

texturas do entrelace:

FORMAS NARRATIVAS E ELEMENTOS
COMPOSICIONAIS DA LINGUAGEM TÊXTIL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Natália Rezende Oliveira

TEXTURAS DO ENTRELACE:
formas narrativas e elementos composicionais da linguagem têxtil

Belo Horizonte
2023

Natália Rezende Oliveira

TEXTURAS DO ENTRELACE:
formas narrativas e elementos composicionais da linguagem têxtil

Versão Final

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Visuais

Orientadora: Prof. Dra. Patricia Dias
Franca-Huchet

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

746
O48t
2023

Oliveira, Natália Rezende, 1990-
Texturas do entrelace [manuscrito] : formas narrativas e elementos
composicionais da linguagem têxtil / Natália Rezende Oliveira. – 2023.
351 p. : il.

Orientadora: Patrícia Dias Franca-Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Tecidos – Teses. 2. Fibras têxteis – Teses. 3. Textura (Arte) –
Teses. 4. Tato – Teses. 5. Linguagem – Teses. 6. Poesia – Teses. 7. Arte
e literatura – Teses. I. Franca-Huchet, P. D., 1958- II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **NATÁLIA REZENDE OLIVEIRA** - Número de Registro - **2019665934**.

Título: **“Texturas do entrelace: formas narrativas e elementos composicionais da linguagem têxtil”**

Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos – Titular – UFRGS

Profa. Dra. Marisa Flório Cesar – Titular – UERJ

Profa. Dra. Joice Saturnino de Oliveira – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 24 de abril de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Dias Franca Huchet, Professora do Magistério Superior**, em 26/04/2023, às 09:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joice Saturnino de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 26/04/2023, às 14:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marisa Flório Cesar, Usuário Externo**, em 26/04/2023, às 20:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivone dos Santos, Usuária Externa**, em 28/04/2023, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Borges Coelho, Professor do Magistério Superior**, em 29/04/2023, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 03/05/2023, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2253958** e o código CRC **7B11C5AF**.

Para minha mãe,
Patrícia Rezende Magalhães,
e para minha avó,
Terezinha Rezende Magalhães.

AGRADECIMENTOS

Uma tese não é uma tessitura solitária. As palavras que estão aqui vêm de muitos encontros, aos quais espero, um dia, retribuir à altura.

Agradeço à educação pública, resistente aos ataques e precarização constante nos últimos anos, especialmente nos quatro anos em que esta tese foi escrita, pela oportunidade de uma formação profundamente enriquecedora. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG: as pessoas que ali trabalham, da manutenção às direções. A toda a comunidade discente: colegas de disciplinas, de eventos acadêmicos, do Instituto Confúcio da UFMG.

À Capes/PROEX, pela bolsa concedida de março de 2020 a fevereiro de 2023. Este trabalho só foi possível por ter sido financiado por uma bolsa de pesquisa.

À professora Dra. Patricia Franca-Huchet, pela orientação atenciosa e confiança nos caminhos que, junto de seu amparo, escolhi para a pesquisa. Por todos os generosos ensinamentos sobre arte e escrita, pelos Colóquios e incentivos que oportunizaram experiências tão importantes para minha formação como artista e pessoa.

À professora Dra. Joice Saturnino, pelo começo de tudo: por me ensinar a tecer e por me conceder a oportunidade de participar de suas viagens de campo nos anos de 2019 e início de 2020. Por me permitir acompanhar suas aulas da graduação ao longo do primeiro ano do doutorado, fundamentais para que eu me aproximasse mais uma vez das técnicas têxteis no espaço fértil do ateliê de Artes da Fibra. Pelos livros emprestados e indicações de materiais. Por me ensinar que as linhas funcionam através da partilha e que a partilha ensina que somos comunidade. Por me ensinar, também, o amor ao conhecimento e o respeito às plantas.

Ao professor Dr. Rodrigo Borges Coelho, pela generosa indicação de livros e autoras imprescindíveis para esta pesquisa. Pelas trocas na *Jornada de Estudos* do grupo de pesquisa BE-IT, em 2021, e na qualificação. Por apoiar e coordenar o projeto de extensão *Tramas Contemporâneas na América Latina*. Pelas conversas ao longo de toda minha passagem pela Escola, que sempre instigaram novos modos de perceber e tatear as tramas.

Às professoras Dra. Rita Lages Rodrigues e Dra. Marisa Flório César, pela leitura atenciosa e pelas contribuições tão significativas na qualificação, que me mostraram os vibrantes caminhos que a tese poderia trilhar.

À professora Dra. Bárbara Mól, pela leitura de textos, pelos diálogos, indicações de referências, e importante contribuição tanto na *Jornada de Estudos* do grupo BE-IT, em 2021, quanto na qualificação.

À artista Nury González, por ter, generosamente, me enviado a versão digital de seu livro *La memoria de la tela*, junto de catálogos de suas exposições.

À Lygia Peçanha, pela indicação do documentário *Topawa*.

À professora Dra. Erika Vieira, pelo convite para participar do livro *Textos e têxteis: questões de intermedialidade* (2021), que me motivou a olhar com afinco a obra têxtil e textual de Anni Albers.

À professora Dra. Liliza Mendes, pela interlocução afetuosa, generosidade na escuta e incentivo à minha prática e pesquisa artística.

À professora Dra. Camila Moreira, pelo rico comentário na *Jornada de Estudos do BE-IT* (2021).

À Patricia Chiavazzolli, pelo convite para participar da exposição *Trama, Artista!* na UERJ, em 2022, que me proporcionou belos encontros e interlocuções com artistas ligadas aos têxteis, reacendendo o desejo pela prática artística nos intensos meses finais do doutorado.

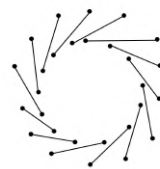
Ao grupo de pesquisa Escotoma, especialmente no primeiro ano de residência no CCUFMG, em 2019: Rodrigo Borges Coelho, Bruno Rios, Clarice G. Lacerda, Maira Públio, Izabel Stewart, Matheus Ferreira, Lourenço Martins Marques e Eduardo Hargreaves, por todos os encontros, trocas de experiências e pelos deliciosos espantos.

À Dyana Santos, Daphne Cunha, Luana Sofiati e Luisa Godoy, pelas partilhas e encontros de leitura ao longo de 2021 e 2022.

Às artistas, pesquisadoras e amigas Muriel Machado, Mônica Vaz e Rachel Leão, pelas conversas, apoio e parcerias em trabalhos.

À minha família materna, tias, tios e primos, pelo apoio constante e amoroso, especialmente aos meus avós vivos, Terezinha e Juvenal, que, além do afeto incondicional, me receberam em sua casa em momentos difíceis da escrita. Aos meus pais, pelos incentivos, e aos meus irmãos, pela generosidade imensurável.

Ao Grande Caminho; aos passos que são sempre, simultaneamente, pontos de chegada e pontos de partida.



The thread is a path I lose myself on

Cecilia Vicuña

RESUMO

O objetivo desta tese é investigar os elementos composicionais da linguagem têxtil a partir de dois aspectos: o entrelace e a textura. Pela expressão "linguagem têxtil", referimo-nos a uma espécie de linguagem que, aproximada da noção de texto por sua raiz latina em comum (o substantivo *texere*), resguarda diferenças significativas do que concebemos como a língua mediada por palavras nas performances de fala, leitura e escrita. Do mesmo modo, apesar de se dispor de propriedades visuais, um tecido também se expande, sensorialmente, para além de sua própria imagem. Partindo dessas premissas, a textura e o entrelace são analisados em cinco estruturas: a trama; o quipo inca; o sprang; a tapeçaria e o trançado, cada uma correspondente a um eixo conceitual norteador dos capítulos. As estruturas, por sua vez, acordam uma série de elementos composicionais, dentre os quais se destacam a incorporação e a tradução, a *texturalidade* e a metáfora, a espacialidade e a projeção, a recursividade e a intercambialidade das formas. O estudo desses elementos é realizado com base na produção de artistas modernas e contemporâneas, como Anni Albers (Alemanha), Cecilia Vicuña (Chile), Nury González (Chile) e Ximena Garrido-Lecca (Peru); de tecidos pertencentes ao acervo do Museu Chileno de Arte Pré-colombiana; filmes; documentários etnográficos e textos literários. Nossa bibliografia, interdisciplinar tal qual o têxtil é, perpassa autores como Mary Carruthers, Tim Ingold, José Sánchez-Parga, Silvia Rivera Cusicanqui, Isabelle Stengers, Els Lagrou, Paul Zumthor, Rosalind Krauss, Ernst Gombrich, Yuk Hui e Michiko Okano, além da produção textual das artistas.

Palavras-chave: têxtil; textura; narrativa; linguagem; América Latina.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the compositional elements of textile language from two aspects: interlace and texture. The expression "textile language" refers to a kind of language that, close to the notion of text by its common Latin root (the noun *texere*), holds significant differences from what we conceive as the language mediated by words in performances of speech, reading and writing. In the same way, despite its visual properties, the sensoriality of a textile also expands it beyond its own image. Based on these premises, the texture and the interlace are analyzed in five structures: the weft; the Inca quipu; the sprang; the tapestry, and the braiding, each one corresponding to a conceptual axis that guides the chapters. The structures, in turn, evoke a series of compositional elements, among which are: incorporation and translation, *texturality* and metaphor, spatiality and projection, recursivity and interchangeability of forms. The study of these elements is carried out based on the works of modern and contemporary artists such as Anni Albers (Germany), Cecilia Vicuña (Chile), Nury González (Chile) and Ximena Garrido-Lecca (Peru). Along with their works, fabrics belonging to the collection of the Chilean Museum of Pre-Columbian Art, films, ethnographic documentaries and literary texts are analyzed in this thesis. Our bibliography, interdisciplinary as is the textile, goes through authors such as Mary Carruthers, Tim Ingold, José Sánchez-Parga, Silvia Rivera Cusicanqui, Isabelle Stengers, Els Lagrou, Paul Zumthor, Rosalind Krauss, Ernst Gombrich, Yuk Hui and Michiko Okano, besides the textual production of the artists themselves.

Keywords: textile; texture; narrative; language; Latin America.

ADVERTÊNCIAS QUANTO À FORMATAÇÃO

Esta tese adota os seguintes critérios para tradução: citações no corpo do texto serão traduzidas em língua portuguesa, com a transcrição do texto original em notas de rodapé. Obras de poesia sem traduções publicadas serão apresentadas apenas em sua língua original.

Nomes e sobrenomes de autorias provenientes da China e do Japão serão mantidos no corpo do texto da maneira como são usados em seus locais de origem: com o sobrenome antecedendo o primeiro nome.

A transliteração de palavras persas e árabes seguirá os sistemas utilizados nas referências bibliográficas, para não gerar inconsistência com as fontes. Notas explicativas serão adicionadas em casos de grafias díspares para uma mesma palavra. Variação semelhante será notável na transcrição de palavras em quéchua e aimará, as quais mantemos de acordo com as referências.

A romanização de palavras em mandarim seguirá o sistema *Pinyin*, exceto nos casos de nomes próprios popularmente conhecidos pela transliteração no sistema *Wades-Gile*, enquanto palavras em japonês serão transcritas conforme o sistema *Hepburn* ou o que consta nas fontes. Sempre que possível, será mencionada a grafia dessas palavras em seu sistema de escrita original.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** — Cecilia Vicuña, *Quipu vivo*, performance site-specific, Nova Iorque, 2006. Fotografia de Tara Hart. **30**
- Figuras 2-9** — Peças variadas do Comodato MASP Landmann de têxteis pré-colombianos em exposição no MASP, junho/julho de 2019. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **40**
- Figuras 10-15** — Frames de *La Libertad*, curta-metragem, Laura Huertas Millán, 2017. **42**
- Figuras 16-18** — Reproduções das pranchas ilustradas por Felipe Guamán Poma de Ayala em *Primer nueva corónica y buen gobierno*, 1615. **45**
- Figuras 19-22** — Frames de *Gabbeh*, longa-metragem, Mohsen Makhmalbaf, 1996. **47**
- Figuras 23-26** — Frames de *Kaze no Jutan*, longa-metragem, Kamal Tabrizi, 2003. **48**
- Figuras 27-28** — Frames de *Topawa*, curta-metragem, Kamikia Kisedje e Simone Giovine, 2019. **51**
- Figura 29** — Cecilia Vicuña, *Guante/The glove*, performance, Santiago (Chile), 1966-1994. **59**
- Figura 30** — Anni Albers, *Black white yellow*, 1926/1964, Josef & Anni Albers Foundation. **63**
- Figura 31** — Anni Albers, *Study for jute rug*, 1927, Josef & Anni Albers Foundation. **63**
- Figura 32** — Anni Albers, *With verticals*, 1946, Josef & Anni Albers Foundation. **64**
- Figura 33** — Anni Albers, Sem título, 1948, Josef & Anni Albers Foundation. **64**
- Figura 34** — Anni Albers, *Open letter*, 1958, Josef & Anni Albers Foundation. **78**
- Figura 35** — Anni Albers, *Haiku*, 1961, Josef & Anni Albers Foundation. **78**
- Figura 36** — Tecelagem de um *kene* Kaxinawá, Tucum Brasil. **81**
- Figuras 37-39** — Imagens do livro *Palabra e Hilo / Word and Thread*, de Cecilia Vicuña, 1996. **92**
- Figuras 40-44** — Cecilia Vicuña, instalação das *PALABRARmas*, no Neubauer Collegium da Universidade de Chicago, 2018. Fotografias de Robert Chase Heishman. **105**
- Figuras 45-46** — Reprodução de páginas do livro *Instan*, de Cecilia Vicuña (2002). **107**
- Figura 47** — Poema de Kamo no Chōmei com pintura de flores de cerejeira ao fundo, atribuída ao artista Tawaraya Sōtatsu. Caligrafia de Hon'ami Koetsu. 1606. The Met Museum. **109**
- Figuras 48 e 49** — Cecilia Vicuña, *Chanccani quipu*, 2011. **113**

Figura 50 — Cecilia Vicuña segurando o <i>Chanccani quipu</i> .	114
Figuras 51 e 52 — Pranchas ilustradas por Felipe Guamán Poma de Ayala em seu livro <i>Primer Nueva corónica y Buen gobierno</i> .	116
Figuras 53-55 — Frames do registro em vídeo de <i>The book as performance</i> , de Cecilia Vicuña e Jen Bervin, na Rare books & Manuscripts Library da Universidade de Columbia, Nova Iorque, 2015.	122
Figura 56 — Mapa do caminho interno, <i>Neijing Tu</i> (内经图).	139
Figura 57 — Detalhe da fiandeira em <i>Neijing Tu</i> (内经图).	140
Figuras 58-69 — Frames do documentário poema <i>Kon kon</i> , Cecilia Vicuña, 2010.	149
Figuras 70-81 — Frames do documentário poema <i>Kon kon</i> , Cecilia Vicuña, 2010.	156
Figuras 82-93 — Frames do documentário poema <i>Kon kon</i> , Cecilia Vicuña, 2010.	161
Figura 94 — Fragmento de um manto com o tema Grande Ser Mítico (possivelmente Kon). 0-AD 300, Paracas, Coleção Stevenin, Argentina.	162
Figuras 95-98 — Reprodução de páginas de <i>La memoria de la tela</i> , Nury González, 2009.	169
Figura 99 — Reprodução de páginas de <i>La memoria de la tela</i> , Nury González, 2009.	171
Figura 100 — Detalhe da obra <i>Sobre la historia natural de la destrucción</i> , Nury González, 2011.	176
Figura 101 — Instalação da obra <i>Exilios</i> , 2012. Artishock Revista de Arte Contemporáneo.	179
Figura 102 — Nury González, <i>Tránsito</i> , 2012. Artishock Revista de Arte Contemporáneo.	179
Figura 103 — Instalação da série <i>Puntadas sin hilo</i> , de Nury González, 2012, na exposição <i>Sueño de una noche de verano</i> . Fonte: Artishock Revista de Arte Contemporáneo.	183
Figura 104 — Maria Magdalena Campo-Pons, <i>Elevata</i> , 2022. Indianapolis Museum of Art.	188
Figura 105 — Reprodução de páginas do catálogo da exposição <i>Todas las horas del día</i> , 2018. Galeria D21.	191
Figura 106 — <i>O índio-astrólogo-poeta que sabe</i> , de Felipe Guamán Poma de Ayala. <i>Nueva corónica y buen gobierno</i> , [1615] 2009.	199
Figura 107 — Manto funerário Paracas com o tema “Ser mítico da Agricultura”. Museo Chileno de Arte Precolombino.	211
Figura 108 — Detalhe da figura da semente no Manto funerário Paracas com o tema “Ser	

mítico da Agricultura”. Museo Chileno de Arte Precolombino.	212
Figuras 109-110 — Esquemas geométricos para figuras em tecido andino, com vetores diagonais, altitudinais, latitudinais e intermediários. <i>Textos textiles en la tradición andina</i> .	219
Figura 111 — Possível fragmento de camisa Nazca (300 – 600 d.C.), costa sul do Peru. Coleção Museo Chileno de Arte Precolombino.	224
Figura 112 — Tecido escalonado e espiral Nazca-Huari, Costa sul do Peru, (800 – 1300 d.C.). Museo Larco.	224
Figura 113 — Fragmento de um tecido Paracas (700 – 200 a.C.) que mescla tanto a pintura quanto a técnica de tingimento. Coleção Museo Chileno de Arte Precolombino.	225
Figura 114 — Detalhe de um Manto de algodão Chimu (1200 – 1532 d.C.) com uma figura desenhada inteiramente de círculos, realizada por meio de tingimento de reserva por amarras. Coleção Cristián Undurraga.	225
Figura 115 — Participantes do rito de <i>Kewánix</i> (Hain de 1923). Fotografia de Martin Gusinde.	230
Figura 116 — Lola Kiepja tecendo um cesto, 1996. Fotografia de Anne Chapman.	230
Figura 117 — Mirza Akbar, <i>Desenho</i> , 1840-1870. Coleção Victoria and Albert Museum.	238
Figura 118 — Mirza Akbar, <i>Architectural Scroll</i> , 1840-1870. Coleção Victoria and Albert Museum.	238
Figuras 119 e 120 — Frames do vídeo <i>The Art of Making a Tapestry</i> (2016). Getty Museum.	242
Figura 121 — Detalhe da composição central do Tapete Ardabil, (Irã,1539-1540). Coleção Victoria and Albert Museum.	246
Figura 122 — Vista do tapete Ardabil na galeria Jameel. Fotografia de Peter Kelleher. Coleção Victoria and Albert Museum.	247
Figura 123 — Tapete de oração Senneh, com a silhueta do <i>mihrab</i> no retângulo central. Finais do séc. XVIII, início do séc. XIX. The Met Museum.	250
Figura 124 — <i>The "Wagner" Garden Carpet</i> , séc. XVII, Irã. The Met Museum.	251
Figura 125 —Exemplar de um tapete <i>enssi</i> turcomano, séc. XVIII-XIX. Museum With no Frontier.	253
Figura 126 — Fotografia de <i>yurts</i> do Afeganistão. Nola Rugs.	253
Figura 127 — Josef Albers, <i>Mitla</i> , 1956. The Josef & Anni Albers Foundation.	256
Figura 128 — Anni Albers, <i>Camino Real</i> , 1967-1969. MACBA.	259

Figura 129 — Fotografia da tapeçaria <i>Camino Real</i> , comissionada pelo arquiteto Ricardo Legorreta, instalada no Hotel Camino Real, na Cidade do México. Fahrenheit magazine.	259
Figura 130 — Ximena Garrido-Lecca, <i>Aleaciones con memoria de forma – FM</i> , 2014.	263
Figura 131 — Ximena Garrido-Lecca, <i>Ralíneamiento III</i> , 2018. Revista Select.	270
Figura 132 — Ximena Garrido-Lecca, <i>La trama</i> , 2013.	271
Figura 133 — Ximena Garrido-Lecca, <i>Shape memory alloys: Warmi</i> , 2019.	271
Figura 134 — Ximena Garrido-Lecca, <i>Modulaciones: gasa con trama flotante</i> , 2022. New Art Dealers Alliance.	273
Figura 135 — Fotografia de um cordão <i>kumihimo Kourai Gumi</i> , do tipo planificado, trançado pelos artesãos da fábrica Domyo. Japan House London, UK.	275
Figura 136 — Fotografia de um cordão aimará. <i>Cultura material Aymara</i> .	278
Figura 137 — Ximena Garrido-Lecca, <i>Aleaciones con memoria de forma</i> , 2013.	293
Figuras 138-139 — Fotografias da exposição <i>Redes de Conversion</i> , de Ximena Garrido-Lecca, na 80m2 Livia Benavides. Lima, Peru, 2021 Artishock Revista de Arte Contemporáneo.	298
Figura 140 — Yuko Mohri, <i>Mother's Tankstation</i> , da série <i>Orochi</i> , 2019.	302
Figuras 141-142 — Lygia Clark, <i>Redes de elástico</i> , 1969. Associação Cultural Lygia Clark.	309
Figuras 143-144 — Lygia Clark, <i>Baba antropofágica</i> , 1969. Associação Cultural Lygia Clark.	311
Figuras 145 — Vista da exposição <i>Protomorphisms</i> , de Ximena Garrido-Lecca, na galeria Gisela Captain. Cologne, Alemanha, 2022.	313
Figura 146 — Ximena Garrido-Lecca, <i>Signal restorations: time keeper</i> , 2022.	316
Figura 147 — <i>Diving Whale Lovebirds</i> , uma túnica Chilkat tecida por Clarissa Rizal sendo usada em uma dança. Alaska Magazine.	318

SUMÁRIO

Introdução

A MEMÓRIA É UMA TRAMA 15

CAPÍTULO 1 CORPO-TEAR 29

1.1 Tradução como multiplicação 38

1.2 Sintonia corpo-instrumento 52

1.3 Sensibilidade tátil e o saber das mãos 59

1.4 A vertigem das formas 72

CAPÍTULO 2 DES(A)FIAR A PALAVRA 85

2.1 Palavra e Hilo 91

2.2 Quando vemos as palavras? 99

2.3 The book as performance 118

2.4 A etnografia de si 128

CAPÍTULO 3 FIOS DE ÁGUA, FIOS DE SANGUE 138

3.1 Águas para lembrar, águas para esquecer 146

3.2 Margens instáveis 165

3.3 El mar no se detiene en las fronteras 179

CAPÍTULO 4 CONFABULAÇÕES ENTRE O CÉU E A TERRA 192

4.1 O índio-astrólogo-poeta 199

4.2 Astroarquitetura têxtil 209

4.3 Espacialidades da tapeçaria 231

4.4 Camino Real 255

CAPÍTULO 5 OUTRAS SINTONIAS, NOVAS FREQUÊNCIAS 262

5.1 Ver, não ver e entrever 269

5.2 Oráculos recursivos 292

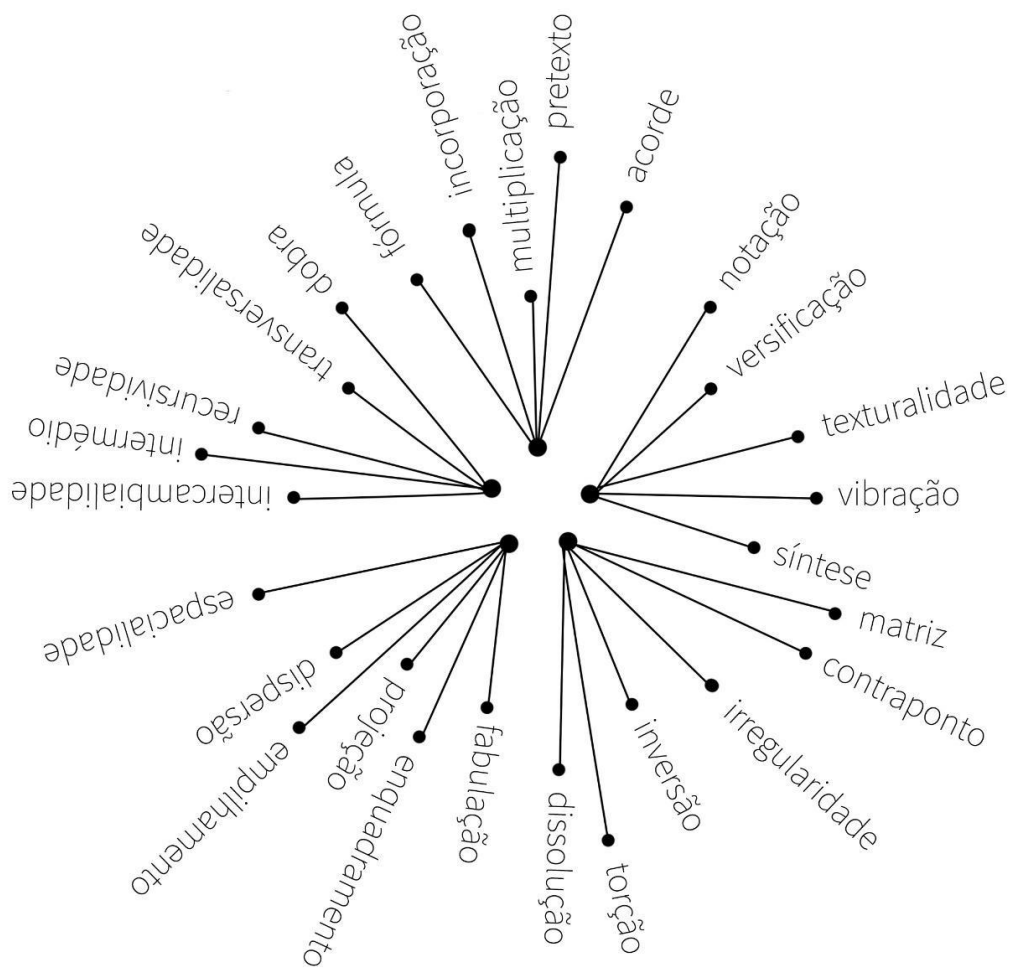
5.3 Sintonizando redes e teias 303

5.4 Cobrir-se de textura 312

Conclusões

DAQUI ATÉ O FIM DA ESPIRAL 323

REFERÊNCIAS 332



Introdução

A MEMÓRIA É UMA TRAMA

Disse o copista:

O vizir encarregado de matar as moças tinha uma filha chamada ,ahrâzâd, mais velha, e outra chamada DΣnârzâd, mais nova. ,ahrâzâd, a mais velha, tinha lido livros de compilações, de sabedoria e de medicina; decorara poesias e consultara as crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis. Conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e entendido.

Disse o autor:

Certo dia, ,ahrâzâd disse ao pai: “Eu vou lhe revelar, papai, o que me anda oculto pela mente”.

Ele perguntou: “E o que é?”.

Livro das Mil e Uma Noites

Começo esta tese trazendo uma imagem — a imagem enigmática do labirinto. Mas não se trata do labirinto como um espaço ou construção em que se estabelece o desafio de encontrar o único caminho que permite uma saída. Minha proposta é a de que imaginemos o labirinto produzido pelo emaranhado de uma trama, cuja entrada e saída podem se dar por quaisquer vias escolhidas pela mão, no qual a trajetória de cada linha pode ser refeita em inúmeras possibilidades combinatórias. Diferentemente do mito de Ariadne, ao invés de a linha ser um código decifrador, deverá ser tomada, neste exercício imaginativo, como a materialidade geradora da própria estrutura labiríntica.

Minha professora de tecelagem manual, Joice Saturnino¹, contou-nos, numa de suas aulas, a história de que, em suas primeiras aprendizagens de trabalho com têxteis, havia recebido a tarefa de desfazer um pequeno retrós de linha de costura, para depois refazê-lo novamente. Não tenho certeza do tempo exato que Joice relatou ter levado para realizar tal feito, mas, de imediato, é fácil capturar algumas reações de espanto que se formam no imaginário comum, como a de que esta lição seria quase impossível de se concluir ou que seria laboriosa demais — um trabalho, de certa maneira, considerado improdutivo, especialmente no âmbito de uma sociedade que faz valer a produtividade frente à demanda do capital.

Por trás desse gesto há, entretanto, o minucioso jogo de tatear o emaranhado e percorrer os entrelaces, os contatos em atrito, as junções de fibra e os nós espontâneos que não foram originalmente produzidos pela mão que puxou aquele fio. As imagens complexas contidas na simples tarefa realizada por Joice traduz um exercício que acontece no verso desta ação, pois a trama sempre tem mais de um lado: trata-se do exercício de afinamento da atenção aos movimentos do corpo e à sensibilidade tátil, do aprendizado dos modos com os quais se manipula a linha e se negocia, com sua matéria, a transformação de sua forma.

¹ Joice Saturnino é professora titular do departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), e ministra aulas na disciplina de Artes da Fibra, ciclo básico da graduação em Artes Visuais com habilitação em Escultura.

A experiência contada por Joice sempre me fez pensar na trama – ou no emaranhado – fora do lugar convencional da contraditória categoria das artes têxteis², tomando-a como um método de criação de narrativas, de pensamento e de práxis muito relacionada à experiência têxtil de comunidades tradicionais ao longo da história pré e pós-colonial das Américas. Por meio dessas percepções, passei a compreender a trama como uma organização composicional que nos permite jogos visuais e táteis de expressão comunicativa, jogos que nos possibilitam atravessar tal linguagem em suas limitações e expandi-la em suas potências de narração.

As instâncias de comunicação ou narrativa na linguagem têxtil nos levam, inevitavelmente, a comparações com a língua e o texto. Em um primeiro momento, essa aproximação nos revela a partilha de uma raiz latina em comum, o substantivo *texere*, do qual as palavras “tecer” e “texto” se originam. Tal familiaridade se mantém em termos estruturais: se observarmos atentamente os jogos compositivos de um tecido, perceberemos que sua imagem se constitui de noções aplicáveis ao texto, tais como as de entrecruzamento, de ligação entre múltiplos distintos ou semelhantes, da notação, da forma e contra forma, das disposições de fios paralelos e perpendiculares, horizontais e verticais, sobrepostos e subjacentes. No universo textual, essas noções ganham nomes como metáfora, acrônimo, versificação, além das demais estruturas e figuras de linguagem. A combinação desses elementos e seus efeitos é variável dentro da perspectiva dual (zero e um) com a qual o têxtil opera, o que nos possibilita, ainda, explorar o espaço do intervalo (o entre fios) ou da soma (a justaposição que acontece quando o fio da trama cobre a urdidura), ampliando os sentidos do próprio contorno dualista que a constitui.

Contudo, apesar da estreita aproximação com o texto, a linguagem têxtil resguarda diferenças significativas do que concebemos como a língua mediada por palavras em suas performances de fala, leitura e escrita. Do mesmo modo, apesar de se dispor de propriedades visuais, um tecido também se expande para além de sua própria imagem, porque compõe-se, estruturalmente, de textura, o que insere a linguagem têxtil no campo

² Ao utilizarmos a expressão arte têxtil, tal categorização nos coloca desafios quanto aos critérios pelos quais um objeto pode ser lido como arte ou artesanato em suas questões discursivas, conceituais e históricas, às quais retornaremos mais adiante.

da tridimensionalidade. Partindo dessas premissas, esta tese propõe uma investigação dos elementos composicionais singulares do meio têxtil; e a ideia de narrativa é amplificada para toda mensagem que possui ritmo, ou que encadeia um significado, cuja expressão se dá, sobretudo, por uma forma texturizada. Tomamos a noção de entrelace como o principal signo operativo das linhas, pois nossa proposta, apesar de partir do reconhecimento de uma singularidade da textura, compreende que esta não se expressa de maneira independente ou unilateral, mas sempre em conjunto: ora se vale das propriedades do texto, ora da visualidade das imagens, e ainda mescla, funde, tensiona, contrapõe, destrói e reconstrói ambas as linguagens — remodela continuamente suas regras composicionais e, nessa metamorfose, fabrica alguma comunicação.

Os elementos que consideramos composicionais, condutores da argumentação da tese, se referem aos aspectos técnicos observados em cinco estruturas têxteis. Essas estruturas são abordadas como modelos narrativos, cujas especificidades revelam um conjunto de efeitos coordenadores do funcionamento (ou ritmo) da linguagem em questão. O uso da expressão “linguagem têxtil”, no singular, não se trata de uma redução ou unificação das propriedades comunicativas do meio, porque a própria palavra “têxtil” se refere antes a uma propriedade material, do que às formas têxteis em si. Isso sinaliza nosso interesse na observação das características processuais das técnicas, e não somente dos tecidos já finalizados. Para além disso, as cinco estruturas que escolhemos para realizar nossa investigação caracterizam-se pelo uso de mais de um fio, considerando que o entrelace que nos interessa é aquele expressivo da junção de partes tidas como separadas.

Uma das estruturas se trata dos quipos incas, que foram, também, os disparadores para a escrita da tese. Podemos definir os quipos como instrumentos mnemônicos confeccionados com fios amarrados paralelamente, cuja função de registro se dava através de um complexo sistema de nós e fibras de diferentes tamanhos e cores. Foram encontrados na América pré-colombiana, utilizados pela civilização Wari e, posteriormente, pelos Incas, que fizeram adaptações ao sistema de fios até chegar ao artefato tal qual o conhecemos hoje. Por causa do extermínio massivo ocasionado pela colonização espanhola, não se sabe exatamente quais memórias os fios dos quipos podem nos contar. A

destruição de códigos culturais é uma das estratégias de dominação mais comuns e eficientes, pois sem os signos que compõem nossa identidade, o pertencimento ético a uma comunidade torna-se, por vezes, irreversivelmente obliterado. Os quipos utilizados pelos Incas foram, em sua maioria, queimados sob a justificativa de serem bruxaria, mas muitos exemplares sobreviveram à violência e ao tempo, assim como as culturas andinas, que lutam para enfrentar a colonialidade mantenedora de tais agressões.

Frente a essa atroz obstrução do conhecimento, pesquisas em universidades de muitas partes do mundo, como Harvard³, têm sido desenvolvidas ao longo das últimas décadas, a fim de desvendar os segredos dos quipos, havendo muitas suposições acerca de sua decodificação, como, por exemplo, a de que o instrumento teria a finalidade de registrar números, quantificar populações e organizar esse mapeamento por meio de separações hierárquicas, de acordo com a função social de cada pessoa registrada. O artefato é descrito, portanto, como um dispositivo de natureza matemática, associado à função de contabilidade numérica e censitária, que se justifica pela variação da quantidade de cordões e dos tipos de nós, implicando um inteligente sistema de cálculos.

Há vertentes investigativas, porém, que abrem outras interpretações sobre a possibilidade textual dos quipos. Em seu livro *Lines: a brief history*, o antropólogo inglês Tim Ingold (2007) descreve como os quipos poderiam contemplar formatos de narrativa que não apenas as numéricas, dada a riqueza de elementos composicionais presentes em seus fios. Pesquisadores latino-americanos, como Adrián Ilave Inca (2020), também contam histórias sobre a amplitude das potências narrativas de tal instrumento, que seria capaz de expressar memórias e formas poéticas. Sua estrutura simples esconde, à primeira vista, a complexidade de distintas composições, e foi o deslumbramento por esse código antigo que me levou a pensar que a memória e a imaginação, para serem registradas nos têxteis, precisam ser modeladas, traduzidas na linguagem notacional das linhas para, enfim, adquirir a textura com a qual serão narradas.

³ Na Universidade de Harvard, o projeto de pesquisa *Khipu Database Project* concentrou uma catalogação detalhada de mais de 500 quipos e resultados das pesquisas desenvolvidas com o objetivo de identificar seus códigos de funcionamento. Disponível em: <<https://dash.harvard.edu/handle/1/33702053>>. Acesso em: 02 set. 2019.

Posteriormente, tive contato com outras evidências que confirmam a versatilidade textual dos quipos, dessa vez, através do livro *Primer nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615), obra mencionada e analisada no livro *Sociología de la imagen: ensayos*, escrito pela socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2015). O livro de Ayala, originalmente concebido no formato de uma carta destinada ao rei da Espanha, trata-se de uma descrição das violências sofridas pelos povos indígenas durante a colonização do Peru. Contendo por volta de mil páginas e mais de trezentas ilustrações que representam as cosmogonias andinas, bem como as condições subhumanas da escravização (CUSICANQUI, 2015), Ayala tentou, ao mesmo tempo em que realizava sua denúncia, apresentar, ao monarca Felipe III, o modo como dois mundos tão diferentes poderiam se entrelaçar em um diálogo. A realidade, todavia, é que os processos de colonização avançaram e viraram do avesso a região dos Andes⁴. Assim, a condição das tecelãs, portadoras da memória social, foi radicalmente transformada, embora suas mãos, em resistência, nunca tenham interrompido as distintas coreografias da tessitura.

No entanto, meu primeiro contato com os quipos não se deu através dos campos da antropologia ou da história, e sim, por meio da arte contemporânea, com o trabalho da artista e poeta chilena Cecilia Vicuña, mais precisamente, com a versão virtual de seu livro de artista *Palabra e Hilo / Word and thread* (1996). Até então, meu conhecimento acerca das narrativas realizadas por meio da linha e das técnicas têxteis era vinculado à história social do Ocidente e da arte europeia, muito ligadas às reproduções de pinturas ou representações iconográficas de eventos históricos, como a conhecida tapeçaria de Bayeux, do século XI, na qual a noção de narrativa acontece pela sequencialidade de imagens fixas, tal qual uma obra pictórica. Com o trabalho de Cecilia Vicuña, porém, pude perceber que os dispositivos comunicativos dos Incas não se tratavam da reprodução de alfabetos e tampouco de imagens, mas contavam com a percepção tátil de sua notação para a estimulação mental das mensagens a serem recordadas. Lógica semelhante é encontrada na sabedoria popular, quando se usa um fio amarrado no dedo para lembrar de algo que não necessariamente está representado ou descrito no fio, reservando a este dispositivo a

⁴ Ayala utiliza a expressão “mundo ao revés”, mundo ao contrário, para se referir ao caos instalado na região durante os processos colonizatórios (CUSICANQUI, 2015, p. 176).

simples função de despertar aquilo que já reside em nosso interior, e que pode retornar à mente, inclusive, como uma lembrança cuja forma terá sido modificada.

A escolha das fibras têxteis para a função de armazenamento de conceitos e ideias tão complexas, a partir de um método igualmente engenhoso, não é arbitrária. O fio parece acompanhar, com uma flexibilidade material, formal e metafórica, as muitas epistemês e códigos, os muitos sentidos e pensamentos que diversas comunidades modelaram à sua própria maneira, através dos tempos, já que o uso das linhas com a finalidade rememorativa não é exclusividade das culturas dos Andes. Se voltarmos nossa atenção para a história de países como o Havaí e a China, podemos encontrar uso semelhante para os fios, nesses dois casos, também antecedendo a (ou descolado da) invenção/adoção da escrita, com suas próprias características composicionais e de decodificação.

Segundo o filólogo e antropólogo dinamarquês Kaj Birket-Smith (1966), em quase toda a parte sul da zona circumpacífica é possível encontrar evidências do uso de nós em cordões. Em um levantamento histórico feito pelo professor da Universidade do Havaí, Lyle E. Jacobsen (1983), constata-se que os ancestrais dos polinésios, antes de chegarem ao Havaí, teriam desenvolvido sistemas de nós para fins mnemônicos. Como a origem dos dois grupos, polinésios e andinos, vem possivelmente do sudeste asiático, o primeiro uso da linha com esta função teria ocorrido, Jacobsen (1983) conclui, muito provavelmente na China. No caso da região da Polinésia, no território do atual Havaí, alguns dos artefatos, como os das populações das Ilhas Marquesas, podem ser encontrados no Bishop Museum em Honolulu, embora atualmente não exista mais nenhum exemplar havaiano. A existência destes últimos é atestada unicamente pelas recorrências observadas nos manuscritos de viajantes do início do século XIX, conforme explica Jacobsen (1983) em seu artigo.

No contexto do leste asiático, encontramos diversas narrativas mitológicas que descrevem o surgimento dos caracteres chineses atrelados ao uso de linhas. Numa delas, conta-se que o historiador CangJie (倉頡), na era do lendário Imperador Amarelo (黃帝, 1697 a.C. a 2597 a.C.), registrava suas memórias em estruturas de linhas organizadas através de diferentes cores e tamanhos. À medida que a sociedade se desenvolveu, e o número de informações a serem memorizadas se complexificou, tornou-se necessário criar

mais estratégias de registro que, por sua vez, fizeram surgir os primeiros traços dos caracteres conhecidos atualmente. Com alguma aproximação com o caso havaiano, ao contrário dos Incas e dos povos cujos artefatos sobreviveram à passagem do tempo, essa história trata-se de uma fabulação, uma vez que não há resquícios materiais que comprovem a existência de tais instrumentos têxteis. Há, inclusive, outras versões dessa história, como, por exemplo, a de que os traços dos quais se originaram os caracteres teriam sido encomendados a CangJie diretamente pelo Imperador Amarelo, que se sentia insatisfeito com o sistema de linhas até então utilizado.

Embora essas narrativas cheguem até nós como obras ficcionais, encontramos ecos da função mnemônica do têxtil na produção filosófica de pensadores como Confúcio e Lao Tsé. Em um dos poemas do *Tao Te Ching*, referência clássica do pensamento Taoísta, Lao Tsé escreve sobre como o uso de nós era produtivo para a memória, pois não sobrecarregava a mente com informações e, desse modo, as pessoas podiam “lembrar-se melhor” (LAO TSÉ; AZEVEDO, 1987, p. 149-150). A afirmação do filósofo nos lança, de antemão, a propriedade sintética atrelada ao fio, bem como a capacidade de resguardar informações de maneira que a criação e a inventividade, entrelaçadas à memória, sejam estimuladas.

Voltando ao estatuto mitológico das histórias que contam a origem da escrita na China, é interessante notar que a trama imaginária funciona, em si, como uma ferramenta mnemônica, que, se por um lado pode não contar a verdade dos acontecimentos, certamente preserva, enquanto metáfora, a história dos caracteres. Portanto, ao acionarmos o tema da memória, conectada a uma das funcionalidades dos têxteis, estamos compreendendo-a como uma expressão de inventividade, pois a imaginação se constitui, segundo o escritor português Gonçalo M. Tavares (2013), como uma constatação de memorização. Ancorado no pensamento de Wittgenstein, filósofo austríaco que se dedicou às investigações da linguagem em sua interseção com a lógica, junto de Paul Valéry, filósofo e poeta francês, Tavares nos diz que compreender algo é conseguir dizê-lo “de uma outra maneira” (TAVARES, 2013, p. 488). E é precisamente neste ponto que a memória e seu processo imaginativo entram em ação em nosso interior, pois o conteúdo da lembrança e

do conhecimento é sempre contornado por uma forma mutável, sendo a mutação das formas aquilo que amplia seu efeito.

Um dos textos fundamentais para o desenvolvimento de nossas discussões foi *A técnica do pensamento*, da pesquisadora e professora Mary Carruthers (2011), cuja trajetória acadêmica é dedicada à investigação das artes clássicas da memória. Em seu livro, Carruthers aprofunda os estudos sobre a memória na cultura medieval a partir de uma análise das técnicas da meditação monástica, como a ortopraxis, que compreendia a atividade da memória – ou a construção de pensamentos – como uma arte composicional, isto é, um procedimento que envolvia, por exemplo, a composição literária, a visualização de imagens, a intenção emotiva e uma inventividade retórica. Inspirada na obra de Carruthers, me parece pertinente a observação de que também no têxtil existem artifícios ou estratégias metodológicas que se configuram como propriedades mnemônicas, capazes de despertar a função narrativa das linhas.

No entanto, mais do que um aporte teórico do tema da memória e das mnemotécnicas, a estrutura organizacional do livro de Carruthers foi tomada como um modelo narrativo para a elaboração de nossa pesquisa, que se realiza através da eleição de um elemento composicional correspondente a uma técnica ou estrutura têxtil, seguido da análise de seus efeitos. Sistematizando a escrita como um campo têxtil, nossa metodologia dispõe os eixos conceituais de cada capítulo como se fossem os fios do urdume, e os entrelaça com a observação de suas propriedades narrativas, que representam, em nossa analogia, o fio da trama.

Por fim, antes de apresentarmos os capítulos, vale lembrar que o contexto em que essa pesquisa se realiza, no que diz respeito a área de estudo, tensiona uma série de temas inevitavelmente entrelaçados à linguagem têxtil, e que não passam despercebidos por nossas reflexões. As práticas artísticas relacionadas às técnicas e materialidades da linha têm aparecido cada vez mais no circuito contemporâneo nacional e internacional, consideravelmente alinhavadas às discussões que oscilam entre temáticas da memória do passado (na tradição) e da escrita do futuro (com as utopias)⁵. Parece-nos haver, também,

⁵ O têxtil, na narrativa da arte, é sempre descrito como uma linguagem que está “ressurgindo”, em caráter de “retorno”, nunca vista como permanente na narrativa histórica — não é uma linguagem da tradição como a

uma remodelação dos próprios efeitos da arte frente aos tempos que vivemos hoje, em que conflitos políticos, tensões climáticas, crises territoriais e sanitárias afetam absolutamente todas as instâncias de nossa vida⁶. É nesse lugar que as tradições têxteis ganham uma urdidura dupla, tensionada tanto por suas potências quanto pelas contradições que determinam o que é ou não um objeto artístico.

Para realizar essa pesquisa, partimos da análise de obras de artistas contemporâneas predominantemente da América Latina, em diálogo com artistas de outras territorialidades, cuja pertinência foi avaliada de acordo com a relevância dos entrelaces plásticos e teóricos. Nesses contextos, é cada vez mais visível o engajamento contra as estruturas do poder colonial, paralelamente à tessitura de uma compreensão crítica de nossa condição identitária de interculturalidade. A investida em práticas que estão ligadas às tradições intergeracionais e aos movimentos de resistência às colonialidades manifesta a urgência de que certos pensamentos, certos modos de vida e recordações impregnadas sobre nossas muitas peles sejam re-tecidas, pois o que está em jogo é a nossa própria autonomia e sobrevivência. Assim, a potência discursiva do/no têxtil é explorada como uma possibilidade formal de começar essa nova-velha tessitura de narrativas plurais, que nos permitem contar nossas próprias histórias por entrelaces, e não por cisões. Silvia Cusicanqui traz, em seus escritos, o aforismo aimará *Quipnayra uñtasis sarnaqapxañani*, que pode ser traduzido, segundo ela, como a sentença de que “olhando para trás e adiante (ao futuro-passado) podemos caminhar no presente-futuro” (TORINELLI, 2018, n.p., tradução nossa)⁷. A tecelã dos Andes, ela também explica, é uma caminhante que pode transitar entre as múltiplas temporalidades e conhecer suas narrativas de

pintura ou a escultura. Ao mencionar o reaparecimento no contexto atual, refiro-me à movimentação no campo das pesquisas, tanto artísticas quanto teóricas, que nos últimos anos têm se engajado na problematização crítica das histórias dos têxteis, como tentativa de reformular a leitura descontínua de sua presença na arte.

⁶ Esta tese, por exemplo, foi atravessada pelo isolamento social, devido à pandemia do COVID-19, entre os anos de 2020 e 2021.

⁷ Texto original: “mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro”. TORINELLI, Michele. A experiência de uma sociologia que se tece por meio da paixão e do coletivo. **Brasil de Fato**. Cultura. [S.l.] 26 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2018/04/26/a-experiencia-de-uma-sociologia-que-se-tece-por-meio-da-paixao-e-do-coletivo>>. Acesso em: 18 set. 2019.

memória, transcrevendo-as nos tecidos que protegem cada corpo e potencializam a existência em comunidade.

Desse modo, abrimos a tessitura da tese com uma leitura de obras que trazem o corpo como instrumento e meio de tessitura. No Capítulo 1, **Corpo-Tear**, discussões que tangenciam a práxis da tecelagem, a sensibilidade tátil e a noção de pertencimento social, a partir de uma relação incorporada da memória, nos orientam na observação dos aspectos narrativos manifestados em performances técnicas e ritos ligados ao têxtil. As principais obras que nos servem como parâmetro investigativo são o curta-metragem *La Libertad* (2017), da cineasta colombiana Laura Huertas Millán; a coleção de têxteis pré-colombianos do Comodato MASP Landmann, exposto no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em julho de 2019; o vídeo *Tejido Andino*, da antropóloga e diretora Mariana Tschudi; a fotografia *Quipu vivo*, da artista chilena Cecilia Vicuña, e as produções iniciais da artista alemã Anni Albers.

Seremos conduzidas pelo pressuposto de que o corpo tece e, nesse processo, ele próprio também é tecido. As discussões sobre sintonia entre corpo e instrumento, bem como entre corpo e narrativa, baseadas em textos de Tim Ingold e Walter Benjamin, costuram-se à noção de sintonia como um dos ornamentos mnemônicos da ortopraxis medieval. A estrutura da trama será tomada como o eixo conceitual de nossa argumentação, geradora dos efeitos de tradução e incorporação. A noção fundamental do acorde, presente em toda a extensão da tese, também será lançada neste primeiro capítulo.

No Capítulo 2, **Des(a)fiar a Palavra**, saímos do assunto da condição processual para examinar as semelhanças, disparidades e interseções contidas na relação entre tecer e texto: quais resquícios da textura existem na palavra? E o que permanece da textualidade na configuração do tecido? A partir de obras que trazem a presença visual, sonora e tátil da palavra, investigaremos a figura da metáfora, a etimologia, a versificação e a dimensão da oralidade como estratégias compositivas que devolvem a textura têxtil à língua – movimento que propomos ser condensado no termo *texturalidade*. Para esta investigação, nos concentramos na produção artística de Cecilia Vicuña: os livros *Palabra e Hilo / Word and Thread* (1996), *PALABRARmas* (1974), *La Wik'uña* (1991), *Instan* (2002) e o registro em

vídeo da ação *The book as performance* (2015), realizada em parceria com a poeta norte-americana Jen Bervin. A força política dos discursos, do canto e da poesia, como autoafirmação identitária, será observada nos casos das *landays*, forma poética espalhada oralmente por mulheres do povo nômade Pachtu, no Afeganistão, e a escrita das mulheres mapuche no Chile. A estrutura do quipo inca será o eixo norteador de nossos conceitos, e o trabalho teórico de Paul Zumthor, bem como o estudo do idioma quéchua nos escritos de Vicuña e de Adrián Ilave Inca, nos guiarão no entendimento da dimensão performática da poesia e da oralidade.

No Capítulo 3, **Fios de Água e Fios de Sangue**, interessa-nos partir das semelhanças entre o fio e a água enquanto um espelhamento das ações fundamentais da memória: a lembrança e o esquecimento. De acordo com Carruthers (2011), lembrar e esquecer são procedimentos tecnicamente similares, assim como a água gesta memória e se transfigura em fonte de apagamento pelo necroestado, no contexto histórico de países latino-americanos. As obras apresentadas neste capítulo, portanto, mesclam o fio às questões de exílio, território e desaparecimento, sendo elas: o filme *Kon kon* (2010) de Cecilia Vicuña, as séries *La memoria de la tela* (2009), *Sobre la historia natural de la destrucción* (2011), *Exilios* (2012) e *Puntadas sin hilo* (2012), da artista chilena Nury González, em diálogo com a poética da artista cubana Maria Magdalena Campos-Pons e reflexões de poetas como Gloria Anzaldúa e Derek Walcott. Nosso eixo estrutural será a técnica do *sprang*, cuja configuração opera por espelhamento e torção da tessitura. No que diz respeito aos elementos composicionais, serão trabalhados, ainda, os sentidos da fiação em contraponto à ausência de fios.

Depois do mergulho nas tramas líquidas da memória, propomos observar as etéreas linhas celestes e a configuração arquitetônica presente nos projetos de tapeçarias do Oeste da Ásia e Norte da África. No Capítulo 4, **Confabulações entre o céu e a terra**, estudaremos o arquétipo do índio-astrólogo-poeta, uma das figuras sociais que aparecem nas pranchas ilustradas do livro de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615). De acordo com as pranchas, trata-se de uma figura que, pela observação do movimento celeste e do próprio movimento de seu ponto de vista, traduz o conhecimento dos ciclos da natureza nas linhas, criando

uma narrativa poética e fundamentalmente circular. Como eixo estrutural, elegemos a tapeçaria, ao passo que os elementos composicionais giram em torno da ideia de espacialidade e tomam o padrão como fabulação e alegoria, a partir de Cusicanqui e Walter Benjamin. A concepção da espacialidade e sua relação com as técnicas de memória medievais estarão em consonância com a representação do espaço no pensamento andino, abrindo passagem para as questões de ajuste do olhar na apreensão da textura. A partir da obra *Camino Real*, de Anni Albers, lançamos algumas linhas sobre as escalas e a percepção visual das notações.

Por fim, no Capítulo 5, **Outras Frequências, Novas Narrativas**, nos voltamos para obras que trazem materialidades distintas das fibras convencionais, agregando dispositivos tecnológicos que ampliam a percepção sobre a trama comunicativa. Nosso eixo conceitual será a estrutura do trançado, com a qual serão trabalhadas, principalmente, as noções de transversalidade (em Bertha Ribeiro, 1985, e T'ai Lin Smith, 2017), intercambialidade das formas (em Els Largou, 2010; 2013) e recursividade (em Yuk Hui, 2020), dentro do regime dual da visibilidade e invisibilidade na linguagem têxtil. Para tanto, nos aproximamos do trançado *kumihimo* (組み紐) e dos conceitos japoneses de *mitate* (見立) e *Ma* (間), em diálogo com a cordoaria andina. Também são analisadas obras da artista peruana Ximena Garrido-Lecca, dentre as quais: *Aleaciones con memoria de forma – FM* (2014), *Ralíneamiento III* (2018), *Modulaciones: gasa con trama flotante* (2022), *Aleaciones con memoria de forma* (2013), além das exposições *Redes de Conversion* (2021) e *Protomorphisms* (2022). Em uma seção dedicada ao exame das redes e teias, são apresentadas as experiências da *Rede de elástico* (1969) e da *Baba antropofágica* (1969), de Lygia Clark, que nos levam, por fim, às propriedades de cobertura e de sobreposição estrutural do têxtil, na figura do Cobertor Dançante Chilkat.

Escrever uma tese sobre uma linguagem anterior à do colonizador, que se reconfigura após os processos da colonização nos contextos sociais e da arte, esta outra linguagem, é inevitavelmente refletir sobre os poderes dos discursos, das línguas e dos apagamentos históricos, mas, principalmente, refletir sobre a autonomia e força que a leitura e escrita destas tramas dá a nós, mulheres artistas que produzem, pesquisam e

escrevem, mulheres tecelãs que se reúnem para continuar o rito de transmissão do gesto e do conhecimento produzido e enredado nas tramas do tempo. Almejamos que a presente narrativa seja de fato capaz de comunicar algumas histórias das texturas, que são histórias sobre nós e sobre o mundo, sobre o futuro que se vê no passado, sobre o passado que se recorda na imaginação.

CAPÍTULO 1

CORPO-TEAR

E imaginar uma linguagem é imaginar uma
forma de vida.

Wittgenstein



Figura 1 – Cecilia Vicuña, *Quipu vivo*, 2006.
Performance site-specific, Nova Iorque. Fotografia de Tara Hart.
Fonte: Lehmann Maupin
<<https://www.lehmannmaupin.com/artists/cecilia-vicuna>>.

Em 2006, a artista chilena Cecilia Vicuña envolveu seu corpo com uma espessa tira de lã crua, sem passar pelo processo de fiação, tingida de um intenso tom de vermelho. Fotografada no telhado de um apartamento em Nova Iorque (fig. 1), a ação da artista faz alusão direta aos quipos incas⁸, apresentados em nossa Introdução: um conjunto de pequenas tiras de lã coloridas, preenchidas de nós, utilizados pela civilização incaica (1430-1532) como instrumentos de rememoração. Esse objeto mnemônico, receptor e transmissor de narrativas, era carregado pelos *quipucamayoc*, os portadores dos quipos, que cumpriam o papel social de traduzir e transportar sua memória. Os quipos eram instrumentos que se assemelhavam à escrita em sua história e propriedade significativa, ao mesmo tempo em que se diferenciavam radicalmente de um registro gráfico em suas funções e métodos de memorização.

Intitulada *Quipu vivo* (2006), a obra apresenta o corpo da artista como o único nó deste fio, deste quipo solitário que carrega uma memória maior do que a extensão material da fibra; maior, também, do que o corpo com o qual se entretetece, mas que só é capaz de alcançar tal amplitude de sentido através do entrelaçamento de ambos. Nos instrumentos dos Incas, para além do número de fios e sua variação de cores, é precisamente o nó que materializa o registro de uma recordação. É este o elemento gráfico, visual e tátil que confere à linha a capacidade mnemotécnica de gerar narrativas – signo modelado diretamente pelas mãos e que também será tocado na realização da leitura, exercício da recordação, com suas subseqüentes projeções imaginativas.

Evocando os quipos, Cecilia Vicuña nos mostra que o corpo, por ser um agente portador de memórias, se multiplica através das narrativas que produz e carrega, pois além de transmitir histórias, é igualmente re-tecido por elas. Tal como a volumosa fibra que a

⁸ Tal como apresentado na Introdução, os quipos foram artefatos têxteis utilizados pelos povos incas como um sistema de comunicação, queimados, em sua maioria, durante a colonização espanhola. Segundo a descrição do antropólogo inglês Tim Ingold: “The most celebrated example of a notational device that consists entirely of threads is of course the Inka khipu. The khipu comprises a plied cord to which secondary cords are attached with knots. Further, tertiary cords may be knotted to secondary ones, fourth-order to tertiary, fifth-order to fourth, and so on. Scholars still argue about the function of the khipu, whether it served to prompt the memory or to record information, and – if the latter – whether that information was merely numerical or involved elements of narrative. It seems beyond doubt, however, that almost every element of its construction carried meanings of one sort or another, including the types of knots and their placement on the cords, the ways the cords are plied, and the colour combinations used” (INGOLD, 2007, p. 65-8).

envolve, somos feitos de matéria perecível, ao mesmo tempo que duramos numa continuidade extra material com os elementos do mundo (INGOLD, 2012), já que estamos enredados numa teia política de memórias e intencionalidades mediadas pela linguagem e sua estreita conjunção de signo e significado, regendo, por fim, as concepções e estruturas de nossa percepção da realidade.

Nessa obra fotográfica, vemos a espessa camada da fibra de lã ocultar o rosto de Vicuña sem, contudo, suprimir a evidência inegável de uma existência singular mesclada à sua matéria. A identidade da artista, tal como o próprio quipo ativado por sua memória imaginativa, não é apagada, mas torna-se difusa. Como argumenta Juliet Lynd (2005), no artigo “Precarious Resistance: Weaving Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña”, o uso de elementos culturais dos Andes na trajetória artística e ativista de Vicuña é um meio de recordar a memória traumática de histórias coletivas. Dessa maneira, em um sentido mais amplo, seus quipos não se referem apenas ao contexto simbólico e cultural andino ou não se reduzem apenas a este território geográfico, mas se estendem e presentificam toda a malha de acontecimentos globais que começa desde a colonização – a invasão de territórios pela política imperialista, o genocídio indígena e a escravização das populações negras, violências instituídas pela ideia de raça, além do epistemicídio que destruiu linguagens e grande parte da cultura material dos povos subalternizados, como no caso dos quipos.

A partir dessa imagem, tateamos o primeiro contorno desta tese sobre os elementos do têxtil que o tornam uma linguagem capaz de despertar narrativas de memória e de imaginação. Um estudo que será tecido das histórias que conhecemos e daquelas ocultas na profundidade emaranhada de uma trama, provocando-nos a percepção de que a própria narrativa da memória pode ser realizada por distintos dispositivos com diferentes aplicabilidades e que, portanto, produzem uma miríade de efeitos sobre a superfície da história.

Lançados os primeiros fios, neste capítulo nos atentaremos à relação da trama com o corpo como geradora de certos aspectos narrativos, ou seja, seus elementos composicionais, ao modo dos ornamentos da ortopraxis medieval listados por Mary

Carruthers (2011), no livro *A técnica do pensamento*, uma vez que entendemos que é o corpo que tece, e é a sintonia entre o corpo, os instrumentos, os materiais de tessitura e as tradições, que traduzirá isso a que chamamos de narrativa na linguagem texturizada das tramas. A interdisciplinaridade que se apresenta tanto na bibliografia quanto na seleção de imagens com as quais trabalharemos adiante reflete a relação “entretecida” dos campos de conhecimento como uma propriedade particular do têxtil (HARRIS, 2020, p. 1), uma vez que sua presença se estende a múltiplos e minuciosos contextos da vida humana e “alteridades-não-humanas” (HARAWAY, 2016, p. 2). A riqueza de sua semântica é dada por essa propriedade polivalente, a mesma que nos permite atravessar as bordas do tempo e aproximar elementos – sejam eles conceituais, materiais ou históricos – tão antigos daqueles que tecemos no instante presente, permitindo-nos, ainda, antecipar possibilidades interpretativas e imaginativas do futuro.

Por sua aproximação etimológica com o texto, a trama é frequentemente associada a uma noção de narrativa textual, quase sempre ligada à ideia de uma linguagem de códigos assimilada pela representação de padrões (HARRIS, 2020), considerando a visualidade geométrica dos motivos. Entretanto, almejamos, neste estudo, estreitar e tensionar os laços dessa relação apresentando a própria estrutura da trama, bem como os distintos métodos de tessitura e a construção das tradições têxteis, como sendo, também, elementos composicionais dessas narrativas.

É preciso manter em mente, porém, que a textualidade têxtil, tal como o antropólogo equatoriano José Sánchez-Parga (1995) nomeou, não se trata necessariamente de um procedimento equivalente à escrita e tampouco fabrica um texto propriamente dito. As histórias projetadas pelas linhas nos provocam, ao contrário, o exercício da lembrança e da imaginação, sem articular necessariamente uma composição subsidiada por uma relação estreita entre significante e significado, como acontece com as palavras de uma língua ordenadas por sua gramática. Ao oscilar e distender as bordas da imagem e do texto, a narrativa das tramas adquire um movimento próprio na fabricação de sentido, como observa o sociólogo francês Michel Verret (1984) acerca da obra do artista

Patrice Hugues, seu conterrâneo: “[o tecido é] aquele que é conta, e não palavra. E não texto, mas textura” (p. 705, tradução nossa)⁹.

Mesmo no caso dos sistemas de memorização através das linhas, a textura não expressa sistemas de escrita, mas de notação. Quando, hoje, nos referimos a esses registros como textualidades no/do têxtil, pressupomos que a noção de textualidade também ultrapassa os limites da palavra e da cultura escrita, considerando que as aproximações estruturais, no sentido etimológico, entre a escrita e o têxtil (*textus*, *texere*) modificam nossa compreensão de ambas as linguagens, uma intervindo continuamente na outra. A notação nas linhas e cordas, portanto, trata de um modo de concepção e organização material da imaginação que, por sua natureza mnemotécnica, não precede ou viabiliza o desenvolvimento da palavra escrita (ZHANG, 2005), mas inaugura uma texturização das demais linguagens que o têxtil articula.

Há que se fazer, portanto, algumas considerações conceituais acerca da maneira como os termos trama e memória serão compreendidos e utilizados ao longo da pesquisa, uma vez que, na história do pensamento ocidental, foram elaborados a partir de contextos específicos e agregam diferentes potencialidades metafóricas, principalmente quando aplicados ao campo multidisciplinar da arte. Começamos pela trama, que é tanto a imagem tomada como objeto de nossa escrita, quanto o método com o qual nossa investigação abordará as narrativas das linhas neste capítulo.

Em uma definição pragmática, trama é um termo técnico que se refere necessariamente ao resultado da tecelagem manual¹⁰. Obviamente, a trama, em suas imagens metafóricas e estímulos sensoriais, é usada em nossa linguagem cotidiana com um sentido muito mais amplo, abarcando outras significações que se confundem, por exemplo, aos produtos de técnicas como o crochê ou o tricô, cujos resultados são originalmente denominados de malhas. A configuração de uma trama trata-se exclusivamente do entrecruzamento de linhas verticais e horizontais, introduzindo a relação binária que estará presente em toda conceituação gerada a partir dela, uma

⁹ Texto original: “lui qui est compté, et non parole. Et non texte, mais texture” (VERRET, 1984, p. 705).

¹⁰ Esquemas gráficos ilustrativos da trama (tecelagem plana) podem ser vistos no portal Wikiwand. Disponível em: <[https://www.wikiwand.com/pt/Trama_\(tecelagem\)](https://www.wikiwand.com/pt/Trama_(tecelagem))>. Acesso em: 07 mai. 2023.

binaridade que confere o dinamismo e as contradições característicos do método composicional da tessitura. Para além da questão metodológica, também a relevância histórica da tecelagem, enquanto uma das mais importantes técnicas com a qual serão construídas ou elaboradas narrativas de memória ou imaginação no contexto latino-americano, justifica nossa atenção ao seu produto como um eixo conceitual em torno do qual será conjugada a linguagem das texturas. Nosso parâmetro imagético, portanto, circula em torno das produções artísticas e culturais provenientes desse território geográfico, enquanto nossa elaboração conceitual será concentrada, nesse momento, na estrutura da trama.

Memória, aqui, será compreendida como o conjunto de imagens que arquivamos internamente ou a matéria a partir da qual criamos e recordamos narrativas. Essas narrativas não se pautam pelo julgamento de verdade ou falsidade, uma vez que a memória que produz imaginação não se importa tanto com a veracidade de suas construções, mas com a intensidade de seu efeito (TAVARES, 2013). São narrativas que se interessam, a despeito de sua forma, por transmitir significado: comunicar determinados sentidos através do exercício da recordação. Trata-se de uma noção de narrativa que é veiculada pelo corpo e seus movimentos dentro de um campo social – ritos, repetições, organizações políticas, relações afetivas tramadas entre os diferentes corpos –, e que, por extensão, se atualiza de maneira orgânica através das transmissões intergeracionais. Nos alinhamos à abordagem de Mary Carruthers (2011), que define a memória como o arquivo de imagens que nos possibilita imaginar, sendo a imaginação o exercício de remontagem dessas imagens – e esse arquivo interno se move incessantemente alterando sua forma, tal qual uma trama em contínua tessitura:

Mnemósine, a “memória”, é a mãe de todas as musas. Essa história situa a memória no princípio, como a matriz inventiva para todas as artes humanas, de todo o fazer humano, incluindo a produção de ideias; ela traz dentro de si, memoravelmente, uma suposição de que a memória e a invenção, ou o que hoje denominamos “criatividade”, se não são uma só coisa, estão muito próximas de sê-lo (CARRUTHERS, 2011, p. 31).

Nesse sentido, a memória, e, portanto, a noção de narrativa que tateamos na superfície texturizada de uma trama, está mais próxima da fruição ou lembrança coletiva

que se transmite pelos rituais, por vezes cívicos, por vezes afetivos, da recordação, do que do exame de um documento histórico ou mesmo da crônica historiográfica aos modos ocidentais de registro, para usar os termos de Harold Bloom (2002 *apud* BLOCK, 2012). Ambos os tipos de abordagem, porém, articulam uma tensão entre si por trazerem à tona as frestas da historiografia tradicional, considerando que, ao tatear essa complexa malha, nossas mãos se esbarram tanto no esquecimento próprio de nosso tecido fisiológico quanto nas incompletudes das narrativas oficiais. No que se refere a essas incompletudes, José Sánchez-Parga, a partir de seu estudo sobre as tapeçarias dos povos Guayaki, compreende a memória das tramas como a subtração do esquecimento, representando a ideia de continuidade e resistência ao inevitável apagamento do tempo (SÁNCHEZ-PARGA, 1995). De maneira análoga, a teórica chilena Nelly Richard afirma que devemos tomar a memória, frente às inconsistências da historiografia recente dos países latino-americanos, como “um processo aberto de reinterpretação do passado, que desfaz e refaz seus nós, para que se ensaiem novamente os acontecimentos e as compreensões” (RICHARD, 2002, p. 77).

Uma das potências dos têxteis seria a de carregar, em sua pele, superfície e entranhas de fibras, a memória social tecida junto dos corpos de sua comunidade para ser recontada continuamente através dos tempos, e, numa duplicação simétrica que confunde forma e conteúdo, essa abordagem conceitual da memória se aproxima da própria constituição do tecido:

uma estrutura contínua, indefinida, multidirecional; plana, embora às vezes aveludada, dá a si mesma uma profundidade; cheia, embora às vezes rendada, brinca com o vazio; enfim móvel, pois acomoda o movimento (vestimenta), às vezes o captura (véu), transmite (cinto) e ainda o fixa em suas dobras (VERRET, 1984, p. 705, tradução nossa)¹¹.

Recordar será, nas linhas que se seguem, o “verbo sagrado” (BORGES, 1979, p. 477) da narrativa da memória a qual estamos perscrutando. Como a teórica uruguaia Lisa Block (2012) nos lembra em seu artigo “Recordar: una palabra clave”, a palavra recordar vem de

¹¹ Texto original: “une structure continue, indéfinie, pluridirectionnelle; plane, bien que parfois, velours, elle se donne une profondeur; pleine, bien que parfois, dentelle, elle joue avec le vide; mobile enfin, puisqu'elle accueille le mouvement (vêtement), le capte parfois (voile), le transmet (courroie) et le fixe encore en ses plis” (VERRET, 1984, p. 705).

cordis, raiz latina de “coração” (BLOCK, 2012, p. 24), retomando a ideia da elaboração da memória a partir de uma incorporação das narrativas. A recordação é a lembrança que passa por este órgão vital fazendo pulsar as imagens que o atravessam. Block (2012) chama a atenção, ainda, para a semelhança entre *cordis* e as palavras “cordão” e “corda”, ao passo que nós estendemos essa aproximação ao fio de uma trama ou de um quipo. De maneira curiosa, a autora traz, também, a noção de “acorde”, fazendo alusão às cordas e à produção de sons por instrumentos musicais, evocando, por conseguinte, as noções de sintonia e ritmo que também são interpeladas pela trama e suas técnicas. Segundo a autora, o acorde – em seu sentido harmônico, de afinação – existente entre as imagens e a memória, os pensamentos e a palavra, a lembrança e o esquecimento, é tão preciso, que muitas vezes somos incapazes de enxergar a nitidez de suas bordas (BLOCK, 2012).

Nesse sentido, a ação do acorde é um verbo (acordar) que parece aproximar duas noções pertencentes às narrativas mnemônicas e imaginativas dos têxteis: primeiro, a do estado de consciência desperto, iluminado pela recordação ou lembrança, pelas imagens que nos texturizam com suas mutáveis narrativas trazidas por tal processo de natureza reveladora; e segundo, o sentido da negociação (acordo), uma vez que essas narrativas não são interpretadas pela leitura de códigos ou por uma atribuição unilateral de significado, mas por uma construção de sentido que se realiza em comunidade, sempre de maneira relacional e atualizada.

Dessa forma, começamos nosso estudo por um estágio relativo ao corpo que, em verdade, antecede o próprio tecido enquanto objeto finalizado, pois será compreensível que a narrativa das tramas, tal como evidenciado pela fotografia de Cecilia Vicuña, também extrapola suas limitações estendendo-se para além de si própria, projetando no corpo que tece uma recordação que se inicia desde a história das tradições e se propaga até seus gestos, modos de tecer, funções dos tecidos, os instrumentos utilizados e a sobreposição de temporalidades viabilizadas pelas transmissões e atualizações das técnicas de fabricação têxtil.

Partimos do *souvenir* apresentado pela imagem de Vicuña – um fio entrelaçado a um corpo – para fazer despertar – recordar – nossas próprias histórias, pois o exercício da

imaginação que recompõe uma narrativa é um dos efeitos finais da textura da trama. Nas linhas que se seguem, portanto, a dimensão da incorporação será trabalhada em conjunto com as noções de tradução, de sintonia, da sensibilidade tátil e da notação das formas, apontadas como os primeiros elementos composicionais que podemos identificar na linguagem têxtil.

1.1 TRADUÇÃO COMO MULTIPLICAÇÃO

Em junho de 2019, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) inaugurou a exposição *Comodato MASP Landmann de têxteis pré-colombianos* – uma coleção que apresentava uma variada tipologia de têxteis produzidos na região andina entre 1000 a.C. e o século XVI, reunidas por Oscar e Edith Landmann (fig. 2-9). A mostra integrava a programação de “Histórias das Mulheres, Histórias Feministas”, à qual o Museu se dedicava naquele ano, destacando a produção daquelas peças enquanto uma atividade exercida pelas mulheres.

Tecelagens, rendas, trabalhos com tingimento e tricôs de temporalidades remotas, vindas de diferentes sociedades, tais como Inca (1430-1532), Paracas (200 a.C. a 200 d.C.), Chimú (1200 a 1450), Huari (700 a 1000) e Chancay (1200 a 1450), compunham um catálogo surpreendente de formas para as linhas. Algumas tramas densas, exibindo o peso de seus intrincados fios, outras porosas, revelando contornos que exploram a geometria gerada a partir das padronagens e composições, constituíam, de fato, uma evidência estupefaciente da potência visual do têxtil. A experiência de ver de perto aqueles tecidos parecia-me semelhante a uma aproximação aos corpos que eles vestiram, apontando a intensidade da função simbólica e, sobretudo, visual contida nos adornos corporais, acessórios ou vestimentas. Mais tarde, entendi que a força de presença que eu havia sentido ao estar diante daquelas tramas não era exatamente dos corpos humanos que as utilizaram ou teceram, mas do próprio corpo têxtil, imantado pelo complexo entrelace de suas imagens e enigmáticas histórias.

Denise Y. Arnold (2019), antropóloga anglo-boliviana, que escreveu para o catálogo da exposição, relata que, nos Andes contemporâneos, as peças têxteis são consideradas entes da família, são, de fato, reconhecidas como pessoas. No âmbito da Amazônia, encontramos um relacionamento semelhante com o mundo, como afirma o antropólogo francês Philippe Descola, no livro *Outras naturezas, outras culturas*: “Para as centenas de tribos amazônicas, que falam línguas diferentes, os não humanos também são pessoas que participam da vida social” (2016, p. 14), pois a humanidade é uma condição de referencialidade, e não de espécie. Trata-se daquilo que Viveiros de Castro elabora, em *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*, como “personitude” e “perspectividade” nos contextos ameríndios, ou seja, “a capacidade de ocupar um ponto de vista” (2017, p. 8). E pensar no têxtil enquanto uma pessoa portadora de uma memória nos conduz ao entendimento da própria memória (nossas imagens internas) como um corpo construído, vivo, que também cresce, se alimenta e se transforma com o tempo – que possui uma presença que se liga à nossa própria – delineando os primeiros traços dos tipos de narrativa que poderiam ser encontrados ali. Em uma instância mais literal, como seria o caso das vestimentas e adornos, é ainda mais evidente que a vida do tecido – e, portanto, suas histórias – altera a configuração do corpo humano, “Pois o tecido tece nossa aparência” (VERRET, 1984, p. 705, tradução nossa)¹². Segundo a arqueóloga Margarita Gleba (2020), há cerca de 10.000 anos, os materiais e artefatos têxteis estão presentes nos corpos desempenhando a função de significação:

A maioria das sociedades do passado usavam o vestuário como indicador do sexo; idade; status social, econômico, político e legal; profissão; posto; religião; e etnia. Os têxteis têm sido utilizados como material primário para fazer artigos de vestuário em muitas culturas desde, pelo menos, o Neolítico (GLEBA, 2020, p. 13-4, tradução nossa)¹³.

Ainda na perspectiva do campo da antropologia, no livro *Arte indígena no Brasil: agência, autoridade e relação*, as autoras afirmam, a respeito do contexto indígenas da

¹² Texto original: “Car le tissu tisse nos apparences” (VERRET, 1984, p. 705).

¹³ Texto original: “Most past societies used dress as an indicator of gender; age; social, economic, political, and legal status; occupation; rank; religion; and ethnicity. Textiles have been used as the primary material for making dress articles in many cultures since at least the Neolithic” (GLEBA, 2020, p. 13-4).

América, que “artefatos são como corpos e corpos são como artefatos. Na medida em que a etnologia começa a dar mais atenção ao mundo artefactual que acompanha a fabricação do corpo ameríndio, a própria noção de corpo pode ser redefinida” (LAGROU; PIMENTEL; QUINTAL, 2009, p. 39). Corpo e tecido se entrelaçam, portanto, para além das simples funções de proteção e agenciamento; ambos os contornos são redesenhados simultaneamente em sua interação.



Figuras 2-9 – Peças variadas do Comodato MASP Landmann de têxteis pré-colombianos em exposição no MASP, jun. a jul. de 2019. Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand <<https://masp.org.br/exposicoes/acervo-em-transformacao-comodato-masp-landmann-texteis-pre-colombianos>>.

No contexto da exposição no MASP, foi exibido, também, o curta-metragem *La Libertad* (2017), da cineasta colombiana Laura Huertas Millán, que registra a história de uma família de tecelãs no México a fim de demonstrar a tradição de tecelagem manual mantida pelas mulheres ao longo de inúmeras gerações (fig. 10-15). As imagens produzidas

por Millán fazem seu filme transitar entre a representação etnográfica e o experimentalismo da videoarte: na tela, a sequência de quadros tece uma narrativa que se alterna entre momentos contemplativos do cotidiano, diálogos com as tecelãs, recortes silenciosos de fios vibrando ao movimento de sua tessitura, análises de tecidos feitas por pesquisadores, dentre outros. A cena que capturou minha atenção imediatamente, marcando de maneira contundente minha memória, foi quando uma das três irmãs tecelãs tomou em suas mãos uma estreita tira de motivos tecidos e, deslizando-a por entre seus dedos, nomeou em voz alta cada figura que vez ou outra se repetia com mínimas alterações, demonstrando se tratar da apresentação de um simples mostruário de padrões – ou o que poderíamos anteciper como o vocabulário de sua tessitura. A narrativa criada por ela na decodificação dos motivos se mostrava muito semelhante à performance de leitura de um livro ou texto, contando uma história que, sem aporte técnico e teórico, seríamos incapazes de desvendar¹⁴.

Mas a textura e a síntese geométrica, de maneira geral, nos fazem ativar certas lembranças e, conseqüentemente, estimulam nossa imaginação a projetar narrativas. As peças do Comodato, em consonância com a obra de Millán, fazem vibrar, portanto, a constatação de que a experiência do corpo na performance composicional de um tecido, as coreografias da mão e dos instrumentos, a multiplicidade gráfica, estrutural e funcional daquelas linhas tomadas, a princípio, como ilegíveis, figuram o que entendemos como traduções ou espelhamentos do que acontece com a própria montagem e movimentação das linhas no tear. Em outras palavras, a questão estrutural da narrativa, a partir do têxtil, não está relacionada apenas a uma análise do tecido em si, mas demanda uma consideração de sua própria realização no que tange aos procedimentos técnicos de tessitura, pois sua preparação é uma parte composicional das narrativas da trama. Dentro dessa relação de tradução, o método têxtil parece se realizar somente quando integralmente sintonizado à experiência sensório-motora do corpo, assim como também

¹⁴ A experiência de visita à exposição do Comodato MASP Landmann de Têxteis Pré-colombianos foi trabalhada em um artigo apresentado no Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores 2020 ESTADO DE ALERTA!. A discussão no artigo, contudo, se volta principalmente às questões de gênero evocadas tanto pelo documentário de Laura Huertas Millán, quanto pelas peças do Comodato. O Caderno de Anais com o artigo, intitulado “Artes têxteis e narrativas de memória na América Latina”, encontra-se disponível em: <<https://estadodealerta2020.wixsite.com/anpap-rj/publicacoes>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

aos movimentos subjetivos e coletivos, às intenções, aos desejos, às memórias e condições sociais daquela ou daquele que tece.



Figuras 10-15 – Frames de *La Libertad*, Laura Huertas Millán, 2017.
 Fonte: Site pessoal da artista
 <<https://www.laurahuertasmillan.com/la-libertad-2017>>.

A tradição de tecelagem manual utilizada pela família Navarro no documentário de Millán se refere à técnica do tear de cintura (*telar de cintura*), na qual o bastão de base do tear é amarrado a um cinto atado em volta do corpo da tecelã, enquanto o bastão superior é fixado a alguma estrutura como um pilar ou mesmo um gancho na parede. Dessa maneira, o corpo da tecelã funciona como parte direta do instrumento de trabalho, uma vez que é ela quem controlará o tensionamento dos fios e não os bastões em si, tornando possível, assim, a prática da tecelagem. Seu corpo conduz a tensão e os movimentos de repetição alternada que compõem a trama, um esforço plenamente físico e incorporado ao tapete que lentamente é fabricado.

Em uma animação produzida pela antropóloga e diretora peruana Mariana Tschudi (2017), intitulada *Tejido Andino*¹⁵, podemos ver que, na perspectiva histórica da cultura andina, o tear de cintura conecta o corpo da tecelã à natureza através da fixação de uma de suas extremidades às árvores, criando uma espécie de ponte entre o conhecimento gestado interiormente, representado pelas raízes que absorvem o alimento das profundezas do solo, e o cosmos celeste ou mundo superior, representado pelo tronco, galhos e folhas que se expandem terra acima. Desse modo, a tecelã dos Andes torna-se capaz de acessar o conhecimento cíclico ou circular do mundo natural para que possa interpretar, traduzir e transmitir esse conhecimento na língua das linhas, de modo que a própria circularidade seja transformada no método que fundará as bases epistemológicas da sociedade em questão. Ao se referir especificamente às tradições Incas, Meredith G. Clark discorre sobre a vasta capacidade narrativa contida nos tecidos fabricados pelas mulheres, no artigo “Rewriting textile culture with woven words: ‘Oro es tu hilar’ by Chilean poet Cecilia Vicuña”:

Com exceção do *kipukamayuc* masculino no Império Inca, que criou e interpretou os *kipus*, dispositivos de lã ou fios de algodão que registravam "inventários pessoais, censos, leis, sacrifícios rituais, geografia religiosa, dados calendários e talvez história narrativa" (Brokaw 2010, p. 96), as mulheres carregavam principalmente a tarefa de empregar a metáfora, ou aquilo que está para além da palavra e repousa no desenho abstrato do têxtil, a fim de expressar e preservar a história, as normas sociais e a cosmovisão do seu povo (CLARK, 2020, p. 48, tradução nossa)¹⁶.

Nas pranchas ilustradas da *Primer nueva crónica y buen gobierno* (1615), texto epistolar escrito pelo peruano Felipe Guamán Poma de Ayala¹⁷, as tecelãs são apresentadas como mulheres que ocupavam um papel definitivo na organização e transmissão das epistemologias do império Inca, traduzindo o conhecimento nas peças de tapeçaria feitas

¹⁵ Disponível em: <<https://vimeo.com/214892893>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

¹⁶ Texto original: “With the exception of the male *kipukamayuc* in the Incan Empire, who created and interpreted *kipus*, knotted wool or cotton-stringed devices that recorded “personal inventories, censuses, laws, ritual sacrifices, religious geography, calendrical data and perhaps narrative history” (Brokaw 2010, p. 96), women mainly carried the charge of employing the metaphor, or that which lies beyond the word and rests in the abstract design of the textile, in order to express and preserve their people’s history, social norms, and cosmovision” (CLARK, 2020, p. 48).

¹⁷ Carta que descrevia toda a organização original do mundo Inca e as transformações sofridas com a colonização espanhola, conforme apresentado na Introdução da tese.

em seus teares de cintura, tal como assinalamos anteriormente (fig. 16). A partir de uma organização hierárquica nomeada de “ruas” (*calles*) (AYALA, [1615] 2009, p. 164), Ayala explica que a função social dessas mulheres era determinada em diferentes momentos de sua vida, levando em consideração seu contexto familiar de origem ou alianças por casamentos. A atividade da tecelagem se iniciava desde a tenra idade com o aprendizado da coleta das plantas, da fiação, técnicas de tingimento e, finalmente, de tessitura. Todo o seu trabalho e relevância se desmancharam de maneira violenta com a invasão dos espanhóis, que submeteram a produção das mulheres às exigências dos colonos e rebaixaram seus status e corpos aos poderes misóginos, classistas e racistas, intensificados pelo logocentrismo europeu e as missões de catequização (fig. 17-18). Tanto a estrutura social quanto parte dos conhecimentos daquelas mulheres foram desmantelados, uma vez que a imposição das formas de registro e escrita na língua do colonizador afetaram não apenas a transmissão têxtil preservada por elas, mas as próprias estruturas imaginativas e perceptivas do mundo andino.

Em seu livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, a teórica norte-americana Diana Taylor (2013) desenvolve uma argumentação em torno da diferença entre o arquivo, na concepção ocidental e eurocêntrica, e o repertório, que compreende um conjunto mais amplo de configurações compositivas do que se define como memória, reunindo a performatividade (seus gestos, falas e incorporações) à escrita e às diversas estratégias mnemônicas desenvolvidas por sociedades convencionalmente entendidas como ágrafas. Portanto, os processos de transformação de uma sociedade considerada ágrafa pela História hegemônica, que passou a adotar a escrita ocidental, estão diretamente ligados à censura e repressão dos colonizadores aos códigos e modos de elaboração do conhecimento encontrados aqui, consolidando os processos de dominação (TAYLOR, 2013).

No Ocidente, parte da história do têxtil é marcada pela perda da relação com o corpo em várias instâncias – levando em conta, nesse contexto, a automatização dos instrumentos na era industrial, fruto do estabelecimento do capitalismo. E embora nossa língua, hoje, faça uso de metáforas têxteis como figuras correspondentes ao texto, a noção

de narrativa que une ambas as linguagens não é acessada em suas nuances mais profundas, denotando o quanto a perda da experiência corporal implica diretamente uma perda das formas de expressão (ALBERS, 2019). A aproximação com o texto e seu subsequente distanciamento, são, desse modo, produtos de uma narrativa lacunar e apontam para questões de nossa formação histórica, trabalhadas contemporaneamente na produção artística que acessa o conhecimento das mais distintas tradições têxteis existentes nas Américas e em outras partes do mundo.



Figuras 16-18 – Reproduções das pranchas ilustradas por Felipe Guamán Poma de Ayala, em *Primer nueva corónica y buen gobierno*, de 1615. Na primeira imagem à esquerda, vemos uma tecelã da primeira “rua”, no contexto anterior à colonização. Nas imagens seguintes, que representam o período colonial, as tecelãs sofrem a violência do império e da igreja.

Fonte: *Primer nueva corónica y buen gobierno*.

Partindo dessas premissas, nota-se que as obras realizadas no campo da arte trazem a experimentação com o método como um elemento fundamental para a criação de narrativas através das linhas, enfatizando a importância da presença e dos movimentos dos corpos em cada tradição, vislumbrando lampejos das memórias que repousam em outras maneiras de registro, como as evocadas por Taylor: a oralidade, os ritos, a performatividade e as imagens. Os métodos das tradições, o conjunto de gestos que ornamentam o

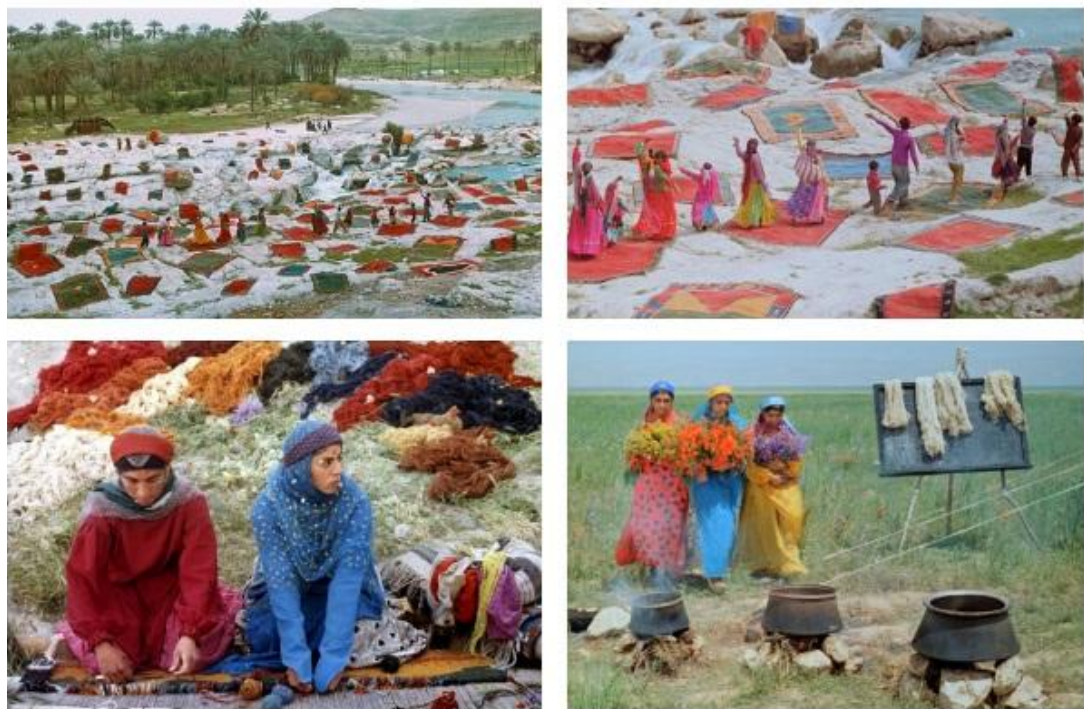
imaginário, no sentido trazido por Carruthers (2011), seriam, portanto, formas de acessar e produzir as narrativas têxteis. O tear de cintura, dentro dessa perspectiva, torna-se um dispositivo de memória da identidade cultural, um repertório narrativo dos eventos do passado e um instrumento que duplamente impulsiona tanto as narrativas mnemônicas quanto aquelas da imaginação de toda uma comunidade.

Se a cintura da tecelã se conecta às estruturas fixas do mundo nos Andes, distintos gestos e instrumentos tornaram possível uma gama de traduções e interpretações para as linhas da trama, concebendo a textura como um jogo de multiplicidades técnicas e comunicativas. Em regiões do Oeste asiático, como no Irã, por exemplo, são comuns práticas nas quais o tecido é construído a partir de uma relação dos instrumentos e dos corpos com o chão, seja em estruturas horizontais, sob o corpo daquela(e) que tece, ou nos teares verticais, que se fixam perpendicularmente ao solo. Ao redor do mundo, percebemos, então, que as estruturas que tensionam as linhas, as tramas e os tipos de gestos ensaiados pelo corpo tecedor geram diferentes possibilidades de envolvimento com o material. Outra constatação proveniente deste raciocínio é a de que a trama é imbricada de sua funcionalidade desde a manufatura, como se pode ver claramente tanto no tear de cintura – que, em sua função e imagem processual, sustenta a conexão do corpo social com a natureza – quanto no tapete de oração – tecido sob os joelhos dobrados da tecelã, uma das posturas que será reproduzida nos rituais de reza. Percebe-se que a intencionalidade do corpo que tece se molda desde a prática da tradição, e essa intenção que antecede a forma final do tecido parece ser, também, uma maneira de expressar ou recordar determinadas narrativas.

No longa-metragem iraniano *Gabbeh* (1996)¹⁸, um tapete homônimo de tradição persa, que, dentre suas muitas funções, é utilizado nos ritos de casamento, materializa o símbolo da união entre pessoas através da junção de fios entrecruzados e, de maneira semelhante à personificação dos tapetes na região andina, o tecido é representado no filme

¹⁸ *Gabbeh*, de 1996, 1h19', é um filme franco-anglo-teuto-iraniano, com direção e roteiro de Mohsen Makhmalbaf.

enquanto uma entidade antropomórfica (fig. 19-22). Os *gabbehs* (گبه)¹⁹ são feitos por comunidades nômades, como as que vivem na região sul do Irã, e carregam em suas entrelinhas a memória do movimento espacial das pessoas, tanto em seu sentido material quanto metafórico. Diferentes dos tradicionais tapetes de sociedades sedentárias, caracterizados pela prática de tessitura orientada por gráficos e pinturas de motivos previamente elaboradas em cartões, os *gabbehs* são espontâneos e imprevisíveis em suas composições (FORD, 2008), visualmente mais limpos ou sintéticos, e “Sua forma nunca é padronizada. Podem incluir pássaros, frutas, folhas, flores – todos estes elementos ou nenhum deles” (FORD, 2008, p. 109, tradução nossa)²⁰.



Figuras 19-22 – Frames de *Gabbeh*, longa-metragem, direção de Mohsen Makhmalbaf, 1996. Arquivo pessoal.

¹⁹ Também pode ser encontrado com as grafias *gabba* (segundo a plataforma *Digital Dictionaries of South Asia* da Universidade de Chicago) ou *gebbeh* (FORD, 2008), tendo em vista as diferenças entre os dialetos e sistemas de transliteração. Neste capítulo, optamos por utilizar a grafia tal qual aparece no filme analisado.

²⁰ Texto original: "Their form is never standardized. They may include birds, fruit, leaves, flowers - all of these elements or none of them" (FORD, 2008, p. 109).

O *gabbeh* apresentado no filme possui gênero e é narrador de sua própria história: o enredo do filme gira em torno de um tapete feminino que se perde e, a partir da visualização de lembranças, tenta recompor sua história para cumprir seu destino. Enquanto espectadoras, percebemo-nos capturadas pela trama fictícia articulada pela personagem do tapete, e “Tudo acontece como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma misteriosa anatomia humana” (SERVIER, 1964 *apud* BRIAND, 2013, p. 92, tradução nossa)²¹, tornando inquestionável a humanização da peça.



Figuras 23-26 – Frames de *Kaze no Jutan*, longa-metragem, direção de Kamal Tabrizi, 2003.
 Fonte: <<https://youtu.be/diCJVrjo1UI>>.

²¹ Texto original: “Tout se passe comme si le tissage, traduisait en langage simple une anatomie mystérieuse de l’homme” (SERVIER, 1964 *apud* BRIAND, 2013, p. 92).

Em contrapartida, no filme *Kaze no Jutan* (2003)²², dirigido por Kamal Tabrizi, acompanhamos a produção de um tapete iraniano aos modos das sociedades sedentárias (fig. 23-26), tal como descrevemos anteriormente. O foco nos procedimentos técnicos que envolvem a fabricação de um tradicional tapete persa, no contexto deste filme, nos permite observar que, se nos Andes a trama é determinada por uma linha contínua mantida intacta ao longo de quase toda a sua extensão, nos países do Oeste asiático, sejam elas sedentárias ou não, as tapeçarias são realizadas a partir do repetido gesto de corte e adição de novos fios. Ambos os casos afirmam a propriedade multiplicadora da estrutura oposta e complementar da trama – de um lado, o corte implica na contínua soma de novas linhas, enquanto do outro, a linha ininterrupta torna-se representativa da imagem do “devir” (DURAND, 2012, p. 321). Como se pode atestar, a diferença nos modos de vida se traduz na dinâmica visual dos tapetes, na escolha das técnicas, na disposição dos teares, no tempo de produção e na quantidade de pessoas que trabalham ali, num mesmo tecido, transformando a peça têxtil numa materialização das muitas maneiras de conceber narrativas.

Apesar de nosso foco conceitual ser a estrutura de entrecruzamento vertical e horizontal das linhas na trama, é preciso esclarecer que a relação incorporada de uma composição têxtil não ocorre apenas em tradições de tecelagem manual em tear: também os demais fazeres têxteis demandam um engajamento do corpo enquanto operador de uma tradução da técnica, fazendo-o recriar o tapete e a si próprio, pois, em tais práticas, não apenas a fabricação de um tecido é realizada, mas todo o conjunto de ações que acompanham uma tradição é posto em movimento.

Em muitos documentários etnográficos realizados com a finalidade de apresentar e criar uma memória da cultura material, por exemplo, essa constatação é exposta de maneira evidente. No curta-metragem *Topawa* (2019)²³, dirigido por Kamikia Kisedje e Simone Giovine, mulheres indígenas da etnia parakanã (Pará, Brasil) contam a narrativa da transformação da fibra de tucum²⁴ em fios com os quais serão tecidas suas redes (*topawa*,

²² *Kaze no Jutan* (O tapete de vento), de 2003, 1h51', é um filme nipo-iraniano, com direção de Kamal Tabrizi.

²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mSAGR3OfQMO>>. Acesso em: 07 jan. 2021.

²⁴ Palmeira *Astrocaryum chambira*, conhecida como tucum na Amazônia brasileira, fonte de fibras têxteis a partir de suas folhas.

na língua parakanã). Enquanto mostram o processo de coleta e tratamento da fibra, a narrativa do trabalho se mistura à recordação do primeiro contato com os brancos, nos mostrando o quanto a tradição das redes carrega em si uma representação identitária daquele povo e da maneira com a qual o encontro com outra cultura afetou a memória da tradição – contar a história da técnica é rememorar a própria história do grupo, pois os gestos se renovam ininterruptamente em consonância à vida que se transforma. Ao iniciarem os preparativos para a criação da rede, cantos são evocados para embalar o movimento das mãos: paralelos à gestualidade formadora da trama, os cantos de trabalho agem, também, como uma composição rememorativa de conhecimentos, reproduzindo uma narrativa pendular que se move desde a transmissão instrutiva da técnica aos ensinamentos gerais de seus antepassados, tornando ativa a memória coletiva dos parakanãs (fig. 27 e 28).

A arte-terapeuta francesa Catherine Briand (2013), em um relato de experiência com oficinas comunitárias de tecelagem de redes na França, publicado sob o título de “Le soi tissé”, menciona a maneira com que a personificação dos instrumentos de trabalho e a vibração da oralidade, presentificada nas conversas e nos cantos, funcionam como estratégias para entremear a narrativa das tradições às coisas e aos próprios tecidos, sem necessariamente fazê-la participar de sua composição visual. Para ilustrar esse processo, a autora cita uma curiosa descrição do velho sábio dogon Ogotemmêli, em conversa com o etnólogo francês Marcel Griaule:

Este tear tradicional é feito de pedaços de madeira. Ele assume a forma humana e gira em torno da fala. Cada peça desta arte evoca uma parte da anatomia da boca. É assim que “a língua representa a lançadeira, os bastões lisos representam os dentes [...]. O tecelão canta lançando a lançadeira nos fios da trama, e sua voz entra na teia, carregando a dos ancestrais (GRIAULE, 1966 *apud* BRIAND, 2013, p. 90, tradução nossa)²⁵.

²⁵ Texto original: “Ce métier à tisser traditionnel est composé de pièces de bois. Il prend forme humaine et s’articule autour de la parole. Chaque pièce de ce métier évoque une partie de l’anatomie de la bouche. C’est ainsi que “la langue représente la navette, les bâtons de lisses représentent les dents [...]. Le tisserand chante en jetant la navette dans les fils de trame, et sa voix entre dans la chaîne, entraînant celle des ancêtres” (GRIAULE, 1966 *apud* BRIAND, 2013, p. 90).



Figuras 27 e 28 – Frames do filme *Topawa*, curta-metragem, 7', direção de Kamikia Kisedje e Simone Giovine, 2019.
 Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=mSA6R3OfQMQ>>.

O fio do tucum, resultado de um processo de fiação que acontece pelo atrito da fibra sobre as pernas das mulheres parakanã, é uma tradução dessa indissociável ligação entre o corpo e a tradição de tessitura, fazendo de sua linguagem e narrativa uma matéria em contingência. Perdemos a distinção das fronteiras entre as linguagens e matérias, se é que elas existem de fato: se é a memória que tece o corpo ou o corpo que tece a memória, já não importa mais. As obras mencionadas aqui nos mostram que ambos os procedimentos acontecem simultaneamente, o corpo e seu tecido mnemônico se criam pela imaginação: ambos imaginam e criam porque são capazes de lembrar, e a linguagem dos fios é articuladora das muitas camadas de tradução operadas na fabricação das tramas, compreendendo o corpo como instrumento condutor de narrativas, que também será conduzido por elas.

Afirmção semelhante é feita por Clark (2020) em relação à impregnação do conjunto estratificado de memórias às tramas no contexto andino: “Assim, como um

escritor que entrelaça frases a fim de captar um corpo de conhecimento dentro do texto, a(o) tecelã(o) manipula e combina fios a fim de encapsular os rituais da sua cultura dentro dos parâmetros do tecido” (CLARK, 2020, p. 49, tradução nossa)²⁶. A relação entre tradução e multiplicação, portanto, acontece pela sobreposição de linguagens necessárias para se chegar à trama propriamente dita, e esta sobreposição, que entrelaça as linguagens ao passo que as multiplica, será compreendida pela perspectiva da sintonia, que nos permitirá estreitar ainda mais a tessitura do corpo com seus instrumentos e tradições.

1.2 SINTONIA CORPO-INSTRUMENTO

Em consonância com o que foi elaborado por Denise Y. Arnold (2019) a respeito do têxtil como uma entidade personificada, humana, o antropólogo inglês Tim Ingold (2015) afirma, no livro *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, que, diferentemente da categoria dos objetos, as coisas compreendem uma trajetória de vida própria, são porosas e, por isso, atravessadas pelos fluxos vitais irradiados pela vida e pelo ambiente em que estão inseridas. A proposição de Ingold é uma resposta à questão da agentividade atribuída aos artefatos, que seriam considerados inanimados (sem vida própria), passíveis de adquirir e performar vitalidade somente quando agenciados por uma intencionalidade humana. No artigo “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, Ingold (2012) provoca reflexões e questionamentos à redução de um objeto à ideia de índice, indexado a um agente. Em sua análise, o antropólogo faz uso de exemplos do próprio campo artístico, tensionando criticamente não apenas o funcionamento da agentividade em si, mas também das categorias de valor que hierarquizam as coisas e sua participação em nossa vida:

Um trabalho de arte, insisto, não é um objeto, mas uma coisa – e, como argumentou Klee, o papel do artista não é reproduzir uma ideia pré-concebida, nova ou não, mas juntar-se a e seguir forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho. [...] O (ou a) artista – assim como o artesão – é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida (INGOLD, 2012, p. 38).

²⁶ Texto original: “Thus, like a writer who interlaces sentences in order to capture a body of knowledge within the text, the weaver manipulates and combines threads in order to encapsulate the rituals of his or her culture within the parameters of the cloth” (CLARK, 2020, p. 49).

Partindo desse pressuposto, o autor nos conta que a função de todo instrumento, tido como coisa e não objeto, é, na verdade, a reprodução de sua própria história. Ao entrarem em ação, os instrumentos recontam suas narrativas e o fazem em sintonia com os corpos, reproduzindo o gesto ensaiado pela comunhão entre eles. Nesse sentido, usar uma ferramenta seria o mesmo que rememorar sua história, mas também modificá-la, em certa medida, pois a tradição constantemente repetida se renova nos corpos e seus contextos espaço-temporais, tal como explica Ingold:

as funções das ferramentas, como os significados das estórias, são reconhecidas através do alinhamento das circunstâncias atuais com as conjunções do passado. Uma vez reconhecidas, essas funções fornecem ao profissional os meios para seguir em frente. **Cada uso de uma ferramenta, em suma, é uma lembrança de como usá-la**, o que ao mesmo tempo segue as vertentes de práticas do passado e as leva adiante em contextos atuais. **O profissional qualificado é como um talentoso contador de estórias cujos contos são contados na prática da sua arte, em vez de em palavras** (2015, p. 102-3, grifos nossos).

Algumas das observações feitas pelo historiador da arte Ernst Gombrich (2012), no livro *O sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*, reforçam a importância da relação entre o corpo e os instrumentos de trabalho no decorrer da história das artes decorativas no âmbito da Europa. Para exemplificar, o autor cita o estilo conhecido como “Luís XVI” (GOMBRICH, 2012, p. 22), a partir do qual apreciava-se o exímio trabalho dos artesãos, enfatizado principalmente pela complexidade dos trabalhos mais simples, como na confecção de ângulos retos, já que estes poderiam evidenciar a destreza do gesto acima da forma. Nesse mesmo contexto dos ritos das tradições manuais no continente europeu, o historiador da arte suíço Jacob Burckhardt (2000) aponta, no ensaio “Principios y métodos del Arte Tradicional”, que a relação iniciática das artesanias dependia diretamente da transmissão dos instrumentos e dos objetos, pois eles permanecem e dão vida aos significados culturais através dos tempos.

Mary Carruthers (2011), no âmbito de sua pesquisa, avança no estudo sobre essa relação iniciática afirmando que não apenas a transmissão de instrumentos é um gesto fundamental para a perpetuação das técnicas, das tradições e das formas, mas também a própria aprendizagem de sua manufatura. Os saberes de seu funcionamento interno e as adaptações/atualizações que os próprios instrumentos adquirem são parte vital da

manutenção dessas memórias, e esse mesmo raciocínio pode ser traduzido também como uma transmissão dos métodos de narrar histórias. Em outras palavras: importa conhecer a narrativa, aprendê-la e memorizá-la, mas a maneira de narrar as histórias e a escolha da linguagem utilizada – a construção singular da estrutura e dos artifícios composicionais com valores mnemônicos – são aspectos imprescindíveis para efetivar a transmissão intergeracional, conforme explica:

Hoje em dia as pessoas frequentemente compram ferramentas prontas. Mas em muitos ofícios até hoje, e em todos os ofícios durante a Idade Média, um aprendiz aprendia não apenas a usar suas ferramentas, mas também a fabricá-las. Escribas preparavam seus pergaminhos, faziam seus estilos e misturavam suas tintas; pedreiros faziam seus machados, martelos e limas. E os monges compunham suas “imagens” e esquemas. A fabricação de ferramentas é uma parte essencial da ortopraxis do ofício (CARRUTHERS, 2011, p. 28).

Em suma, o gesto, e poderíamos dizer também a técnica ou o instrumento, é função e lembrança, e estas últimas, alinhavadas pela estrutura da narrativa, se desdobram na produção de imaginação e conhecimento, já que conhecer é “semelhante a contar histórias” (INGOLD, 2015, p. 214). As histórias que orbitam as tradições e as técnicas, portanto, são parte do que podemos entender como artifícios da linguagem do têxtil, pois elas produzem sentido, estão intrinsecamente vinculadas aos instrumentos e ao movimento dos corpos, e sua (re)produção – que é a tessitura, mas é também a atualização da história – integra substancialmente o ensino e aprendizagem de uma técnica. Em sua etimologia, a palavra “narrativa” evoca o movimento de dar a saber, transmitir significado²⁷. E a memória é tecida pela incorporação que funde, também, as matérias do corpo e da narrativa, como lembra Walter Benjamin em seu ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” ([1936] 1987):

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. **Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las.** Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo (BENJAMIN, [1936] 1987, p. 205, grifo nosso).

²⁷ Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?narrar>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

Sobre este aspecto da incorporação que funde a narrativa à singularidade dos corpos, retomamos o pensamento de Ingold (2015) para compreender que o processo de aprendizado, fundamentalmente narrativo, trata-se ainda de uma operação de tramar histórias de origem difusa, da mesma maneira que as trajetórias de cada vida se ligam numa grande malha. Aqui, percebemos de forma concisa como a estrutura da trama permite o entrecruzamento do passado e do futuro, trazendo ambos para o mesmo plano, ou melhor, compondo o presente a partir da junção de ambos os tempos.

Assim como Benjamin, o antropólogo se dispõe de várias metáforas têxteis para iluminar seu pensamento, o que percebemos como um exercício de metalinguagem na elaboração do raciocínio teórico, relevante para pensarmos a própria noção de textualidade na trama:

Conhecer alguém ou alguma coisa é conhecer a sua história, e ser capaz de juntar essa história à sua. No entanto, é claro, as pessoas crescem em conhecimento não somente através de encontros diretos com outras pessoas, mas também por ouvirem suas histórias contadas. **Contar uma história é relacionar, em uma narrativa, as ocorrências do passado, trazendo-as à vida no presente vívido dos ouvintes como se estivessem acontecendo aqui e agora.** [...] Trilhando o caminho de um lugar a outro na companhia de outros mais experientes do que eles, e ouvindo suas histórias, os novatos aprendem a conectar os eventos e experiências das suas próprias vidas às vidas dos antecessores, tomando recursivamente os fios dessas vidas passadas no processo de fiar a sua. Mas, ao contrário do crochê ou do tricô, o fio que está sendo fiado agora e o fio tomado do passado são ambos o mesmo fio. Não há nenhum ponto em que a história termine e a vida comece. As histórias não devem terminar pela mesma razão que a vida também não deveria. E na História, como na vida, é no movimento de lugar a lugar – ou de tópico a tópico – que o conhecimento é integrado (INGOLD, 2015, p. 236-7, grifos nossos).

A conjunção das histórias implica, ainda, o entrelace de outro tipo de dualidade, que não apenas temporal, como menciona Ingold. Carruthers escreve que a memória é a matriz inventiva para todas as artes e fazeres humanos, incluindo fazeres supostamente abstratos como o pensamento e a razão: “Todo conhecimento depende da memória e é, portanto, inteiramente retido na forma de imagens, ficções reunidas em vários lugares e reagrupadas em novos ‘lugares’ à medida que a mente pensante as reúne” (CARRUTHERS, 2011, p. 40). Desenvolvendo a dupla instância da coletividade e da individualidade, tal como também observamos na sintonia a partir de Ingold e Benjamin, Carruthers afirma que o trabalho da memória lida com ambas as dimensões identitárias porque alinhava as

impressões singulares, próprias da vivência e pensamento de cada pessoa, às convenções sociais que sustentam os símbolos com os quais criamos e compartilhamos conhecimento. As duas dimensões se produzem mutuamente e fazem transparecer o pessoal e o coletivo na mesma trama, tornando o trabalho da memória “uma atividade verdadeiramente cívica” (CARRUTHERS, 2011, p. 51): uma atividade de pertencimento e reconhecimento comuns.

Segundo a autora, na Antiguidade, a memória, ou a ação de recordar, era entendida como uma expressão da singularidade porque reconhecia-se o elemento corporal do desejo nas intenções e reorganizações mentais de cada pessoa. Dessa maneira, a narrativa da memória é atravessada pelas intenções, torna-se inescapável à vivência do corpo e só pode se realizar através dele:

A ideia de um recordar “neutro” ou “objetivo” era estranha à cultura monástica. Reconhecia-se que a memória, na medida em que estava envolvida com a cognição, também o estava com a vontade e o desejo. Sem despertar emoções e assim pôr em movimento a vontade, não haverá lembrança e, portanto, tampouco a criação de pensamentos (CARRUTHERS, 2011, p. 154).

A concepção do têxtil e a estreita conexão entre o corpo e a técnica, como visto até então, depende diretamente da maneira como as pessoas se organizam, pois seus modos de fazer e tradições (os ritos, os ritmos, aquilo que se repete e atravessa as gerações, atualizando-se) podem sugerir traduções da narrativa das organizações espaciais e dos seres. Numa análise dos elementos composicionais das tapeçarias dos povos Guayaki, José Sánchez-Parga (1995), em seu livro *Textos textiles en la tradición cultural andina*, demonstra, por exemplo, como a representação geométrica de retângulos é capaz de transmitir a organização espacial e hierárquica das relações sociais por meio do simples jogo de forma, contra forma e cores distintas, além da disposição dessa imagem-mosaico no campo texturizado do tecido. Mas a própria concepção de espaço, devemos lembrar, é compreendida a partir do modo como a formação social se dá em interação com a paisagem e seus elementos. Em outras palavras, o entendimento de espaço no contexto analisado por Sánchez-Parga não é definido apenas por um lugar cuja estrutura é fixa, mas pela malha social tecida a partir de uma ligação rizomática e inconstante entre os seres e as coisas, além das distintas temporalidades que os atravessam.

Sobre os assuntos da memória, dos ritos de passagem e da narrativa, o autor explica, ainda, como cada corpo, especialmente em sociedades que as narrativas oficiais consideram ágrafas, recebia a inscrição da memória coletiva através dos ritos iniciáticos que se davam com a modificação de sua aparência, seja através de pinturas corporais ou do uso de adornos e vestimentas específicos, participando ativamente da construção da narrativa comum, preservando e atualizando-a com as singularidades de seu tempo e impressões sensoriais particulares (SÁNCHEZ-PARGA, 1995). Desse modo, a transmissão intergeracional não se trata de um movimento estático que cristaliza os saberes e ações, mas de um pensamento vivo que pulsa a partir de nossa presença, tanto a nível individual quanto coletivo.

Sobre essa costura entre o ambiente como a figura do todo – um cosmo – e a singularidade dos corpos e coisas que o compõem, a filósofa belga Isabelle Stengers (2018) comenta a proposição cosmopolítica, cunhada em diálogo com o antropólogo francês Bruno Latour, para avançar nas investigações acerca das relações éticas na construção de um ambiente que, semelhante à ideia da malha proposta por Ingold (2012), compreende a participação ativa de todo o conjunto de seres e coisas. Aproximando o raciocínio de Stengers (2018) de nosso estudo, podemos visualizar a dualidade que caracteriza a trama como um elemento presente também em nossa própria constituição corporal, pois ambas as dimensões privada e coletiva estão entrelaçadas de maneira que não podemos separá-las:

Uma tal questão destaca uma perspectiva que chamo de “eto-ecológica” [*étho-écologique*], que afirma a inseparabilidade do *éthos*, da maneira de se comportar própria a um ser, e do *oikos*, do hábitat desse ser, da maneira que esse hábitat satisfaz ou contraria as exigências associadas a tal *éthos*, ou oferece aos novos *éthos* a oportunidade de se atualizarem. Quem diz inseparabilidade não diz dependência funcional. Um *éthos* não é uma função do seu meio ambiente, do seu *oikos*, ele sempre será o *éthos* do ser que se revela capaz dele (STENGERS, 2018, p. 449).

Mais adiante, trazendo à tona a questão dos rituais, a filósofa complementa seu pensamento enfatizando a maneira como o entrelace duplo de cada fio-ser é vital para a construção de nossas narrativas coletivas, quaisquer que sejam suas funções ou

intencionalidades. E mais do que isso, é uma relação indispensável para o exercício da lembrança:

A eficácia do ritual não é, portanto, a convocação de uma deusa que inspiraria a resposta, mas a convocação daquilo cuja presença transforma as relações que cada protagonista entretém com os seus próprios saberes, esperanças, medos, memórias, e permite ao conjunto fazer emergir o que cada um, separadamente, não teria sido capaz de produzir (STENGERS, 2018, p. 459).

Mas a despeito dessa estreita conexão com o espaço na própria concepção do corpo, no caso da linguagem têxtil, não podemos generalizar: nem todo padrão de tessitura, no sentido técnico, narrativo ou visual, é necessariamente uma representação do ambiente ou da organização social de uma comunidade. No artigo “Podem os grafismos ameríndios serem considerados quimeras abstratas?”, Els Lagrou (2013) nos alerta que o modelo representativista que dominou a antropologia dos anos 1980 não sustenta a pluralidade de interpretações e sentidos que a cultura material pode abarcar, e a linguagem da textura têxtil, como dissemos, não deve ser lida tal qual um sistema de símbolos cujos significados são fixos, pelo menos não de maneira generalizante.

Na concepção da antropóloga, a arte indígena ou autóctone, com seus complexos e vibrantes sistemas gráficos, estaria mais próxima do conceito de abstração da arte ocidental do que imaginamos (LAGROU, 2013). Para além do intenso envolvimento a nível físico – o gesto, o manejo dos instrumentos, a força e ângulos necessários à tessitura –, há também a realização de um entrelace interno – ao corpo e à trama – que se projeta para além de ambas as superfícies. A sintonia, observada na figura do narrador para Walter Benjamin ([1936] 1987), diz respeito a uma noção de concentração e intensidade exigida no desenrolar de uma narrativa para que ambos, corpo e história, se tornem um só, e o mesmo pode ocorrer nos processos de tecelagem e na contemplação da trama.

Tudo isso nos mostra, enfim, que não é necessariamente a trama que nos conta histórias da maneira como um texto ou uma imagem contariam – ela nos conduz a formular narrativas a partir de uma reorganização dos arquivos internos de nossa memória, que culmina no ato imaginativo ou na reorganização de nossa percepção. É o corpo que recorda, que conta, que retém imagens e modifica seus tons de acordo com a intencionalidade acionada a cada instante em que imagina, assim como os portadores dos

quipos e as tecelãs andinas faziam em seus trabalhos de tradução (que usamos agora em substituição à ação de registro) e de recordação imaginativa (naquilo que entendemos como uma espécie de leitura). Isso não significa, porém, que a tradução seja inteiramente independente das tramas: devemos manter em mente que é a textura que nos provoca a recordar e traçar novos esboços imaginativos. De alguma maneira, é como se fossemos interna e externamente tecidos por sua configuração e estrutura duplicada, que pode ser simétrica ou não.

Nesse sentido, se até agora observamos o têxtil como um corpo vivo – e podemos recordar a imagem do pulsante quipo vermelho de Cecilia Vicuña – adiante consideramos ser relevante pensar na proposição inversa do corpo como um tecido, uma trama também condutora e provocadora de narrativas para as linhas, tomando a questão da sensibilidade tátil como parâmetro para compreender, de maneira minuciosa, a relação entre ambas as corporalidades e matérias.

1.3 SENSIBILIDADE TÁTIL E O SABER DAS MÃOS



Figura 29 – Cecilia Vicuña, *Guante/The glove*, performance, Santiago, Chile, 1966-1994. Fonte: Galeria Lehmann Maupin <<https://www.lehmannmaupin.com/artists/cecilia-vicuna>>.

Ao abrimos a palma de nossas mãos diante dos olhos, nossa visão é instantaneamente capturada por um confuso emaranhado de linhas em baixo-relevo, impressões com as quais podemos ser, inclusive, socialmente identificados, como é o caso de nossas digitais. Se nossa proposição é a de compreender o corpo como um tecido, enquanto uma das variações da incorporação, parece-nos inevitável trazer à tona a figura da mão, órgão construtor e descobridor do mundo, produtor de linguagens próprias. Através da leitura dos veios desenhados sobre a pele das palmas, as tradições de quiromancia dizem ser capazes de conhecer nosso destino. Tal como um tecido mesmo, esse rizoma aparentemente indecifrável parece replicar a configuração que denominamos como simultaneamente oposta e complementar da trama: a antecipação do futuro, nesta prática de adivinhação, é na verdade uma leitura da escrita do passado, é a tradução ou o conhecimento interpretativo de um código genético que nos liga diretamente a um percurso de metamorfoses – código modificado incontáveis vezes até materializar-se em nossa composição atual, manifestada aqui, agora. Nossa abordagem, porém, se volta à sensibilidade tátil para além de uma redução à figura das mãos, compreendendo esta dimensão sensorial como uma característica presente em toda extensão de nosso corpo: uma tatilidade que é melhor representada pela pele que nos recobre inteiramente.

A partir da leitura de Vergílio Ferreira, o escritor português Gonçalo M. Tavares nos diz que o tato está em todo o corpo, “há vários tactos” (TAVARES, 2013, p. 427). Portanto o nó, a textura e a rugosidade da fibra têxtil são acessados pelo que entendemos como uma tatilidade expandida: um saber do corpo que se ativa pelos sentidos de sua superfície e seus movimentos, facilitador de uma transformação da matéria que começa na manualidade, sim, mas que é sensibilizadora desse mesmo corpo em sua completude. Este é, na verdade, o raciocínio inverso àquele traçado por Tavares (2013) no *Atlas do Corpo e da Imaginação*: teoria, fragmentos e imagens, pois o autor sugere que a ação da mão seria o estágio final da “expressão do pensamento” (TAVARES, p. 421).

Tentaremos percorrer esse sentido contrário, propondo que o fazer da mão e, mais precisamente, da tatilidade, afetam o pensar: que há um início de raciocínio que começa pelo toque dos dedos, pelo contato com a matéria, esta que nos desperta lembranças e

pensamentos, conduzindo-nos a formular tramas mentais, narrativas fluidas e abstratas. Nos alinhamos às reflexões teóricas da artista alemã Anni Albers, pois muito de seu pensamento se concentra no estudo da transformação da matéria compreendendo a totalidade da experiência corporal no processo criativo, o que nos permite alinhar os conceitos de incorporação trabalhados anteriormente a partir de Tim Ingold, Walter Benjamin, Mary Carruthers e dos filmes que analisamos. Em concordância à crítica de Els Lagrou (2013) à unilateralidade do representativismo, entendemos que, para as narrativas mnemônicas e imaginativas da trama, há que se ampliar a compreensão da tradução no/do corpo. A partir disso, nos interessa analisar o método narrativo dos têxteis considerando também os apontamentos já levantados sobre as técnicas, os instrumentos e a própria atividade de tradução, que implica uma leitura, interpretação e reinvenção do conhecimento para que este seja transmitido, acessado e performado, dando continuidade à imaginação cíclica presente na própria concepção estrutural da trama.

Nascida na Alemanha, no ano de 1889, Anni Albers foi uma artista, professora e teórica dedicada aos meios têxteis, cuja formação se deu na Bauhaus, escola onde ingressou no ano de 1922. Sua atuação nessas diferentes frentes de trabalho alcançou um certo reconhecimento público, embora tenha sido, por muito tempo, deixada à sombra de seu marido Josef Albers (1888-1976), também artista e professor. A inserção de Anni Albers no workshop de tecelagem, na Bauhaus, não partiu da vontade própria da artista: foi consequência do remanejamento que grande parte das estudantes mulheres sofriam. Todas elas, salvo pouquíssimas exceções, poderiam frequentar apenas o ateliê dos ofícios considerados femininos, o que aponta para uma série de discussões complexas em torno da questão de gênero relativas aos têxteis, mas também em relação ao próprio entendimento de categorias artísticas no âmbito daquela escola (SMITH, 2014).

Todavia, o que Albers encontrou no ateliê orientado pela artista alemã Gunta Stölzl foram práticas e pesquisas que, em consonância aos ares revolucionários do modernismo nas artes, tentavam propor um novo entendimento dos têxteis enquanto uma prática artística, desfazendo sua submissão à pintura e à hierarquia de valores que rebaixaram os ofícios tradicionais em consonância ao que a narrativa histórica considerava grande arte.

Foi nesse ambiente que Albers, assim como as artistas Otti Berger e Benita Koch-Otte, começou a alinhar seus interesses plásticos ao trabalho vanguardista de reconhecimento das potencialidades do meio têxtil. Suas primeiras obras, desde os estudos e aprendizados técnicos aos projetos e produções de *wall-hangings*²⁸, já exibiam o interesse da artista pela geometria e pela abstração, com sua força criativa direcionada para o trabalho com a cor e combinações complexas de formas a partir do *grid* da estrutura têxtil. Nicholas Fox Webber, no catálogo da exposição *Anni Albers*, realizada em 1999 no Museu Guggenheim, descreve a originalidade de suas pesquisas no desenvolvimento conceitual do abstracionismo:

Pioneira da arte abstrata quando ainda era um conceito radical, na década de 1910, ela fez *wall-hangings* incomparáveis em sua potência, talento e excitação visual. Se tecelões de gerações anteriores haviam reproduzido os padrões florais e os motivos decorativos que eram prescritos para a forma, Anni usou seus fios para criar "lugares de descanso visual" (expressão que tomou emprestado de um de seus heróis, Wilhelm Worringer), que são tão calmantes e desviantes quanto infinitamente ricos e complexos. As composições têxteis de Anni dão forma visual a aspectos do mundo natural e do pensamento filosófico, que refletiam sua mente incessantemente curiosa e inventiva (WEBER, 1999, p. 9, tradução nossa)²⁹.

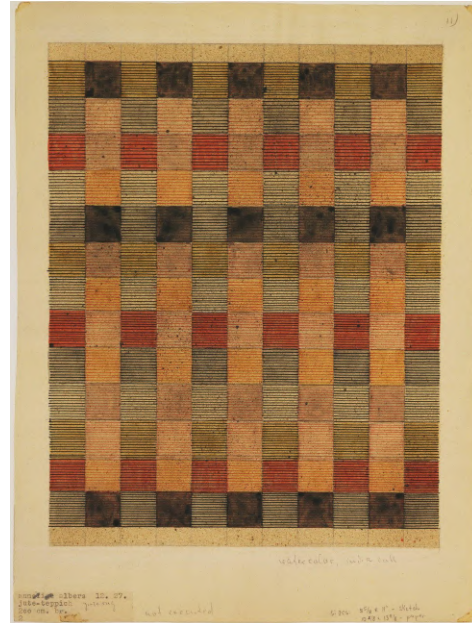
Como parte do programa experimental com as formas, que estimulava a autonomia do têxtil em relação à pintura e à arquitetura, as primeiras tapeçarias que a artista produziu exibem a vitalidade das cores pulsantes estrategicamente combinadas, além do próprio jogo de sobreposições e encaixes das formas das linhas que exploram habilmente o raciocínio singular da tecelagem manual. Como afirma Virginia Gardner Troy, no texto "Thread as text: the woven work of Anni Albers":

Ao conceber os seus *wall hangings*, Albers empregou um sistema baseado numa linguagem de formas geométricas e modulares, que organizou de acordo com os princípios de rotação, troca de cores, repetição, multiplicação e divisão. Estes princípios, que Klee ensinou nas suas aulas teóricas na Bauhaus, tinham uma relação integral com a estrutura subjacente da tecelagem (TROY, 1999, p. 30, tradução nossa)³⁰.

²⁸ Em tradução literal, tapeçarias de parede.

²⁹ Texto original: "A pioneer of abstract art when it was still a radical concept, in the 1910s, she made wall hangings of incomparable power and flair and visual excitement. If weavers of previous generations had replicated the flower patterns and decorative motifs that were prescribed for the form, Anni used her yarns to create "visual resting places" (a term she borrowed from one of her heroes, Wilhelm Worringer), which are as calming and diverting as they are infinitely rich and complex. Anni's textile compositions put in visual form aspects of the natural world and of philosophical thought that reflected her endlessly probing, inventive mind" (WEBER, 1999, p. 9).

³⁰ Texto original: "In designing her wall hangings, Albers employed a system based on a language of geometric, modular forms, which she arranged according to the principles of rotation, color swapping, repetition,



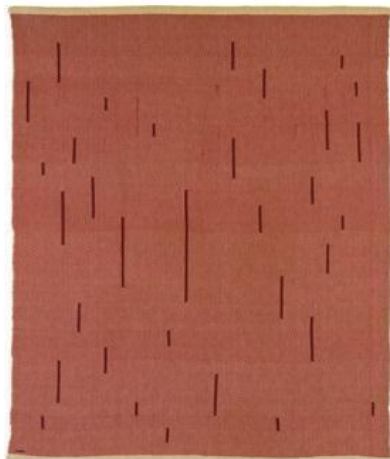
Figuras 30 e 31 – da esquerda para a direita,
Anni Albers, *Black white yellow*, 1926/1964.
Anni Albers, *Study for jute rug*, 1927.
Fonte: Josef & Anni Albers Foundation
<<https://www.albersfoundation.org/art/highlights>>.

A estrutura da tecelagem, formada pelos vetores verticais e horizontais do *grid* da urdidura e do fio que a entrelaça, torna-se o eixo norteador do trabalho artístico de Albers em todas as fases de seu processo criativo e, dessa maneira, as composições são criadas por um jogo de encaixes de retângulos – o próprio formato da tapeçaria sendo transposto para o campo modular do têxtil (fig. 30 e 31). Há, portanto, uma manipulação das camadas do método de construção do tecido: da base técnica da tecelagem; da representação de formas geométricas que re-tecem a expressão visual da trama; do entrelace das cores que intensifica o jogo composicional na aproximação ou contraposição dos tons. A tensão de forças que o material e a estrutura provocam na disposição da trama ganha centralidade e

multiplication, and division. These principles, which Klee taught in his theoretical classes at the Bauhaus, had an integral relationship to the underlying structure of weaving” (TROY, 1999, p. 30).

a noção de narrativa também já se despontava desde suas primeiras experiências, como influência direta das aulas que teve com Paul Klee (TROY, 1999).

A descoberta de uma estrutura composicional geradora de notações e ritmos em múltiplos sentidos revelou, para Albers, a semelhança existente entre o tecido e o texto, mas é nas diferenças entre ambas as linguagens que a artista compreende a existência de um sentido autêntico das tramas. E é pela sensibilidade tátil, da maneira como a própria Albers a define, que seguirá conduzindo seu pensamento e prática artística ao longo dos anos. Diferentemente da incorporação que parte do repertório de gestos das tradições culturais, como observamos nos documentários *La Libertad* (2017) e *Topawa* (2019), o enfoque à experiência tátil acionada pela artista alemã parece nos mostrar algumas especificidades ocultas nas entrelinhas das técnicas.



Figuras 32 e 33 – da esquerda para a direita,
Anni Albers, *With Verticals*, 1946.
Anni Albers, Sem título, 1948.
Fonte: Josef & Anni Albers Foundation
<<https://www.albersfoundation.org/art/highlights>>.

A compreensão do que seja a sensibilidade tátil, tanto na teoria quanto na prática artística de Albers, é desenvolvida em seus textos a partir da maneira como a artista aborda e define “matéria”. No ensaio “Work with material”, Albers (1938) determina o material como “a coisa mais real que existe” (n.p., tradução nossa)³¹ e, ao afirmar que o que há de mais real no mundo é a materialidade em seu estado informe, a artista nos chama a atenção para as dinâmicas de movimento, instabilidade e transformação da própria condição de forma. A criação passa a ser compreendida, em sua perspectiva, como uma negociação pulsátil entre os gestos e intenções da(o) artista e as características ou limites estabelecidos pelas propriedades singulares de cada material. Em seu livro *On weaving*, publicado em 1974, a artista faz uso do termo filosófico “*matière*” (ALBERS, 1974, p. 63) e o descreve como a qualidade superficial³² de um material, isto é, aquilo que é reconhecido a partir da percepção tátil, que pode ser “observado pelo toque [...]” (ALBERS, 1974, p. 63, tradução nossa)³³. Nesse sentido, podemos antever outro dos pontos fundamentais de seu raciocínio sinestésico, que seria o da conexão direta entre a sensibilidade tátil e o desenvolvimento lógico do pensamento e do texto.

As propriedades do material, por vezes chamadas de limites, por vezes de qualidades da superfície, são tomadas por Albers como sinalizadores dos possíveis caminhos de desenvolvimento de um processo criativo (ALBERS, 2019). A noção de limitação geralmente aparece em seus textos atrelada às leis ou regras das tradições, uma vez que as propriedades físicas da fibra é que determinam a técnica ou o método de trabalho e vice-versa, tal como se aplica aos exemplos de *Topawa* (2019) e à variação de procedimentos técnicos encontrados nos Andes e no Oeste asiático.

O tema da limitação é abordado, também, a partir das restrições tecnológicas resultantes do aprimoramento das técnicas e instrumentos no contexto histórico dos têxteis, no Ocidente. Em suas análises, a artista ressalta que a base da tecelagem – a

³¹ Texto original: “the most real thing there is” (ALBERS, 1938, n.p.). Disponível em: <<https://digital.ncdcr.gov/digital/collection/p249901coll44/id/562>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

³² A definição de superfície, nos textos de Albers, parece variar entre as propriedades qualitativas dos materiais e a estrutura do tecido. Neste Capítulo, nos deteremos às qualidades apreendidas pelo tato, embora em alguns momentos a questão estrutural possa ser, também, assimilada nos comentários da artista. O tema da superfície enquanto estrutura é estudado no Capítulo 4 desta tese.

³³ Texto original: “observed by touch [...]” (ALBERS, 1974, p. 63).

estrutura de tensionamento de linhas paralelas que serão entrecruzadas com a adição de outras linhas – não se modifica mesmo no mais avançado dos teares mecânicos. Contudo, os instrumentos adotados para ganhar tempo acabaram por restringir a manipulação dessa mesma estrutura, limitando a atuação inventiva da artista ou artesã apenas ao planejamento inicial da obra, sem que fosse possível acolher desvios ou alterações da intenção inicial ao longo do processo de criação. Antes da mecanização dos teares, conta Albers, o artesão era capaz de manejar todos os aspectos e intervir em todas as etapas de seu trabalho, “Era o coordenador de todas as forças que afetam seu produto”, sendo livre para “[...] seguir as sugestões do material, da cor, linha, textura [...]” (ALBERS, 2019, p. 73-4, tradução nossa)³⁴.

“A civilização parece, em geral, distanciar os homens do material, ou seja, dos materiais na sua forma original” (1938, n.p., tradução nossa)³⁵, reclama Albers em seu texto “Work with materials”, concluindo sua crítica ao avanço tecnológico que destituiu o ato criativo da experimentação, do contato autêntico do corpo com os materiais em seu estado bruto e em seus múltiplos estágios de transformação. Mais tarde, no ensaio “Constructing Textiles”, de 1946, a artista defende os procedimentos tradicionais e a importância de voltarmos nossa atenção à base da tecelagem manual. Para isso, Albers (1946) simula uma análise dos tecidos fabricados em teares mecânicos com fibras industrializadas sob o ponto de vista de um imaginário crítico tecelão do antigo Peru. A análise empreendida por esse crítico reconheceria as facilidades dos materiais sintéticos, mas reiteraria as teses de Albers acerca da limitação da inventividade nos processos industriais – reflexos de uma sociedade balizada por normas de valor quantitativas que afetam não só a experiência do corpo, mas a qualidade dos próprios tecidos.

E é a partir desse mesmo nó que Albers tece alguns comentários acerca das categorias de arte e artesanato em seus contrapontos, refletindo sobre a maneira como os sutis arranjos discursivos e econômicos relegaram os fazeres têxteis à categoria de arte menor, desvalorizada em comparação com os objetos que compõem o sistema da

³⁴ Texto original: “Era el coordinador de todas las fuerzas que afectaban su producto. [...] el artesano era libre de seguir las instigaciones del material, de color, línea, textura [...]” (ALBERS, 2019, p. 73-4).

³⁵ Texto original: "Civilization seems in general to estrange men from materials, that is, from materials in their original form" (ALBERS, 1938, n.p.).

chamada grande arte. Como consequência disso, afirma a artista, a perda do contato com o material e com os processos intermediários do trabalho nos afasta da real experiência de formar – imaginar formas capazes de comunicar sentidos –, comprometendo diretamente nossa capacidade de estruturar e articular a linguagem das linhas.

Para além das restrições técnicas e instrumentais que marcam a evolução dos têxteis, Albers observa, como se olhasse para o verso dessa história, que há certos limites que intensificam a potencialidade do processo de criação: aqueles constituintes das chamadas qualidades superficiais das matérias. Na perspectiva da artista, são precisamente as limitações qualitativas do material que equilibram a autonomia criativa da arte, evitando tanto a liberdade sem significado – que não nos levaria a lugar algum – quanto uma certa arrogância na criação, uma espécie de desrespeito ao material, pois parece haver também, por parte da postura de Albers, um desejo de escuta e reconhecimento das propriedades singulares de cada materialidade, a fim de potencializar aquilo que oferecem como conteúdo de valor artístico. O material, em sua concepção, é a força que conduz a mão da(o) artista e deve-se ao jogo de equilíbrio entre ambas as partes (qualidade material e intenção do gesto transformador) aquilo a que chamamos de arte: “Mais do que um processo ativo, é uma escuta do que diz o material e uma assimilação das leis da harmonia” (ALBERS, 1938, n.p., tradução nossa)³⁶. Albers propõe, de fato, uma escuta da matéria, uma compreensão das capacidades dos materiais baseada na condição de passividade da artista, que é justamente o modo pelo qual ela também se torna ativa na produção de suas imagens.

Seguindo com essa inversão de forças ou papéis, Albers encoraja suas(seus) leitoras(es) a perceberem as próprias limitações da tradição como impulsos a sua superação, afinal:

Os ofícios, entendidos como convenções do tratamento de materiais, introduzem outro fator: tradições de operação que incorporam leis estabelecidas. Isso pode ser útil em uma direção, como uma estrutura para o trabalho. Mas essas leis também podem evocar um desafio. Elas são revogáveis, pois são estabelecidas pelo homem. Podem nos provocar a nos testar contra elas. Mas sempre

³⁶ Texto original: “More than an active process, it is a listening for the dictation of the material and a taking in of the laws of harmony” (ALBERS, 1938, n.p.).

proporcionam uma disciplina que equilibra a *arrogância* do êxtase criativo (ALBERS, 1938, n.p., grifo da autora, tradução nossa)³⁷.

Apesar desse incentivo à superação das leis das técnicas, a artista recorda que a estrutura de base da tecelagem deve ser preservada e que o aprendizado correto da técnica é indispensável para que a(o) artista desenvolva sua habilidade criativa. O mesmo raciocínio se aplica aos materiais, uma vez que, ao mesmo tempo em que Albers enfatiza a importância de escutá-los, também convoca a(o) artista a investir um ataque, provocar estímulos que evidenciem ao máximo suas forças singulares: “Temos que enfrentar o material e ajustar nossos planos ao deste oponente. Ao experimentar, nos vemos forçados a reagir flexivelmente a ele: temos que usar a imaginação e ser inventivos” (ALBERS, 2019, p. 56, tradução nossa)³⁸.

Embora trabalhe com o duplo da passividade e da ação para explicar a dinâmica de forças que entende ser o processo de criação das formas, Albers constantemente nos lembra que uma ação sobre a matéria nunca pode ser realizada com a intenção de dominar o material, de sobrepor o desejo da(o) artista às propriedades intrínsecas aos meios com os quais trabalha: “O próprio material está cheio de sugestões para a sua utilização se o abordarmos sem agressividade, de forma receptiva. É uma fonte inesgotável de estímulo e nos aconselha de forma inesperada” (ALBERS, 2019, p. 77, tradução nossa)³⁹. O processo criativo seria, primordialmente, um embate sensível pela procura das formas e do equilíbrio de suas forças, o que parece coincidir com a sintonia entre matéria e corpo enquanto elementos que se desenham mutuamente.

Observando, então, um aprofundamento na questão metodológica e estrutural dos tecidos, as obras produzidas pela artista entre os anos de 1930 e 1940 são radicalmente

³⁷ Texto original: “The crafts, understood as conventions of treating material, introduce another factor: traditions of operation which embody set laws. This may be helpful in one direction, as a frame for work. But these rules may also evoke a challenge. They are revokable, for they are set by man. They may provoke us to test ourselves against them. But always they provide a discipline which balances the *hubris* of creative ecstasies” (ALBERS, 1938, n.p.).

³⁸ Texto original: “Tenemos que enfrentar el material y ajustar nuestros planes a los de este oponente. Al experimentar, nos vemos forçados a la flexibilidade de reacción a él: tenemos que usar la imaginación y ser inventivos” (ALBERS, 2019, p. 56).

³⁹ Texto original: “El propio material está lleno de sugerencias para su uso si lo abordamos sin agresividad, receptivamente. Es fuente inagotable de estimulación y nos aconseja de manera inesperada” (ALBERS, 2019, p. 77.).

diferentes das composições de geometria visual e contrastes de cor que caracterizam seus primeiros trabalhos – nota-se que a tensão criadora que interessa à artista se desloca da relação entre material e técnica para o material e a estrutura da obra. Em um refinamento de seu método têxtil, no que diz respeito tanto à formação estrutural dos tecidos quanto à sua própria visualidade, as formas tecidas por Albers se tornam mais diluídas sobre a superfície da trama, fazendo o design geométrico caminhar nas frestas da urdidura.

É nesse período, precisamente no ano de 1933, que Anni e Josef Albers se mudam para a América do Norte para escapar da ascensão do nazismo, ambos convidados a trabalhar como professores na Black Mountain College (Carolina do Norte, EUA), universidade cuja premissa era a da liberdade nas relações de ensino e aprendizagem – um reflexo direto das transformações sociais e impactos causados pela Segunda Guerra Mundial na vida e, conseqüentemente, no campo da arte. A produção artística de ambos, portanto, foi profundamente afetada pelas pesquisas que realizaram em visitas a países como Cuba, Peru e México. O casal chegou a colecionar tecidos antigos, e o aprendizado de técnicas como o tear de cintura, a urdidura dupla e a tecelagem de cartões, no México, teria mudado completamente a compreensão de Albers sobre a estrutura têxtil. Em seus textos, é notável também a transformação de sua própria concepção de arte, que passa a se conectar às experiências ritualísticas e sagradas relativas tanto à composição formal quanto às funções dos têxteis no contexto pré-colombiano.

Como consequência das novas experimentações, a atenção à geometria visual dá lugar ao manejo e reordenação do próprio *grid* da urdidura – uma geometria tátil –, trazendo-o à tona como um elemento composicional que participa do design de superfície do tecido. Albers lembra recorrentemente em seus textos, como se repetisse a narrativa para transmitir o gesto, que uma trama é composta de fios horizontais e verticais entrecruzados, geradores de espaços positivos (abertura) e negativos (opacidade), sobrepostos (visível) e ocultados (invisível), cheios (presença) e vazios (ausência) – uma série de duplos que, como vimos, se contradizem e se complementam continuamente. Ao esticarmos um tecido contra a luz, podemos identificar seus pontos vazios, os intervalos que preservam a singularidade de cada linha entremeada ali, na organização da estrutura

entrelaçada que constitui a “quintessência da tecelagem” (ALBERS, 1974, p. 39, tradução nossa)⁴⁰.

Desse modo, compreende-se que suas tapeçarias passam a induzir também outras formas de perceber e construir a própria ideia de narrativa, e a noção de textura é destacada: “O significado da palavra ‘textural’ cobre essa qualidade que é a essência da tecelagem. É o resultado, evidente na superfície, da forma com que unidades de fio interdependentes se conectam para formar um todo coeso e flexível” (ALBERS, 2019, p. 137, tradução nossa)⁴¹. A partir da textura, podemos compreender os estímulos táteis de que Albers nos fala, e é também através dela que percebemos o que temos nomeado, aqui, como a propriedade singular da trama: o efeito produzido pela estrutura entrecruzada e que lhe concede a capacidade de se comunicar com e para além da imagem e do texto. É também essa evidência que atesta a importância da incorporação na composição das narrativas transmitidas por sua linguagem, pois a produção de sentido e imaginação se dá, sobretudo, na experiência sensorial da textura.

Apesar de perceber a sensibilidade tátil de uma maneira mais dispersa no processo criativo, Albers dedica alguns de seus escritos à figura da mão e seu papel na descoberta das materialidades do mundo, recordando-nos que, pelo tato, conhecemos, aprendemos e criamos nossas ligações afetivas mais estreitas (ALBERS, 1974). Podemos condicionar e construir nossa realidade através do saber sensível das mãos e, sobretudo, nos comunicar, criar significados a partir dele. Há também uma propriedade sintética, relativa à ideia da simplicidade, contida na experiência narrativa da sensibilidade tátil, que provém do encontro entre as matérias do corpo e da linha, “Pois só pela simplicidade podemos experimentar significado, e só pela experiência tornamo-nos capazes de uma compreensão independente” (ALBERS, 1938, n.p., tradução nossa)⁴². Neste ponto, é interessante notar que a construção de sentido não se trata do mero desenvolvimento de uma compreensão

⁴⁰ Texto original: “quintessence of weaving” (ALBERS, 1974, p. 39).

⁴¹ Texto original: “El sentido de la palabra ‘textural’ cubre esa cualidad que es la esencia del tejido. Es el resultado, evidente en la superficie, de la manera en que unidades de hilo interdependientes se conectan para formar un todo cohesivo y flexible” (ALBERS, 2019, p. 137).

⁴² Texto original: “For only by simplicity can we experience meaning, and only by experiencing meaning can we become qualified for independent comprehension” (ALBERS, 1938, n.p.).

lógica do mundo, mas sim de uma compreensão que gera narrativas singulares, pois criativas.

Se retomarmos o pensamento de Tim Ingold (2015), lembraremos que nossas mãos, em sintonia com os instrumentos e materiais, são capazes de atribuir histórias, ou aquilo que conhecemos como suas funções, às coisas. O saber do tato, portanto, estaria ligado ao movimento de agregar a matéria – ou instrumento – ao corpo, compreendendo ambos como uma unidade prolongada: o tear, as linhas e o tecido respondem aos pedidos da mão, enquanto essa, diria Albers, negocia suas intenções através da tutilidade. Albers escreve, ainda, que nos faltam palavras, ou uma gramática própria, para descrever e comunicar as sensações da mão, pois cada vez mais perdemos a experiência manual em nosso cotidiano, principalmente no que diz respeito à consciência ou à experimentação criativa com as qualidades estruturantes dos materiais: “Negligenciamos a aprendizagem do experimentar e do fazer; sentimo-nos mais seguros como espectadores. Nós acumulamos, em vez de construir” (ALBERS, 2019, p. 51, tradução nossa)⁴³.

Considerando nossa proposição do corpo como tecido, encontramos uma ressonância no texto de Gonçalo M. Tavares, ao destacar, a partir da filosofia de Gaston Bachelard, que a “matéria (pensemos no barro) e a mão que a molda confundem-se em certa altura” (TAVARES, 2013, p. 429). O raciocínio torna evidente a dimensão de incorporação que integra o corpo e as materialidades do mundo, pois no processo de criação, conforme vimos no pensamento de Anni Albers, ambos os lados estão abertos a uma transformação – estão, poderíamos dizer, informes, com seus contornos em suspensão. A definição da forma que lentamente se modela é, em si, um processo narrativo ou comunicativo. Formar é, para Albers, o ponto chave da arte e da narrativa: “Aprender a formar nos faz entender toda a formação” (ALBERS, 2019, p. 56, tradução nossa)⁴⁴, e certos objetos são formados justamente pelo entrelaçamento de suas características superficiais e internas, como é o caso do têxtil. Tecer seria, portanto, lidar com dois tipos de efeitos táteis:

⁴³ Texto original: “Descuidamos el aprendizaje de experimentar y hacer; nos sentimos más seguros como espectadores. Acumulamos más que construir” (ALBERS, 2019, p. 51).

⁴⁴ Texto original: “Aprender a formar nos hace entender toda formación” (ALBERS, 2019, p. 56).

os internos, que dizem respeito à estrutura ou método de construção do tecido, e os superficiais, que dizem respeito às propriedades físicas do material.

Em nossa cognição, há também a produção de dois efeitos – internos e externos ao corpo –, criando texturas que nos pedem outros sentidos para sua decodificação, pois as fronteiras entre forma e conteúdo, dentro da concepção tátil, tornam-se instáveis. Se estamos falando de matéria e de procedimentos de formação, podemos concluir que tecer é um gesto de alternar estados continuamente – o passado e o futuro, o exterior e o interior, a frente e o verso, o signo e o significado –, de pôr as simetrias em movimento, gerando, não por acaso, assimetrias: as projeções formais singulares e inéditas que pairam em nossa imaginação.

1.4 A VERTIGEM DAS FORMAS

No início deste capítulo, identificamos a incorporação como um elemento que gera variações de técnicas e, conseqüentemente, de formas para o tecido, compreendendo, por espelhamento, que as diferentes formas têxteis possuem suas próprias estruturas narrativas e, portanto, modelam a concepção da memória e da imaginação de maneiras igualmente distintas. Percebemos, num segundo momento, que a incorporação também fabrica o corpo, pois este performa os gestos, entrelaça-se às narrativas e é física e metaforicamente composto de tecidos. Em ambas as instâncias, as definições de forma e conteúdo, ou forma e significado, parecem variar, e concluiremos nossa discussão sobre o elemento da incorporação com uma investigação sobre essas variáveis.

Usando como exemplo os estudos do antropólogo Franz Boas, Ernst Gombrich (2012), no livro *O sentido de Ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*, chama atenção para a maneira como os contextos, ou as diferentes leituras de um mesmo símbolo, transformam os significados ao longo do tempo, ao passo em que há pouquíssimas alterações da forma. Gombrich conclui que o “simbolismo está enraizado no uso” (2012, p. 225), demonstrando que o significado é fluido, se metamorfoseia na repetição e no deslocamento temporal/espacial da forma. A forma, portanto, é um dos pontos chave para a criação de sentido: “O que os torna [os símbolos] relevantes aqui não é

tanto seus significados, mas sim suas características formais. São essas que lhe conferem o que pode ser chamado de ‘potencial simbólico’” (GOMBRICH, 2012, p. 244).

Se há algo que as obras de Anni Albers nos comunicam, assim como a leitura dos padrões no mostruário da tecelã Navarro em *La Libertad* (2017), as redes de tucum em *Topawa* (2019), ou mesmo as históricas tapeçarias das mulheres dos Andes, é que a superfície texturizada de uma trama pode nos levar para além dos limites materiais e inteligíveis da linha. Daí a importância da técnica e das tradições, exaustivamente defendidas por Albers em seus escritos, pois elas são o conjunto de padrões repetido e atualizado ao longo do tempo, portador das narrativas que dão movimento às formas têxteis, consequentemente reorganizando suas imagens em nossa memória.

Embora tenhamos usado a inventividade como um termo presente entre a memória e o têxtil, é preciso destacar um apontamento crucial feito por Mary Carruthers (2011): não se pode confundir memória com imaginação. Como a autora esclarece, a memória é um meio para a imaginação, um maquinário que dispõe de um conjunto de estratégias e técnicas com as quais se é possível pensar, imaginar, narrar (CARRUTHERS, 2011). De maneira curiosa e muito aproximada da visualidade e dos procedimentos técnicos da tecelagem que examinamos a partir da obra de Albers, Carruthers define este conjunto de estratégias usando o termo “padrão”, que seria uma das partes estruturantes de nossa produção de conhecimento:

Os seres humanos, por natureza, constroem padrões com o objetivo de conhecer. Essa ideia medieval parece próxima da visão moderna segundo a qual todo conhecimento requer uma “gramática”, mas não está presa à linguagem como seu único modelo. A criação de padrões cognitiva medieval “localiza” o conhecimento, porém *dentro de* outras “coisas” e *em relação a* elas (CARRUTHERS, 2011, p. 68, grifos da autora).

Para Carruthers (2011), a memória é um mosaico de recombinações, de criação quase infinita de padronagens que se relacionam entre si, tal como a trama e suas linhas. Podemos, também, entender a definição de padrão de uma maneira multiplicada: este pode se referir tanto às figuras geométricas que vemos na imagem dos tecidos quanto ao próprio movimento sequencial – a narrativa do estilo – que modifica esses mesmos desenhos ao longo da extensão da trama. Como se pode observar nos têxteis da coleção do

Comodato MASP Landmann, ambos os tipos de narrativa (do contorno das formas e da repetição que as modifica) apresentam possibilidades diferentes de composição com cores e figuras geométricas, e a organização inventiva dos elementos, nesse sentido, é inesgotável, pois se assemelha a um desenho livre sobre uma superfície plana. Observando a maneira como os padrões, em especial a recorrência das formas geométricas, são capazes de dar conta da própria duplicidade das narrativas elaboradas pelos têxteis, Meredith Clark afirma que:

Dentro das fronteiras dos seus têxteis, os tecelões codificaram e projetaram a informação cultural que ligava as pessoas à informação relativa à geografia, gênero e status social. Os desenhos têxteis alojados nos seus motivos abstratos e geométricos dão pistas sobre os seres humanos e a sua relação com a terra, a água, a flora, a fauna e as estrelas. Sempre simétricos, os padrões nos têxteis comunicavam, sem a necessidade de palavras, a lógica binária da terra, norte/sul, leste/oeste, céu/terra e macho/fêmea (2020, p. 47, tradução nossa)⁴⁵.

Mas os padrões podem se referir, também, ao conjunto de técnicas ou à repetição das linhas materiais que não geram desenhos secundários além daquele próprio de sua estrutura, como acontece no caso das redes de tucum das mulheres parakanã, cujas costuras repetitivas evocam metafórica e literalmente a noção de continuidade daquela tradição e dos corpos que a reproduzem. Os padrões, portanto, podem ser definidos como tudo aquilo que se transforma e, ao mesmo tempo, que torna constante um saber, sendo uma estratégia ou ferramenta da linguagem a jogar com a remontagem de outras linguagens, assim como pensamos ser a tradução das técnicas e tradições no corpo e no tecido.

O que estamos chamando de padrão pode ser nomeado, ainda, de forma ou notação, e uma investigação atenta da palavra nos provoca outras percepções consideráveis para a compreensão de seu funcionamento. Ao longo de seu texto, Carruthers (2011) esclarece que o uso dos padrões, ou das formas, na retórica monástica, ao lado de outros elementos composicionais como a arquitetura interna da memória,

⁴⁵ Texto original: “Within the borders of their textiles, weavers coded and projected cultural information that connected people to information regarding geography, gender, and social status. Textile designs housed in their abstract, geometric motifs clues about humans and their relationship with land, water, flora, fauna, and stars. Always symmetric, patterns in textiles communicated, without the necessity of words, the binary logic of the earth, north/south, east/west, sky/earth, and male/female” (CLARK, 2020, p. 47).

valia-se da notação e da visualização de imagens para torná-la uma ferramenta rememorativa. Dessa maneira, criava-se o vocabulário estratégico capaz de estimular o exercício da lembrança. Ao olhar para a etimologia e história da palavra “forma”, a autora explica que:

Formula, em latim, não é uma regra matemática abstrata, mas uma pequena *forma*, uma palavra que continuou sendo usada nas salas de aula durante toda a Idade Média, para designar os vários esquemas que eram utilizados para apresentar os materiais aos estudantes de uma maneira memorável (CARRUTHERS, 2011, p. 122, grifos da autora).

A autora menciona, ainda, que a palavra “matéria” era usada pelo teólogo João Cassiano (c. 360—435) como sinônimo de *formula* (CARRUTHERS, 2011, p. 122), o que nos parece interessante por confluir com o apontamento de Anni Albers (2019) de que o processo de formação, de dar formas à matéria, seria um meio de aprender e de construir sentido. No fio deste pensamento, temos a matéria, então, como também uma transmissora de conhecimento, o que, por conseguinte, nos leva à proposição de que se a forma e a matéria possuem sentidos similares, sendo até mesmo etimologicamente equivalentes (forma e fórmula), forma e conteúdo também poderiam ser entendidos como iguais, e ambos seriam notações.

Voltando ao padrão e estreitando a aproximação com o próprio vocabulário têxtil, Carruthers (2011) observa que não podemos construir pensamento sem o uso de padrões, ou seja, das formas, pois

a memória humana opera com “signos”; estes tomam a forma de imagens que, por sua vez, atuando como sinais, evocam materiais com os quais foram associados na mente de alguém. Logo, além de serem signos, todas as memórias são também imagens mentais (*phantasia*) (CARRUTHERS, 2011, p. 40).

e sua potencialidade rememorativa é capaz de marcar nossa superfície mental. A autora usa, como exemplo dessa marcação, a imagem das rodas de uma carroça que sulcam a terra por onde passam com a contra forma de sua trajetória. Essa seria a descrição visual de

como uma lembrança se registra em nossa mente: pelo padrão, pelo ritmo e principalmente pela impressão que modifica as texturas interna e externa dos corpos⁴⁶.

Podemos pensar, aqui, nas texturas das fibras, que também criam altos ou baixos relevos na superfície de um tecido e que, mesmo na repetição de um único ponto, não deixam de preservar a rugosidade singular de cada linha. No caso das mnemotécnicas monásticas, Carruthers esclarece que os padrões seriam as próprias palavras e até mesmo a “pontuação” (2011, p. 138) em um texto, tomando o aspecto gráfico, visual, como parte significativa de seu efeito, já que as lembranças, em nosso interior, são registradas enquanto notações e signos. Os padrões são mnemônicos, portanto, por causa de suas formas, que são uma mistura de seu contorno e matéria, e é essa dinâmica que caracteriza a função de tradução do têxtil: além das interpretações e performances dos gestos, tal como vimos na relação entre a técnica, o instrumento e o corpo, desde a interpretação dos gráficos para a preparação de linhas no tear, os movimentos de tessitura e o tecido final, inúmeras camadas de linguagem se sobrepõem e se alteram, demandam diferentes leituras e aplicações, geram diferentes resultados – diferentes narrativas e formas de contá-las. O padrão institui na trama a propriedade da notação, e seu ritmo nada mais é do que a expressão do movimento criador do corpo em contato com as fibras.

Gonçalo M. Tavares define “forma” como o produto da condução da matéria pela mão, e, de acordo com sua tese, a ação da mão é uma “forma manual de pensar” (2013, p. 419), de construção de um pensamento que lida com as minúcias – o autor exemplifica trazendo a imagem de um fio de lã que passa pela fresta de uma agulha –, mas que, ao mesmo tempo, também é capaz de realizar gestos duros. Em ambos os casos, o pensamento da mão é sempre modificador de matérias: “*a minha mão pensa*; e aqui reside a diferença: *quando a minha mão pensa, o mundo é alterado*” (TAVARES, 2013, p. 420, grifos do autor). Traçando um paralelo com a noção de texto, Tavares (2013) afirma que a linguagem da palavra e a mão orientam nossa inteligência porque ambos pensam, do mesmo modo que pensamos a partir de ambos, separando e juntando as coisas –

⁴⁶ Podemos retomar a imagem palma das mãos marcada por linhas, uma expressão dos códigos recombinados do passado que se tornam interpretações do futuro – tanto no sentido da adivinhação quanto da própria vida do corpo que se tece de tais marcas.

interferindo nas estruturas do mundo. O procedimento de formação, nesse sentido, é novamente definido como um processo de reorganização, mimético aos modos de montagem e tessitura das linhas que ocasionam mudanças em seus significados.

Contudo, para além da própria oscilação de significados, Tavares também adverte: “É importante notar que a forma não é uma fixação. É um estado-entre, um verbo. [...] Cada forma tem (e é) um movimento ou um conjunto de movimentos” (2013, p. 438). Aqui, é interessante perceber que a forma é uma tradução dos movimentos que a geraram, mas essa tradução, que modifica a linguagem original, torna-se geradora de outros movimentos no processo de sua recepção. Assim, o gesto se atualiza de maneira espontânea não porque as circunstâncias políticas, sociais ou fisiológicas nos impedem de realizar uma repetição ou imitação exímia, tampouco porque a história ou a memória contada pelas imagens ou pelas palavras seja incapaz de transmitir sua mensagem com fidelidade. É, sobretudo, porque a própria forma, em seu movimento no espaço e tempo, e em contato com diferentes corpos, espontaneamente multiplica os sentidos que transporta.

Voltando à obra que Anni Albers desenvolve a partir de 1950 e a toda transformação ocasionada por suas experiências no continente americano, nota-se que o gesto da artista se desprende das representações geométricas para deixar as linhas caminharem livremente sobre a superfície da trama. Seus movimentos tornam-se fluidos na dupla direção de subida e descida dentro do plano retangular de seus *wall-hangings*. Nesse ponto, há uma dimensão ambígua que não escapa aos olhos atentos da artista: não se pode determinar qual é o começo e o fim de uma linha, pois ambas as pontas são capazes de desempenhar qualquer papel e sua força direcional é multiplicável. Seus tecidos revelam uma espécie de pulsação, de vibração do fio caminhante, como se o contraste das cores e as curvas inseridas sobre a relação vertical e horizontal da trama pudessem realmente representar tal movimento. É como se houvesse um tatear ótico que Albers bem consegue conduzir na realização de suas obras. Aqui reside, talvez, o fundamento da expressão *pictorial weaving*, com a qual a artista denominaria uma parte de seu trabalho, reafirmando a inesgotável complexidade metodológica da linguagem das linhas.



Figuras 34 e 35 – Da esquerda para a direita,

Anni Albers, *Open letter*, 1958.

Anni Albers, *Haiku*, 1961.

Fonte: Josef & Anni Albers Foundation

< <https://www.albersfoundation.org/tags/pictorial-weavings>>.

Embora a expressão *pictorial weaving*, ou tecelagem pictórica⁴⁷, tenha sido usada por Gunta Stölzl antes da própria Albers, é no contexto das pesquisas de Albers que a categoria será definida a partir de suas diferenças em relação à tecelagem tradicional de padrões, uma vez que a artista lida com áreas de contraste (sejam de cor ou de textura) em repetição, enquanto o foco da tecelagem tradicional estaria no trabalho de composição estrutural da peça têxtil. Em outras palavras, as tecelagens pictóricas de Albers manifestam o gesto de trazer a urdidura para a face visível do tecido e tomá-la como elemento a ser evidenciado pela (ou notavelmente participante da) textura, geralmente entendida como aquilo que está na superfície. Soma-se a isso a referência direta à dimensão textual das tramas, como se observa nos títulos das obras que compõem tal categoria: *Ancient writing* (1936), *Open letter* (1958), *Haiku* (1961) e *Code* (1962) são alguns exemplos que denotam tanto a influência da tapeçaria dos povos pré-colombianos quanto de outras partes do mundo (fig. 34 e 35). E a pluralidade de gêneros textuais expõe a maneira como cada tapeçaria (em suas variações técnicas ou visuais) pode representar um estilo particular de composição de narrativas.

No texto de Troy, encontramos uma citação de Albers, referindo-se aos quipos incas, que já haviam chamado a atenção da artista. Ela reforça, contudo, a existência de uma particularidade da linguagem têxtil que extrapola a dimensão da textualidade, enfatizando a importância de cada fio e sua disposição no plano composicional da narrativa têxtil:

[A(o)s tecelã(õe)s andina(o)s] desenvolveram uma matemática muito engenhosa... Esses instrumentos, novamente, não eram um tipo de escrita. Eles não tinham escrita, como eu disse a você. Mas o que eles [tinham] eram fios... chamava-se quipo, este instrumento. E as diferentes coisas que eles tinham que carregar eram designadas em cada fio. A quantidade era indicada com diferentes nós e diferentes alturas e assim por diante (TROY, 1999, p. 32, tradução nossa)⁴⁸.

⁴⁷ Importante mencionar que a categoria também é proposta pela artista como um enfrentamento à subvalorização dos têxteis na arte. Ao apontar a presença de um elemento pictural no tecido, Albers parece chamar atenção para a qualidade artística do têxtil, equiparando sua importância estética e criativa à da grande categoria da pintura. Suas tecelagens pictóricas eram penduradas nas paredes: não ocupavam o chão, como os tapetes, nem compunham móveis, como os tecidos produzidos pela indústria. Eram, simplesmente, objetos de arte. Cf. texto da exposição da artista na Tate Modern, em 2019. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/anni-albers/exhibition-guide>>. Acesso em: 10 out. 2021.

⁴⁸ Texto original: [Andean weavers] developed a very tricky mathematics... These instruments were, again, not written. They didn't have writing, as I told you. But what they did [have] was threads... called quipus, this

Como já vimos no contexto dos Andes, as tecelagens carregam narrativas de memória e as tecelãs são suas tradutoras. Em cada padrão, material e técnica, há signos que tecem a vitalidade cultural, ao passo que a trama, em sua visualidade e textura, tem a potência de se projetar para além de si própria – além dos limites de sua forma e materialidade –, como acontece com as geometrias e figuras que compõem algumas das peças ali produzidas. Nessa perspectiva, podemos evocar os desenhos *kene* dos povos kaxinawá do Acre, que tomam os padrões como o ponto de partida para conectar os sentidos dos corpos com estruturas da realidade inapreensíveis no contato imediato ou desatento com o mundo (LAGROU, 2007). É por essa experiência voltada ao corpo que o conhecimento se produz e é ensinado através das tramas, e podemos concluir que é também por ela que essas mesmas tramas adquirem a potência de permanência ou constância que Albers identifica em suas formas – uma potência, segundo a artista, similar à da arte, e que deveria, na verdade, ser um modelo para a produção artística de seu tempo, desgastada pelo já mencionado distanciamento da experiência direta com o material (ALBERS, 2019).

Sobre as noções de expansão e permanência dos padrões e seus ritmos, no caso específico dos estudos de Els Lagrou (2007), a antropóloga descreve um desenho (*kene*) que é continuado pela visão, capaz de fazer a pessoa que o observa (a espectadora ou aquela que contempla o desenho, sempre inserida em um contexto ritualístico) experimentar ou alcançar o plano em que o padrão está inscrito e atravessá-lo. Dessa maneira, torna-se capaz de remontar a composição da própria realidade para acessar os conhecimentos/experiências de suas demais camadas. Nesse caso, o imaginário passa a ser transmitido e compartilhado (também no sentido de reconhecimento/pertencimento) pelas pessoas que integram a comunidade e participam dos rituais, enquanto a forma do *kene* se altera – adquire fluidez descolando-se do plano bidimensional do desenho.

Em um paralelo com o caso dos ornamentos, como demonstrado por Gombrich (2012), as formas se modificam sutilmente pelo processo de releitura, enquanto os

instrument. And the different things that they had to deliver were designated on each thread. The amount was indicated with different knots and different heights and so on (TROY, 1999, p. 32).

significados é que se deslocam o tempo todo. Um dos exemplos trazidos pelo autor é o da escrita cúfica absorvida dos têxteis islâmicos para ser transformada em motivos nas obras decorativas do século XVI. Em uma nota sobre os arabescos, que o historiador define como *designs* nos quais não há começo nem fim, entrelaçados aos gestos das tradições, Gombrich escreve: “Ao visitante se deve assegurar que há mais no arabesco do que o olho encontra. A revelação do significado simbólico se assemelha a uma iniciação nos mais profundos mistérios da tradição” (2012, p. 225). Nos parecem similares, assim como também opostos, esses dois tipos de experiência com a forma e o conteúdo: ambos produzem significado pela narrativa da textura, ao invés de restringirem seu sentido à dimensão da textualidade.

Seguindo a esteira da projeção de significados pelos padrões, Michel Verret, a partir do artista Patrice Hugues, afirma que um tecido é capaz de produzir “efeitos de vertigem” (VERRET, 1984, p. 706), compreendendo a supressão da imagem que abre caminho para a imaginação ao superar sua própria referência, pois “O tecido transporta uma imagem: é o motivo. E torna-se facilmente uma imagem: é o emblema. Mas a imagem aqui novamente, mais do que texto, é um pretexto”⁴⁹ (VERRET, 1984, p. 706, tradução nossa).



Figura 36 – Tecelagem de um *kene* Kaxinawá.

Fonte: <<https://site.tucumbrasil.com/tecelagem-huni-kuin/>>.

⁴⁹ Texto original: “Le tissu porte image: c'est le motif. Et il devient aisément image: c'est l'emblème. Mais l'image ici encore, plus que texte, est prétexte” (VERRET, 1984, p. 706).

A ideia de pretexto parece similar ao jogo de ocultar e dar a ver que caracteriza o funcionamento estrutural da trama e, como se percebe, o efeito de vertigem mencionado por Verret aponta para uma instabilidade entre as categorias da forma e do conteúdo, no que se refere à narrativa produzida ou identificada pelos meios têxteis, especialmente nos processos anteriores à sua fabricação, quando o corpo entra em contato com narrativas de distintas linguagens, necessárias até chegar ao tecido propriamente dito. A abstração no contexto ameríndio, conforme afirma Lagrou (2013), é relacionada ao movimento de passagem entre a visibilidade e a invisibilidade, em que os corpos possuem formas intercambiáveis e a arte, em suas palavras, parece muito mais sugerir do que representar: “Proponho que consideremos as imagens e os grafismos ameríndios como instrumentos perceptivos que implicam operações mentais específicas sustentadas por uma ontologia na qual a transformabilidade das formas e dos corpos ocupa um lugar central” (LAGROU, 2013, p. 68). A ideia de sugestão (acionada pelo pretexto) coincide com o que estamos compreendendo enquanto legibilidade ou o processo de cognição imaginativa das tramas, realizada na construção de narrativas que não resultam de uma leitura ou decodificação engessada de signos.

A partir dos tecidos e cestos *kaxinawá*, Lagrou (2013) aponta uma série de estratégias de composição dos desenhos que permitem às tecelãs a manipulação do grau de visibilidade ou invisibilidade que desejam ativar, como o uso de cores contrastantes ou não. Nesse jogo compositivo, a identificação dos padrões tecidos pode variar, assim como o próprio processo de tessitura pode ser mais complexo ou não dependendo da visibilidade permitida pelos tons.

A questão da cor, aqui, parece-nos duplamente interessante, pois além do controle da visibilidade, a colorização é um dos aspectos da ortopraxis medieval, apontada por Mary Carruthers (2011), referente à intencionalidade: colorir, nesse caso, significa atribuir uma intenção às recordações. Toda narrativa de memória é acessada ou criada a partir de intenções que as modificam, pois adquirem tonalidades diferentes a cada revisitação (CARRUTHERS, 2011). Os tons, nesse sentido, dizem respeito aos graus de intensidade de cada emoção expressada pela intencionalidade, variando o modo como as memórias

formadas se gravam em nosso corpo – ou o modo como as enxergamos e identificamos, tal como acontece na dinâmica de contrastes observada nos tecidos produzido pelas mulheres kaxinawá. Compreendemos esse procedimento, portanto, como mais uma maneira de demonstrar como o corpo tece e é tecido pelas narrativas que formula em suas dimensões coletivas e individuais.

Dentro da mescla de corpos e artefatos, ou do reconhecimento de que a definição de corpo não se limita à vida animal, Lagrou aponta a maneira como a pintura corporal (em suas variações de formas e contextos ritualísticos) opera distintas configurações de visibilidade e invisibilidade aos muitos corpos, nos dando a ver que a pele é um tecido ou trançado, e que, portanto, se vale das mesmas propriedades da trama: “a pele como lugar de contato e de passagem entre o interior e o exterior, entre conteúdo e continente” (LAGROU, 2013, p. 74). Dessa maneira, o desenho – o motivo ou sistema gráfico – tramado sobre os corpos é parte constitutiva de sua fabricação (LAGROU, 2013). O corpo é trama em toda sua gama de sentidos e efeitos: por ser composto de linhas, por ser uma superfície texturizada receptora e modificadora de formas e por ser transmissor de significados, representando também o movimento contínuo destes signos.

Concluimos este capítulo com a constatação de que a estratégia mnemônica e imaginativa do têxtil se realiza por uma organização de elementos da trama que, através de um ajuste de nosso olhar – ou “enquadramento do olhar”, nos termos de Lagrou (2013, p. 92) –, modifica as formas internas da memória, gerando, enfim, narrativas. A partir da incorporação dos gestos, tempos, cantos de trabalho, transmissão/recepção das tradições, os tecidos e a tessitura do próprio corpo rearranjam as camadas da linguagem têxtil, pois cada aspecto gera diferentes tramas. A transformação dos signos e significados traduz o movimento de sobreposição dessas tramas ao real, como um tecido que recobre o mundo e cria uma superfície de contato vazada, que dá a ver o fundo ao mesmo tempo em que projeta outras memórias e invenções por meio da textura. O corpo é reconhecido como (extensão do) tecido e, enquanto tal, também representa uma superfície de contato e de passagem, sendo projetor e suporte de projeções de significado.

Pela experiência com a trama e o elemento da incorporação, a linguagem torna-se matéria viva que precisa se transformar constantemente para se adaptar a cada novo movimento do mundo. Muitas das mensagens tecidas por essas tramas são desconhecidas. E assim como algumas das indecifráveis tapeçarias do mundo antigo, algo sempre restará de intraduzível ali. O significado das formas, não podemos esquecer, é fluido, mutável, porque o conhecimento, que é contorno e conteúdo em vertigem, também o é. Em cada corpo, é uma experiência inédita, da mesma maneira como cada encontro entre trama e urdidura desenham um ponto único na grande narrativa do universo (GUÉNON, s/d). Talvez a instância de fluidez, como proposto por Els Lagrou (2007), seja uma maneira de compreender a forma como o próprio conteúdo que se modula e se cristaliza de tempos em tempos, como a matéria em seu estado puro e potencial (em Anni Albers) evidenciando suas propriedades ou nuances no giro de um caleidoscópio (padrão/notação) que remonta seu centro (significado) pela repetição (o movimento que atualiza). Encarar a forma como o próprio conteúdo é, também, algo recorrente na obra e pensamento de Albers, sobretudo porque superfície e profundidade, no âmbito da tecelagem, dão a ver a mesma matéria de linha, intensificando ainda mais as possibilidades narrativas dos têxteis e sua tensão com o texto.

CAPÍTULO 2

DES(A)FIAR A PALAVRA

Much had been declared about the musicality of poetry. Not so much about the physicality. The adamantine practice of poetry as it pertains to touch – an impression of which can be lifted off the ends of the fingers.

C. D. Wright

Em seus entrelaces etimológicos, a palavra trama carrega a dupla familiaridade com o tecido e o têxtil, já que tecer e texto se originam do substantivo latino *texere*⁵⁰, determinando tanto a noção de narrativa quanto a materialidade das linhas como as bases de sua significação. Em nossa linguagem comum, utilizamos uma série de vocábulos da área têxtil para nos referirmos à narrativa textual, tais como enredo, fio da meada, novela – que a escritora brasileira Ana Maria Machado observa ter um parentesco com a palavra “novelo” (MACHADO, 2003, p. 175) –, para além da própria trama. Entremeando-se, também, em outras dimensões de nossa gramática, essa ramificação etimológica pode ser identificada em campos menos evidentes. Em seu ensaio “O Tao da teia: sobre textos e têxteis”, Machado (2003) realiza uma investigação desses vocábulos a fim de atestar, mais uma vez, a versatilidade interdisciplinar do tecido, tomando como ponto de partida o gesto tecedor⁵¹:

essa atividade é que constituía o verdadeiro *fazer*, aquilo que caracteriza o *Homo faber*, transformador da natureza e criador da cultura. Não é surpreendente, pois, que um dos nomes para designar pano ou tecido em inglês seja *fabric* – palavra que em português foi dar fábrica, que em inglês é chamada de *factory*. Para nós, *feitoria*, palavra mais associada ao começo da colonização brasileira e a *feitor*, aquele que controlava o trabalho escravo e os *feitos* alheios. Mas, em compensação, chamamos tecido de *fazenda*, palavra que também evoca os núcleos de poder e produção rural das grandes propriedades sobre as quais se estruturou nossa sociedade colonial. Mais ainda, o cargo que em outros países é chamado de secretário do Tesouro ou ministro das Finanças entre nós é *ministro da Fazenda*. [...] Também os bordados, as rendas, o crochê, o tricô, o frivolitê, o macramê e tantos outros termos que herdamos do francês para designar finos labores... Trabalhosíssimos e preciosos. Basta lembrar a imensa linhagem econômica das palavras da família de renda: render, rendimento e outras... Podíamos ainda recordar que *lavor* (bordado, elaboração de fios) tem a ver com *trabalho* e é primo de *lavar* e *lavoura*, de *lavra* e *laboratório*, diferentes instâncias em que o trabalho transforma a natureza e gera riqueza. Ou lembrar que a essência, o *estofa* de que somos feitos é irmão de *étouffe*, em francês (palavra que designa tecido) (MACHADO, 2003, p. 183, grifos da autora).

Desfazendo um pouco mais esse extenso emaranhado de palavras, o léxico têxtil conta ainda com a urdidura, a estrutura inicial de linhas paralelas tensionadas no tear,

⁵⁰ TEXT. Online Etymology Dictionary. [S.l.] 23 abr. 2023. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/text>>. Acesso em: 07 mai. 2023.

⁵¹ A expressão se refere à proposição de Luana Sofiati (2020), no ensaio “Entre gestos de costura e escrita”, que compreende o gesto não apenas relativo à técnica da tecelagem, mas a toda a miríade de trabalhos manuais com as linhas. Disponível em: <<https://www.revistacupim.com.br/post/entre-gestos-de-costura-e-escrita>>. Acesso em: 09 jun. 2021.

proveniente do latim *ordiri*, mesmo verbo que traz à luz palavras como começo e origem. No pensamento andino⁵², os instrumentos mnemônicos que partem de uma construção atrelada ao fio – as tapeçarias e artefatos pré-colombianos como vestimentas cerimoniais, totens, objetos de fibras e as estruturas lineares dos quipos – datam das origens mesmas do surgimento das comunidades, tornando o tecido um dos elementos plásticos e metafóricos da formação de nossa consciência histórica. Sua presença, portanto, não é vinculada apenas ao crescimento técnico de uma sociedade: está imbricada, também, ao reconhecimento humano de sua potência de criar e transmitir narrativas ao longo de diferentes tempos e espaços (SÁNCHEZ-PARGA, 1995).

Nessa aproximação estreita com a dimensão da textualidade, faz-se importante ressaltar, ainda, que não só as línguas latinas aproximam o texto e o tecido em metáfora ou imagem, tal como o percurso etimológico que traçamos anteriormente. Também em idiomas asiáticos, da família sino-tibetana, germânicos e em línguas como aimará e quéchua, as formas de expressão textual e têxtil compartilham de semelhanças e tensionamentos que potencializam seus efeitos na produção de narrativas. Se ambas as linguagens possuem tal parentesco linguístico, neste capítulo almejamos observar, então, como elas se interrelacionam e se modificam, assim como quais são as implicações dessa interseção na fabricação de narrativas subjetivas e políticas da memória e da imaginação por meio da textura.

A expressão “textualidade têxtil”, como mencionamos no capítulo anterior, aparece no livro *Textos textiles en la tradición cultural andina* de José Sánchez-Parga (1995), para se referir à relação intrínseca entre o texto e o tecido, que o autor analisa a partir do estudo de uma série de tapeçarias produzidas pela etnia Guayaki (ou Aché), situada, hoje, em regiões do Paraguai. Já no início de sua obra, Sánchez-Parga esclarece que a textualidade inaugurada nos tecidos não se restringe à função de expressar narrativas culturais e simbólicas, mas trata-se, como dissemos, da própria elaboração de uma consciência histórica da sociedade sobre si mesma:

⁵² Por pensamento andino, nos referimos aos conhecimentos e modos de vida expressos por comunidades viventes no território geográfico dos Andes.

essa escrita têxtil não esgota o sentido de sua mensagem à função expressiva e comunicativa, mas tem um caráter normativo, na medida em que enuncia uma ideia/ideal que a sociedade reproduz de si mesma, tendendo a imprimir e codificar comportamentos culturais (SÁNCHEZ-PARGA, 1995, p. 8, tradução nossa)⁵³.

Ao discorrer sobre como a noção de escrita surge atrelada ao corpo, o autor observa as marcas e cicatrizes realizadas em determinados ritos de passagem para desenvolver o argumento de que haveria uma relação de inscrição e suporte entre ambos, sendo a pele o primeiro tecido passível de receber e carregar as grafias sociais, preservando a singularidade anatômica de cada corpo. Sánchez-Parga (1995) prossegue em seu raciocínio afirmando que “Nestes grupos sem escrita, o corpo aparece como o texto de um discurso gráfico [...]” (p. 8, tradução nossa)⁵⁴, conferindo à escrita corporal duas características fundamentais: primeiro, a de que o poder dessa escrita não se baseia na noção de impessoalidade, dissociada e independente da comunidade em que se realiza; e segundo, de que a escrita corporal iguala hierarquicamente a todos os membros do grupo, “uma vez que todos são portadores da mesma mensagem [...]” (SÁNCHEZ-PARGA, 1995, p. 9, tradução nossa)⁵⁵.

A escrita atrelada ao corpo se torna, então, fator de reconhecimento e pertencimento social, atribuindo um valor ético à palavra e, igualmente, à textualidade das fibras, uma vez que o tecido é encarado como equivalente à pele e ao corpo. Ao passo que as formas de realização desse gesto escritural se modificam com a imposição do sistema de escrita ocidental nos processos de colonização, elas tornam-se gradativamente dissociadas dos corpos para se valerem de suportes como os objetos e monumentos gráficos, rompendo sua conexão com o corpo coletivo e passando a exercer certo poder de regulamentação:

A escrita sobre a sociedade não é mais "incorporada" a ela; já não é a escrita da sociedade sobre si mesma, mas sobre os poderes políticos ou religiosos que, dentro dela, se tornam autônomos. A maior autonomia escritural dos textos

⁵³ Texto original: “esta escritura textil no agota el sentido de su mensaje a la función expresiva y comunicativa, sino que tiene un carácter normativo, en la medida que enuncia una idea/ideal que la sociedad reproduce de sí misma, tendiente a imprimir y codificar los comportamientos culturales” (SÁNCHEZ-PARGA, 1995, p. 8).

⁵⁴ Texto original: “En estos grupos sin escritura el cuerpo aparece como texto de un discurso gráfico [...]” (SÁNCHEZ-PARGA, 1995, p. 8).

⁵⁵ Texto original: “ya que todos son portadores del mismo mensaje [...]” (SÁNCHEZ-PARGA, 1995, p. 9).

implica em sua desanatomização ou desencarnação (SÁNCHEZ-PARGA, 1995, p. 9, tradução nossa)⁵⁶.

Sánchez-Parga (1995) prossegue afirmando que os têxteis estariam localizados no estágio intermediário da escrita incorporada e da escrita separada do corpo, no que diz respeito à sua estrutura e função. Isso porque, ainda que sejam, à primeira vista, objetos externos aos corpos, os tecidos manteriam uma relação direta com cada pessoa, sendo elementos fundamentais na composição de determinados ritos e procedimentos da vida compartilhada em comunidade. Mais uma vez, torna-se evidente que o têxtil ativa um método de linguagem muito particular e sua principal propriedade, a textura, é multidimensional, pois comporta-se como signo, significado, estrutura e/ou matéria. Quando apreendida por nossos olhos e/ou pele, a textura torna-se, ainda, ponto de partida para a criação de novas formas comunicacionais, redirecionando o fluxo de sua textualidade para outros sentidos – e por isso mesmo retorna ao corpo, sendo, enfim, o elemento que nos dispersa e nos conecta novamente ao têxtil em um ritmo circular.

Concluimos o primeiro capítulo trazendo a noção de forma e contra forma como a suspensão ou simultaneidade das definições de signo e significado, constatando que a materialidade da trama pode desempenhar ambos os papéis e, dessa maneira, tornar-se também um elemento composicional das narrativas acordadas pelos têxteis. Dando continuidade a este pensamento, nossa atenção se volta à matéria do têxtil – a fibra vegetal ou animal – e à matéria do texto – a palavra em suas manifestações escritas e orais – para pensar suas interseções na linguagem dinâmica da textura, que se metamorfoseia entre ambas as instâncias, atribuindo textualidade às linhas e ttilidade à palavra. Nossa argumentação será realizada a partir de obras de textos escritos ao invés de empreender um exame de obras têxteis propriamente ditas, para evitarmos o risco de reduzir a linguagem das linhas à sua aproximação com a palavra ou mesmo sugerir que sua linguagem deve ser codificada em forma de texto para ser apreendida por nossa cognição. Esse movimento invertido abre as possibilidades narrativas das linhas com o frescor

⁵⁶ Texto original: “La escritura sobre la sociedad deja de estar “incorporada” a esta; ya no es la escritura de la sociedad sobre sí misma sino de los poderes políticos o religiosos que desde su interior se vuelven autónomos. La mayor autonomía escritural de los textos comporta su desanatomización o descorporalidad” (SÁNCHEZ-PARGA, 1995, p. 9).

inventivo que ela nos proporciona: já que o texto é um cognato de têxtil, interessa-nos descobrir como o texto articula e é estruturado a partir de elementos que reconhecemos como próprios das tramas.

Nossa investigação, contudo, não parte de uma historiografia das origens das escritas no mundo, mas mantém-se entrelaçada aos elementos lançados pela produção artística contemporânea. Dessa maneira, seremos conduzidas por uma seleção de obras literárias e performáticas da artista chilena Cecilia Vicuña, dada a sua intensa pesquisa com a linguagem têxtil fora das associações comuns e das imagens mitológicas do Ocidente, nos provocando a pensar no poder e na dimensão política que a palavra absorve quando é texto, quando é corpo, quando é imagem e quando é têxtil.

Desde o início de sua trajetória no campo artístico, no final dos anos 1960, Vicuña teria começado a trabalhar com as linhas têxteis e a referência aos quipos Incas paralelamente a uma investigação de idiomas indígenas, principalmente o quéchua, reiterando e estreitando as aproximações entre o gesto tecedor, a imagem cultural da tecelã e a concepção da linguagem dentro do contexto ritualístico e sensorial dos Andes. A artista, que produz em múltiplas linguagens como o desenho, a pintura, a fotografia, a instalação e o vídeo, alinhou sua produção no campo das artes plásticas às experimentações em poesia escrita e falada, neste último caso, apresentadas de maneira improvisada em performances públicas e, muitas vezes, completamente reestruturadas, rompendo com a ideia de que a referência original de seus textos deveria permanecer intacta independente do espaço, tempo, contexto cultural ou político de suas apresentações.

Através da constante atualização ocasionada por esse trânsito entre linguagens, da potência da oralidade e dos trapos de memória evocados em seus trabalhos, Vicuña consegue dar vida novamente à textualidade texturizada dos quipos. Inspiradas nas teses de Leda Maria Martins (2003), em “Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória”, que cunha o termo *Oralitura* para se referir ao repertório da oralidade nas manifestações narrativas afroamericanas, pensamos, para o têxtil, na ideia de *texturalidade*, que entrelaça textualidade e textura para descrever o resíduo de *texere* presente no texto, ou seja, nas palavras organizadas em um conjunto, seja ele coerente ou dissonante. As noções de

oralidade e narrativa são eixos de trabalho essenciais para o movimento de ativação dos quipos na obra de Vicuña, e são também estratégias utilizadas pela artista para imaginar as possibilidades de representar aquilo que foi dado como desaparecido em nossa história, articulando um tecido de narrativas que coexistem, se contrapõem e constantemente se reinventam.

No âmbito dos elementos composicionais, identificamos as figuras de linguagem, a etimologia, a versificação e a vibração como estratégias que fabricam, tanto nas linhas quanto nas palavras, tramas de memória e imaginação. Também analisamos a produção de Vicuña em diálogo com outras manifestações culturais que trazem a poesia como ferramenta política, chegando ao tema da etnografia de si como frente de autonomia e autoafirmação para corpos que fogem à norma branca e hetero-cis-masculina. Tomaremos a estrutura do quipo inca⁵⁷ como eixo conceitual, em paralelo à estrutura da trama, uma vez que os quipos nos permitem ampliar a noção de textualidade para além dos elementos trabalhados na prática da tecelagem manual, vista no capítulo anterior. Dessa maneira, nos aproximamos da matéria do texto por distintas perspectivas, cujas dimensões enriquecem a força criativa da textura.

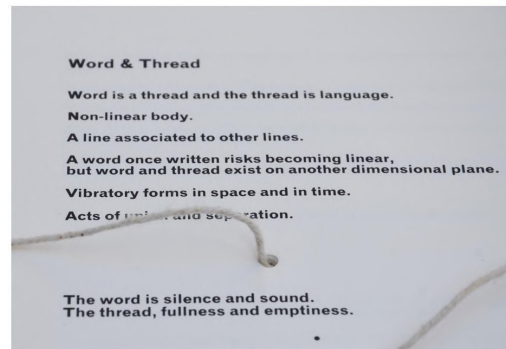
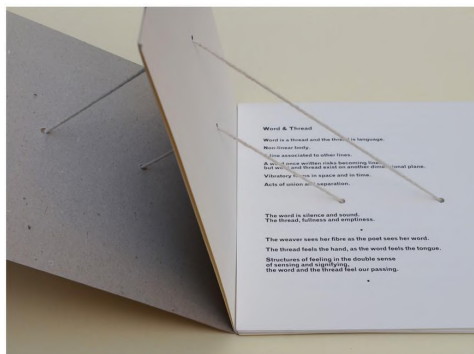
2.1 PALABRA E HILO

A atuação de Cecilia Vicuña é extensa e dinâmica. Sua produção literária, como mencionamos anteriormente, se inicia simultaneamente à sua inserção no campo das artes plásticas, ao final dos anos 1960, conforme o escritor e curador peruano Miguel A. López (2019) escreve no texto “Los hilos de vida: Cecilia Vicuña”:

Alguns de seus primeiros poemas foram publicados na revista mexicana *El Corno Emplumado* em 1967 e 1968. Naqueles anos, a poesia de Vicuña deu origem à criação da *Tribu No* em Santiago do Chile, um grupo de jovens poetas. [...] Nos anos seguintes, sua experimentação com a linguagem deslocou-se para o escultórico e ritualístico, por meio de ações em espaços públicos (LÓPEZ, 2019, n.p., tradução nossa)⁵⁸.

⁵⁷ Esquemas gráficos ilustrativos da estrutura do quipo inca podem ser vistos no portal Wikiwand. Disponível em: < <https://www.wikiwand.com/pt/Quipo>>. Acesso em: 08 mai. 2023.

⁵⁸ Texto original: “Algunos de sus primeros poemas fueron publicados en la revista mexicana *El Corno Emplumado* en 1967 y 1968. En esos años la poesía de Vicuña dio lugar a la creación de la *Tribu No* en



Figuras 37-39 – Imagens do livro *Palabra e Hilo / Word and Thread*, de Cecilia Vicuña (1996).

Fonte: Site pessoal da artista

<<http://www.ceciliavicuna.com/poetry/tj7mpr2mek1pi80i75mtsdxmffbg7>>.

Santiago de Chile, un grupo de jóvenes poetas. [...] En los siguientes años, su experimentación con el lenguaje se desplazó hacia lo escultórico y lo ritual, mediante acciones en espacios públicos” (LÓPEZ, 2019, n.p.).

Seu primeiro livro publicado foi *Saborami*, em 1973, pela Beau Geste Press, na Inglaterra, onde a artista se encontrava em autoexílio após o golpe de estado de Augusto Pinochet no Chile, seguido da instauração da ditadura militar (1973-1990). Depois dessa publicação, Vicuña manteve-se produzindo poesias ininterruptamente, explorando diferentes formatos e linguagens poéticas, desde a escrita de diários que relatam a realização de algumas de suas obras, a livros de artista, sendo a grande maioria das publicações dedicada a uma investigação das conexões existentes entre as linhas e o texto, orientando-se através das epistemologias andinas que partem da imagem do fio para expressão de suas memórias. Alguns de seus livros podem ser encontrados no site da Biblioteca Nacional de Chile Memoria Chilena⁵⁹, assim como manifestos e artigos publicados sobre sua obra. *Saborami* (1973) lança o tom característico da produção literária de Vicuña ao entrelaçar distintas temáticas e modalidades textuais em um único volume, junto de colagens que insinuam a presença da imagem como um artifício inseparável da composição de seus textos.

Em 1996, Vicuña publica o livro *Palabra e Hilo / Word and Thread*, uma edição bilíngue com o texto original em espanhol e uma tradução em inglês feita por Rosa Alcalá, publicado pela Morning Star Publications do Royal Botanic Garden (Edimburgo), com uma pequena narrativa de caráter aforístico sobre as aproximações entre o têxtil e a linguagem das palavras, ainda no âmbito da cultura andina (fig. 37-39). A partir das filosofias dos Andes, especialmente daquelas provenientes de comunidades falantes do idioma quéchua, essas aproximações dão a ver as primeiras semelhanças e diferenças metodológicas e conceituais entre ambas as esferas comunicativas, do têxtil e do texto, embora a artista provoque, também, seu evidente entrelaçamento, trazendo como principal tema de sua escrita a concepção da língua como um elemento conector. O próprio objeto do livro, com suas páginas quadradas, é atravessado por dois furos no centro, por meio dos quais uma linha branca une todas as pranchas. A única imagem presente na obra é uma fotografia da artista caminhando na trilha de Chibcha (Colômbia) no ano de 1981, marcando uma divisão entre o texto na língua original e sua tradução para o inglês.

⁵⁹ Disponíveis em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3330.html>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

Vicuña abre o livro com a contundente afirmação de que palavra é fio e fio é linguagem. Essa mensagem será repetida constantemente em obras posteriores, reescrita através de outras sentenças, tais como “el fio sueña el lenguaje”, em *PALABRARmas* (1974), ou “los hilos se hacen palabras”, no livro *Hilur* (1997). A artista lança, ainda, a constatação de que o funcionamento da narrativa do fio acontece através das ações de união e separação, geradoras dos efeitos de cheio e vazio, enquanto a palavra apresenta, analogamente, a dualidade do silêncio e do som. Partindo desse pressuposto, tanto a palavra quanto o fio se tornam representações de um ponto de conexão entre conceitos opostos, e ambos “nos levam ao centro da memória”, como escreve a artista. Parece haver uma propriedade aglutinadora nas narrativas mnemônicas e imaginárias da textura, que não são mais do que o resultado da junção ou reorganização de uma sequência de imagens – e é por essa mesma junção que se tornam capazes de produzir sentido.

A imagem do ponto de conexão é também substancial para compreendermos a interseção entre texto e têxtil, pois na gramática da tecelagem, o ponto pode ser representado tanto pela cruz formada no encontro das linhas entrecruzadas de uma trama, quanto pelos nós do quipo, as duas configurações de tecido que nos interessam neste momento. Na perspectiva da artista, então, este ponto de conexão é onde se concentra o núcleo da memória, e aqui ampliamos o entendimento deste ponto, enfim, para o centro da própria noção de narrativa no têxtil.

Vicuña nos mostra, também, que, enquanto uma forma recipiente, a palavra carrega consigo outras palavras, é inescapável à sua própria linguagem: o significado de uma palavra é outra palavra, sua etimologia também, assim como um texto é uma sucessão de palavras. No ensaio “The Carrier Bag Theory of fiction”, a escritora estadunidense Ursula K. Le Guin (1989) retoma a Teoria da Cesta⁶⁰ da antropóloga Elizabeth Fisher, sua conterrânea, para explicar o surgimento e importância das histórias no desenvolvimento da humanidade. A partir dessa teoria, entende-se que a criação de recipientes teria sido a invenção cultural mais importante dos seres humanos, o primeiro dispositivo com o qual

⁶⁰ A expressão *Carrier Bag Theory*, no original, pode ser encontrada em português como “Teoria da cesta”, na tradução de Sofia Gonçalves (Dois Dias Edições, Portugal), “Teoria da bolsa” (n-1 Edições, Brasil) e “Teoria da sacola”, na tradução de Eduardo Camargo (blog Câmera Escura). Optamos por usar a tradução de Sofia Gonçalves, pela aproximação direta com o tema de nossa pesquisa.

mulheres coletoras carregaram alimentos e objetos para serem, posteriormente, distribuídos em espaços que também são entendidos como receptores – a autora cita como exemplo as casas; templos; museus; conformações construídas para conter os corpos. Esgarçando essa imagem da contenção, Le Guin (1989) propõe que o corpo também atua como recipiente das narrativas, pois é portador das memórias e das imaginações compartilhadas, tal como a figura social da tecelã no contexto andino, transportando narrativas para outras pessoas-recipientes em diferentes espaços e tempos. Le Guin (1989) caminha um pouco mais além na teoria e entende, por fim, as próprias palavras como recipientes, pois carregam os significados que dão sentido às histórias.

As narrativas geradas pela coleta de alimentos, plantas ou cereais, como afirma Le Guin, são as narrativas intermináveis da repetição, esta que podemos compreender aqui como receptáculo de uma das grandes potências do têxtil: a da infinitude. Mas trata-se de uma infinitude no sentido da repetição de ciclos com começo, meio e fim, compreendendo a mutação, a continuidade e o desvio que compõem a semântica das transmissões intergeracionais: a capacidade de manter o movimento vital na produção de diferenças, o contínuo fluxo linear da vida que nasce e morre repetidamente renovando suas narrativas. Essa infinitude da repetição, no têxtil, também pode ser referida enquanto circularidade, uma das propriedades materiais do tecido descrita pelas observações antropológicas do Ocidente (nas obras dos franceses André Leroi-Gourhan e Gilbert Durand, por exemplo).

Da mesma maneira que as palavras-cestos carregam esse fluxo narrativo por meio da contenção de uma miríade de outras palavras, o fio têxtil se compõe de microfios, cada filamento agrupado e torcido no processo de fiação da linha que fabrica a trama. Vemos aqui a noção de conexão (a continuidade pela repetição) irrompendo mais uma vez, desenhando estruturas complexas a partir de uma multiplicação da mesma matéria. Essa complexidade que se refere à composição estrutural é consequência inevitável ao se pensar na constituição de uma trama: complexo se compõe do radical *com*, que implica a ideia de junção, e do verbo latino *plexere*, que significa voltar, entrelaçar, trançar⁶¹. Complexo é aquilo que se trama junto e, por conseguinte, ganha uma extensão (complexidade) que se

⁶¹ Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?complejo>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

expande para além de seu contorno. O complexo não é, então, necessariamente uma expressão de dificuldade; é, sobretudo, aquilo que, segundo a definição do Dicionário Online de Português, “abarca e compreende vários elementos ou aspectos distintos, cujas multiplicidades têm relações de interdependência”⁶².

Nos Andes, o idioma quéchua é compreendido como uma corda em torção (VICUÑA, 1996), e podemos pensar que tal torção na linguagem corresponde à imagem do fio torcido em espiral, apontando para a multidimensionalidade da língua. O uso de palavras em sua língua originária, especialmente no caso do quéchua, sem a tradução em espanhol, é uma estratégia da artista para recuperar aquele conhecimento tecido por uma cultura anterior à colonização, e a própria alternância de idiomas parece ser uma maneira de dinamizar o texto, tal qual o movimento de vaivém da tessitura. Essa escolha preserva, também, a gama de significados singulares atrelados às palavras em sua língua original, mantendo a concepção de mundo gerada por cada linguagem. Ao analisar alguns fragmentos de poesia escritos ao modo de *Palabra e Hilo / Word and Thread* (1996), também articulados pelo quéchua, Meredith G. Clark (2020) propõe que o objetivo de Vicuña é afirmar, através da própria estrutura da língua, o fato de o têxtil ser um meio de expressão utilizado anteriormente à palavra, encarado como a semente germinadora do quéchua:

Vicuña capitaliza essa informação e a incorpora em seu texto para ilustrar o fato de que os falantes do quéchua primeiro conceberam a linguagem como uma forma de tecer ou torcer as fibras verbais para formar um discurso mais amplo. Seguindo essa linha de pensamento, se o termo *quéchua* deriva de *q'eswa*, isso afirma que a tecelagem existia antes da língua falada; e no contexto do poema “Oro es tu hilar”, a voz poética evoca a compreensão de que a tecelagem estava envolvida na germinação da linguagem (CLARK, 2020, p. 50, tradução nossa)⁶³.

No contexto deste idioma, podemos inferir que a diferença entre o tecido e a fala seria apenas uma questão material: uma lida com a materialidade apreendida pelo tato, enquanto a outra, com o som. Além das incursões pelas diferentes línguas, as figuras de

⁶² Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/complexo/>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

⁶³ Texto original: “Vicuña capitalizes on this piece of information and incorporates it into her text in order to illustrate the fact that Quechua speakers first conceived of language as a form of weaving or the twisting together of verbal fibers in order to form a larger discourse. Following this line of thinking, if the term *Quechua* derives from *q'eswa*, it affirms that weaving existed before spoken language; and in the context of the poem ‘Oro es tu hilar’, the poetic voice evokes an understanding that weaving was involved in the germination of language” (CLARK, 2020, p. 50).

linguagem – como os jogos da gramática e as estratégias de composição da literatura – utilizadas por Vicuña em seus textos, são, também, reordenadas pela perspectiva andina, que compreende a dimensão textual, têxtil e cultural como sobreposta, como se estas constituíssem camadas entrelaçadas de maneira indissociável, embora reorganizáveis. Segundo Clark (2020), é este entrelaçamento que intensifica o efeito de uma das figuras de linguagem mais presentes na produção da artista, a metáfora:

Vicuña afirma a superioridade da metáfora; no entanto, seu uso desse recurso literário difere dos poetas do início do século XX porque ela se baseia em uma tradição metafórica andina, onde a justaposição de palavras, fibras e paisagens gera significado (Méndez Ramírez 1997) (CLARK, 2020, p. 47, tradução nossa)⁶⁴.

A metáfora, por definição dicionarizada, é a figura que transpõe o significado de uma palavra a outra, que modifica a imagem e efeito de uma palavra sem alterar sua forma, deslocando suas funções convencionais a partir de associações inesperadas – conexões estas que, no jogo do texto, fazem a narrativa se projetar para além das convenções de uso das palavras⁶⁵. É no livro *La Wik'uña*, publicado pela primeira vez em 1990, que percebemos esse entrelace mais claramente, tal como aponta Clark: “La Wik'uña (1992) traz à tona uma cosmovisão andina na qual luz, água, terra e som se entrelaçam e conectam o leitor a um espaço sagrado intersticial de criação” (2020, p. 48, tradução nossa)⁶⁶. A autora afirma, ainda, que, com exceção dos portadores dos quipos, a metáfora ficava a cargo das tecelãs dos Andes, como a matéria que subjaz a palavra e entremeia as fibras de seus tecidos, delineando minuciosamente os sentidos e significados a serem expressos por suas narrativas.

⁶⁴ Texto original: “Vicuña affirms the superiority of the metaphor; however, her use of this literary device differs from the poets of the early twentieth century because she draws from an Andean metaphorical tradition where the juxtaposition of words, fibers, and landscapes generates meaning (Méndez Ramírez 1997)” (CLARK, 2020, p. 47).

⁶⁵ Voltaremos a pensar a metáfora a partir de outras dimensões nos capítulos seguintes. Por ora, nos basta a definição que consta no dicionário como um parâmetro inicial para compreender as articulações de texto, corpo, têxtil e imagem feitas por Cecilia Vicuña em sua obra.

⁶⁶ Texto original: “La Wik'uña (1992), brings to the forefront of awareness an Andean cosmovision in which light, water, earth, and sound weave together and connect the reader to a sacred interstitial space of creation” (CLARK, 2020, p. 48).

Em um dos poemas que compõem *La Wik'uña* (1990)⁶⁷, a artista escreve sobre as formas expressivas do quéchua e sua relação com o têxtil:

La lengua sagrada, el quechua, se concibe como un hilo.

[...]

Watunasimi, el lenguaje entretenido crea el mundo en oráculos, parábola y adivinanzas.

Hatunsimi, el lenguaje principal usa palabras arcaicas de muchos significados, palíndromes y préstamos de otros idiomas.

Chantaysimi, el hablar hermoso, el hablar bordando.
(VICUÑA, 1990, p. 85).

Nesses versos, compreendemos, então, que a estrutura da trama na língua faz transparecer o aspecto imaginativo do jogo de palavras. O sentido de um texto têxtil é sempre mediado pela imaginação, por isso o quéchua é descrito como uma linguagem que adivinha, que profetiza, que confabula com aquela ou aquele que lê, acordando e afinando os significados de sua mensagem. Pela via do têxtil, na proposta ativada por Vicuña ao entrelaçar o fio e a metáfora, somos impelidas a modelar o texto com as mãos, tatear as palavras e ouvir seu som, ver seus traços gráficos modificando as superfícies materiais do mundo e, principalmente, reorganizando os significados e sentidos na urdidura linear de sua *texturalidade*.

Ao relatar sobre a construção de um conto que se pauta justamente pela relação entre os movimentos de lembrar e esquecer palavras, no livro *O nome na ponta da língua*, o escritor francês Pascal Quignard comenta que: “A mão que escreve é antes uma mão que vasculha a linguagem que falta, que tateia em direção à linguagem sobrevivente, que se crispa, que se exaspera e que a ponta dos dedos por ela mendiga” (2018, p. 17). Como vimos, em *Palabra e Hilo / Word and Thread*, esse jogo sensorial da palavra, essa linguagem espalhada pelo corpo, encontra tradução nas linhas têxteis a partir das concepções de mundo dos Andes. A metáfora nos ajuda a compreender conceitos que, em certa medida, ultrapassam as diferenças culturais, mas é também um convite da artista para que recordemos, através das palavras que habitam nosso corpo, a “linguagem sobrevivente” da

⁶⁷ Sem título, o poema integra uma seção nomeada de “Reflejos”.

memória e da imaginação, tal como Quignard (2018) nomeia. Dedicando inúmeros poemas à temática da metáfora, Vicuña toma esta figura enquanto via de acesso que nos leva para além da superfície da palavra, algo similar ao enquadramento do olhar que Els Lagrou (2013) observou como um efeito dos padrões *kene* dos povos kaxinawá do Acre, e que é, sobretudo, a força linguística presente nas tramas das tecelãs andinas. Tal é o exercício que leva a artista a explorar outras figuras gramaticais e transmutá-las em elementos de composição para a textura, como é o caso da investigação etimológica que veremos adiante.

2.2 QUANDO VEMOS AS PALAVRAS?

O gesto de desfazer a palavra através da investigação etimológica parece se assemelhar, na obra de Vicuña, ao movimento de desfilar uma linha até que seja possível entrar em contato com as micropartículas que a compõem, ampliando a materialidade da linguagem e redefinindo nossa relação corporal com as imagens da memória e da imaginação. As noções de escrita e oralidade, da maneira como o pensamento andino as compreende, são trazidas por Vicuña não apenas na tentativa de apresentar a relação interdependente da língua com os tecidos, tramando em conjunto as semelhanças e diferenças culturais que nos compõem. Mas é, também, um procedimento de reconhecimento dos conflitos históricos (tais como a colonização, o imperialismo, os governos militares na América Latina) que reverberam suas consequências na contemporaneidade e que, em determinados momentos, se entrelaçam à própria história do têxtil e da escrita no continente americano. Se as palavras guardam, em sua etimologia, a memória da fabricação⁶⁸ da própria língua, olhá-las é, inevitavelmente, olhar para as histórias que elas contam sobre nós.

No ensaio intitulado “A linguagem é migrante” (2017), Vicuña discorre sobre seu desejo de compreender a relação entre as narrativas carregadas por cada palavra e nossa

⁶⁸ Utilizamos o verbo “fabricar” evocando, intencionalmente, a correlação entre a fábrica e o tecido (*fabric*, em inglês), conforme se observa no texto de Ana Maria Machado (2003).

organização sociopolítica, especialmente no que se refere à maneira com que determinamos e habitamos os espaços, sem restringir sua abordagem ao contexto latino-americano. A palavra que escolhe desfiar, no ensaio, é “migrante”: a partir de sua composição etimológica, a artista traz à tona as texturas ocultas das raízes latinas e germânicas presentes em sua composição. Migrante seria, então, uma palavra composta pelo termo latino *mei*, que significa “mudar ou (se) mover”, e o termo *gra*, “coração”, oriundo do germânico *kerd*. Nessa leitura, migrante passa a evocar a ideia de “coração mudado”, um coração em sofrimento que transforma, conseqüentemente, o coração da terra (VICUÑA, 2017, p. 215). Olhando para outras derivações da mesma família, a artista propõe que a palavra imigrante, por sua vez, estaria dizendo: “conceda-me vida”, fazendo referência à busca por um coração e refletindo sobre a precariedade à qual são submetidos determinados grupos sociais – e aqui chegamos a uma narrativa estimulada no pensamento por meio do simples movimento de reorganizar os fios soltos de uma palavra em um novo novelo.

A partir das leituras propostas por Vicuña, compreendemos a investigação etimológica enquanto um gesto de desfazimento – o desfiar – do tecido da palavra, pois o contato com a raiz de sua composição, seus morfemas, prefixos e sufixos, reafirmam que nossa língua é um entrelace de diferentes histórias e significações atualizadas ao longo do tempo. Desfiar uma peça têxtil é como tatear cada ramificação da árvore genealógica que constrói seu significado, retornando também ao ponto inicial do tecido: as linhas soltas figuram a noção de que, tanto no têxtil quanto no texto, há apenas início, pois ambas as materialidades nunca se retraem, todo desfazimento se transforma em ponto de partida para um recomeço. No contexto de sua pesquisa acerca das mnemotécnicas do Medievo, Mary Carruthers afirma que “As palavras são assim entendidas como construções feitas de sílabas, não como unidades de sentido” (2011, p. 202). Em termos de morfologia, o mesmo se aplica às línguas portuguesa e espanhola, provenientes da família do latim, mas há aquelas em que cada palavra representa, de fato, uma unidade de sentido, como no caso dos idiomas chineses.

Existem, ainda, as línguas aglutinadoras, como o japonês, finlandês, turco e o húngaro, nas quais a aglutinação de morfemas altera ou intensifica o significado de uma palavra (CENTRO BRASILEIRO DE ESTUDOS DA AMÉRICA LATINA, 2020, p. 79). É nesta categoria que se localiza o idioma quéchua, que, nos termos do escritor boliviano Jesús Lara, “é plástico e vigoroso como as montanhas dos Andes, fluido como os rios que descem da cordilheira, sonoro como o vento dos vales e amplo e suntuoso como o próprio Tawantinsuyu (Império Inca)” (LARA, 1961 *apud* CENTRO BRASILEIRO DE ESTUDOS DA AMÉRICA LATINA, 2020, p. 78).

Voltando ao contexto da pesquisa de Mary Carruthers (2011), a etimologia é descrita como um aspecto compositivo de brevidade, isto é, que se relaciona às estratégias de abreviação, de manipulação da matéria da palavra a partir da reorganização de sua forma: as letras, sílabas, significados e sons são transformados em outros para fins de memorização. A etimologia, portanto, não estaria restrita à descoberta de uma verdade da palavra em seu sentido de origem, mas expressa também a manifestação de sua energia interna, sua potência de metamorfose em termos de produção de sentido (CARRUTHERS, 2011). Trata-se, portanto, de uma articulação de jogos inventivos que modificam sua estrutura composicional, tais como associações, homofonias, assonâncias e charadas. A etimologia, segundo Carruthers, aparece ainda como um ornamento que possui caráter notacional, pois é também uma maneira de inscrever “marcas” ou “notas” na memória (CARRUTHERS, 2011, p. 264), o que nos leva de volta à imagem estrutural da trama e, conseqüentemente, do texto.

No âmbito da poesia, essa notação etimológica pode ser experimentada através dos jogos de rimas, das figuras de linguagem e dos próprios neologismos. Pela via da etimologia, entendemos, portanto, que toda vibração que gera o conteúdo significativo do texto está contida nas palavras, exatamente como uma memória arquivada em seu interior, pois como afirma Vicuña: “Cada palavra é o registro da sua criação” (2017, p. 13). E essa memória de origem não é uma recordação engessada, mas a expressão do movimento contínuo de criação ao qual a palavra será submetida, pois, “na poesia, uma palavra

insinua sua própria desmontagem” (VICUÑA, 2017, p. 25). Sua matéria, então, nos propõe um convite para desarmar e retecer continuamente a trama de um texto.

Ainda no ensaio “A linguagem é migrante”, Vicuña (2017) menciona sua série de pinturas *PALABRARmas*, de 1975, na qual examina um conjunto de palavras da mesma maneira com a qual manuseia uma meada de fios para tecer com sua materialidade de letras e sílabas outras possibilidades semânticas e morfológicas (fig. 40-44). Nesse jogo poético e lúdico de recombinações, Vicuña reitera a potência política de nossas línguas e, se à palavra escrita, que em sua origem remete-se à lei, imputou-se uma pretensa neutralidade e poder de regulamentação do mundo, é somente o corpo, com suas performances de linguagem, com as narrativas guardadas nos tecidos de sua memória, que pode torná-la orgânica, maleável, efêmera e espacial novamente.

Inicialmente trabalhadas pela artista em um livro de poesias publicado em 1974 e, posteriormente, nas referidas pinturas, suas *PALABRARmas* não se constituem apenas de uma leitura ressignificada das forças internas das palavras, mas de um entendimento de que a composição sintática e semântica da língua gera múltiplas configurações visuais e sonoras, as primeiras realizadas na inscrição gráfica da escrita e as segundas, na voz, na performance da oralidade. No âmbito da escrita, Vicuña remodela o sentido e as narrativas de significação das palavras escolhidas por ela através do exercício de desenhá-las, atribuir cor e dar formas, reinterpretando seu significado em todas as instâncias formais. O procedimento de ressignificação criado por ela se caracteriza também pela recombinação das sílabas e de seus sons, como acontece na figura do acrônimo, gerando novas palavras que, no seu entendimento, manteriam uma relação aproximada ou familiar àquela desmembrada.

A partir da escolha do vocabulário e de seu processo de ressignificação, nota-se que os sentidos políticos são sempre enfatizados por Vicuña, uma vez que o contexto de produção das *PALABRARmas* era o das tensões e violências nos anos iniciais do governo militar no Chile (1973-1990). Seu efeito político, entretanto, perdura até os dias atuais, fazendo-nos refletir sobre a importância da língua e o poder atribuído e exercido pelos discursos, pela maneira com a qual nos comunicamos e alcançamos os outros,

considerando ainda que confiamos nossa memória, dentro de uma perspectiva logocêntrica ocidental, na capacidade de registro permanente e na suposta impessoalidade da escrita.

“O horror me fez *ver* as palavras outras vez” (VICUÑA, 2017, p. 20, grifo da autora), diz Cecilia Vicuña no primeiro texto com o qual abre o livro de *PALABRARMAS*. Devolver às palavras escritas sua dimensão imagética e perceber sua força notacional e, por isso mesmo, mnemônica, é também uma forma de enfrentar os poderes ocultos nos discursos que nos atravessam e sustentam as estruturas de opressão, de colonialidade.

Sobre a dimensão política dos discursos e sua capacidade de forjar ou cobrir significados, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) afirma que: “Há uma função muito peculiar para as palavras no colonialismo: as palavras não designam, mas encobrem [...]” (CUSICANQUI, 2015, p. 175, tradução nossa)⁶⁹. Em seu livro *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, de 2010, a socióloga aponta a importância das imagens enquanto uma linguagem que rompe com a colonialidade da língua, capaz de nos fazer, novamente, acordar as narrativas submersas nas lacunas da história oficial. Segundo o texto de apresentação do livro, escrito pelos editores da Tinta Limón Ediciones:

As imagens têm o poder de construir uma narrativa crítica, capaz de desmascarar as diferentes formas do colonialismo contemporâneo. São as imagens, mais do que as palavras, no contexto de uma evolução histórica, que hierarquizaram o textual em detrimento das culturas visuais, que nos permitem captar os sentidos bloqueados e esquecidos pela língua oficial (CUSICANQUI, 2010, p. 5, tradução nossa)⁷⁰.

Nesse sentido, o trabalho de Cecilia Vicuña é duplamente efetivo, pois, ao tomar a língua oficial – o espanhol – como imagem, direciona nossa atenção para seus efeitos na construção de nossa realidade. Para Vicuña, ver as palavras é uma forma de entrar em contato com suas memórias, aquelas que nos impressionam individualmente e aquelas

⁶⁹ Texto original: “Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren [...]” (CUSICANQUI, 2015, p. 175).

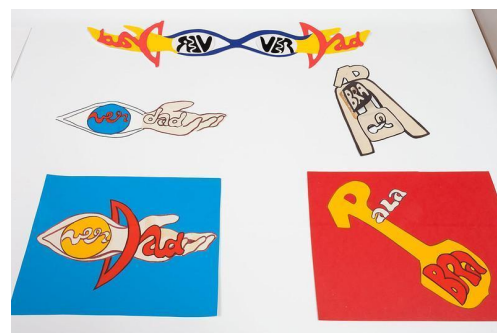
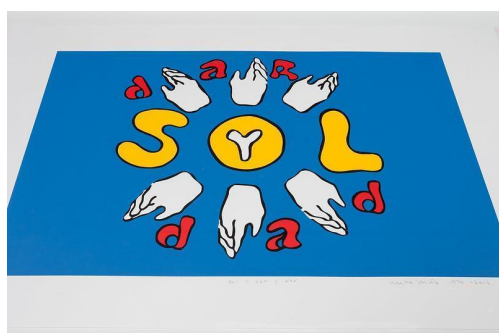
⁷⁰ Texto original: “Las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial” (CUSICANQUI, 2010, p. 5).

construídas pelo coletivo, de maneira análoga ao que acontece com a produção de narrativa no têxtil, cujas linhas carregam cada qual sua singularidade dentro da complexa composição de uma trama.

No caso do contexto andino, em que a realidade é configurada por elementos simbólicos, agregando outros sentidos que não partem apenas do intelecto ou da conceitualização da percepção (ESTERMANN, 2006), este procedimento aparece como uma estratégia de ativação ou retorno da língua, da palavra e do discurso ao próprio corpo, alinhando as noções de ética e pertencimento social das narrativas de memória à constituição da coletividade (SÁNCHEZ-PARGA, 1995). As *PALABRARmas* lançadas pela artista são manifestos sintéticos que articulam uma conscientização política, devolvendo, simultaneamente, as narrativas da poesia e da criação artística à materialidade das línguas.

No livro publicado em 1974, além das *PALABRARmas* há, também, outras seções de texto que ativam jogos de linguagem como as adivinhações, trazendo a dimensão lúdica da montagem, ou da composição pela imaginação, como ferramenta de engajamento político diante do poder expresso pela língua. É importante ressaltar que o próprio nome *PALABRARmas* evoca a junção dos vocábulos *palabra* e *arma*, tomando a linguagem como um instrumento de enfrentamento e combate.

A obra foi reeditada pela artista no ano de 2020, em sua exposição *Veroír el fracaso iluminado*, sediada no Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) do México, trazendo a palavra diretamente para a superfície do corpo através de performances com a interação do público – o que também fazia parte do conjunto de ações propostas nos anos 1970, entrelaçando-se, contudo, às questões urgentes daquela época. No contexto de 2020, uma das performances evocava a memória de manifestantes chilenos que perderam a visão em decorrência da violenta repressão policial aos protestos de 2019, cujas reivindicações populares passavam pela demanda de reformas nos sistemas de educação, de saúde e da Constituição do Chile. Com as *PALABRARmas* de Vicuña sobre o rosto, que funcionam tanto como máscaras que protegem e ocultam quanto como óculos que ajustam a visão, os olhos das pessoas, na performance, tornavam-se palavras de revolta e súplica por justiça, por vida.



Figuras 40-44 – Cecilia Vicuña, instalação das *PALABRARMAS*, no Neubauer Collegium da Universidade de Chicago, 2018. Fotografias de Robert Chase Heishman. Fonte: The Neubauer Collegium <https://neubauercollegium.uchicago.edu/exhibitions/2018_exhibitions/cecilia_vicuna_palabramas/>.

Já em seu livro *Instan*, de 2002, a artista trabalha com um único poema, intitulado “alba saliva”, apresentando-o a partir de três variações formais: em pranchas de desenhos, nos quais vemos suas palavras em movimento organizadas de uma maneira não linear (fig. 45 e 46); enquanto um poema de versos curtos; e, por último, em uma gravação de três faixas de áudio, com cantos e relatos poéticos da artista acerca do processo de criação do livro⁷¹. Nessa obra, Vicuña continua a perseguir as etimologias como se escavasse o solo matricial das palavras e, através do encontro de cognatos do espanhol e do inglês (sempre com interseções do quéchua), propõe um mergulho no neologismo *Instan*⁷². Vicuña conta, em um dos áudios, que esse é um livro sobre estrelas, porque os poemas surgiram em seus sonhos, vindos de um lugar distante para pousar diretamente em suas mãos⁷³. Junto dos poemas, uma melodia também é revelada à artista, evidenciando a forte presença sonora dessas palavras e a musicalidade que seus sons desempenham na fala. Nesse sentido, o poema de *Instan* articula não apenas a composição com a morfologia visual, mas também com a sonoridade da língua, intensificando a noção de movimento trabalhada em suas imagens.

As palavras desenhadas nas páginas deste livro parecem procurar outras configurações de ligação para criar sentido e significado. Fugindo da estrutura convencional de um texto, elas organizam-se em formas fluidas, como constelações acendendo para a artista que, em vigília, tem o olhar capturado por suas luzes na profundidade da noite. O fundo branco e vazio das páginas parece ampliar o efeito dessa montagem – as palavras estão suspensas no espaço e suas possibilidades significativas também. Estão à espera de acontecer: *about to happen*⁷⁴ é uma das expressões constantemente usadas na produção artística de Vicuña, que se liga à dimensão da precariedade – uma espécie de categoria que a artista desenhou para suas obras e que se refere à noção de “prece”, do latim *precarious*, no sentido da manifestação de um desejo.

⁷¹ Tanto o poema “alba saliva” quanto alguns desenhos de *Instan* foram publicados, também, no livro *I Tu*, pela editora tsé tsé, de Buenos Aires, em 2004.

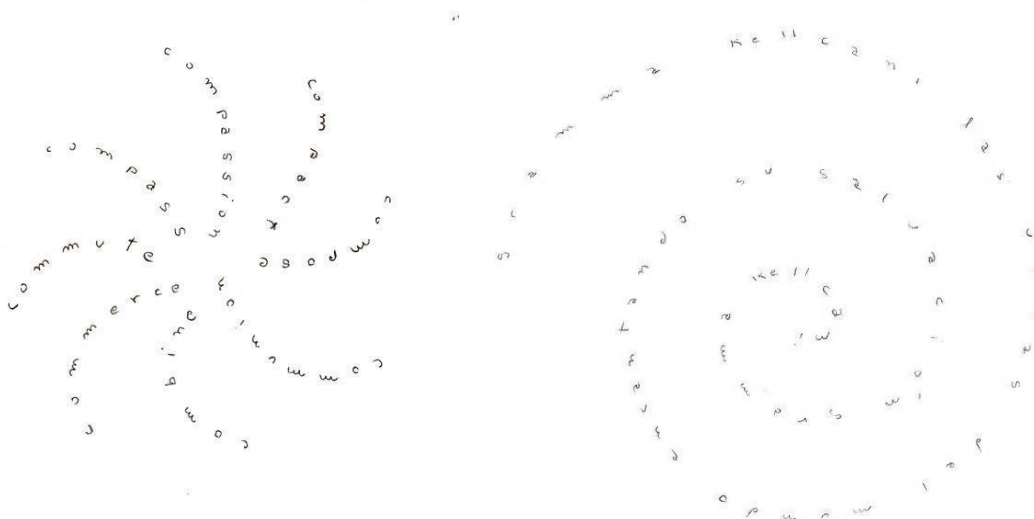
⁷² Em sua participação na Festa Literária de Paraty (FLIP), em 2021, a artista explicou que a palavra “Instan” possui relação com “instante”, mas também com “constelação”. Disponível em: <<https://youtu.be/mC3bN0y-fcl>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

⁷³ Áudios disponíveis em: <<http://www.ceciliavicuna.com/instan>>. Acesso em: 11 mai. 2021.

⁷⁴ Em livre tradução: “prestes a acontecer”.

Na perspectiva de Vicuña, o fio e, por extensão, o texto, estão sempre à espera de acontecer, pois guardam em sua estrutura rítmica a potência de vida e de memória – o que nos leva de volta à imagem da circularidade, por meio da qual a decomposição da palavra e da linha terminam sempre em seu ponto inicial⁷⁵.

Como vimos, o fio guarda em si a memória de sua criação e do próprio gesto de criar, pois, além dos significados, carrega o registro dos métodos. Retomando *Palabra e Hilo / Word and Thread*, Vicuña afirma que “O próprio processo é uma linguagem e um desenho tecido é um processo que representa a si mesmo” (VICUÑA, 1996, n.p., tradução nossa)⁷⁶, trazendo a condição processual como expressão de narrativa em si mesma, uma linguagem que transmite a urgência (o desejo em prece) de continuar a fazer, a tecer.



Figuras 45 e 46 – Reprodução de páginas do livro *Instan*, de Cecilia Vicuña (2002). No texto em formato radial, à esquerda, lê-se palavras compostas com o prefixo *com-*, tais como *compass*, *commerce*, *commute*, *compact*. Já no texto espiralar, à direita, lemos, de fora para dentro: *gramma kellcani las venas del mundo encantando su salvación gramma kellcani*.

Fonte: Site pessoal da artista

<<http://www.ceciliavicuna.com/instan>>.

⁷⁵ Isto é, se decompormos um fio, chegaremos à matéria prima da fibra. Se decompormos as palavras, a depender da língua, chegaremos às matérias primas dos morfemas, das letras, dos traços.

⁷⁶ Texto original: “The process itself is a language and a woven design is a process representing itself” (VICUÑA, 1996, n.p.).

A precariedade, no sentido utilizado por Vicuña, é um conceito elaborado a partir do Taoísmo. A artista chega a afirmar que se trata de uma variante chilena do pensamento filosófico registrado no *Tao Te Ching*, texto canônico de Lao Tsé escrito entre 350 e 250 a.C. (VICUÑA, 2017, p. 19). Olhando para as produções antigas do leste asiático, desta vez, no contexto do Japão, as composições apresentadas por Vicuña em *Instan* (2002) nos recordam os antigos *waka* (和歌)⁷⁷, uma forma poética da literatura clássica japonesa constituída de versos curtos, que poderiam ser pintados em cartões de papel (色紙, *shikishi*). Nesses cartões, a caligrafia que reproduz os versos mescla-se ao movimento de desenhos e cores, dando outra visualidade para a forma das palavras (fig. 47). Uma visualidade que parece reaver a vibração da voz, a passagem do tempo na oralidade, mas, principalmente, a própria pulsação do corpo que escreve.

A arte *shodō* (書道), cujo nome se compõe das palavras *sho*, escrita, e *dō*, caminho, pode ser traduzida como o estudo da caligrafia, e sua introdução no Japão se deu junto da adoção do sistema de escrita dos *kanji* (漢字), levado ao país por monges budistas vindos da China. A prática da cópia de caracteres era compreendida como um caminho para o entendimento da filosofia Zen (ROSHI, 2013) e o preparo corporal era um dos requisitos fundamentais para o exercício da caligrafia. A concentração de energia do artista é transportada para a obra em sua totalidade, afirma o escritor e artista Satō Shōzō (2013) no livro *Shodo: the quiet art of Japanese Zen calligraphy*, explicando que a força impressa na pincelada se mantém “gravada” (*recorded*) no pincel (SATO, 2013, p. 10).

⁷⁷De acordo com o Museu Nacional de Kyoto (2019), *waka* (和歌) é nome dado à poesia escrita em japonês, em oposição aos *kanshi* (漢詩), versos escritos em idiomas chineses. Importante lembrar que antes da chegada de monges budistas no Japão, o país não possuía sistema de escrita, tendo adotado os caracteres chineses entre os séculos VIII e X e, posteriormente, desenvolvido seus sistemas próprios (*hiragana* e *katakana*), mantendo o uso dos caracteres chineses com pronúncia e significados japoneses. Os *waka* se caracterizam pela composição total de 31 sílabas, distribuídas em cinco linhas de versos que alternam o padrão de 5-7-5-7-7 sílabas. *Shikishi* refere-se ao papel em pequeno formato (cartão). Disponível em: <https://www.kyohaku.go.jp/old/jp/special/pdf/2019_36kasen-guide_en.pdf>. Acesso em: 19 set. 2021.



Figura 47 – Poema de Kamo no Chōmei com pintura de flores de cerejeira ao fundo, atribuída ao artista Tawaraya Sōtatsu. Caligrafia de Hon'ami Koetsu. 1606. Em tradução para o inglês, por John T. Carpenter, os versos dizem:

*Gazing into the distance,
in a melancholy autumn mood,
is it for me alone that winds
howl through boughs of pines
on that solitary peak?*

Fonte: The Met Museum

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44861>>.

De maneira análoga ao que Tim Ingold (2015) escreve sobre o envolvimento entre o corpo e os instrumentos, a caligrafia expõe um jogo de relações entre corpos, objetos, sentidos e traços, cujo destino é alcançar e ser capaz de transmitir um conhecimento. Assemelhando-se ao modo de fazer dos tecidos das tecelãs andinas, é necessário um entrelaçamento da habilidade (a técnica) e da imaginação para que esse conhecimento seja produzido, e cada estilo de caligrafia em *shodō* vem da observação e expressão dos movimentos existentes no mundo. Para citar alguns exemplos, Satō descreve o estilo *kaisho* (楷書) como a ação de subir lentamente uma escada, um degrau por vez (SATO, 2013), enquanto o estilo *sosho* (草書) é conhecido como “escrita de grama” (SATO, 2013, p. 21, tradução nossa)⁷⁸, pois seu resultado deve simular o movimento produzido pelas folhas ao sopro de um vento ou em contato com a água corrente de um riacho.

O que acontece no plano bidimensional dos *waka shikishi*, então, é a criação de um ambiente relacional e rítmico, um espaço necessário para a fundação da palavra, do poema, da metáfora e de seus significados, em consonância às forças atuantes no mundo⁷⁹.

Ao refletir acerca das línguas antigas, no livro *História da linguagem*, a filósofa e linguista Julia Kristeva (1983) comenta que “a linguagem não é concebida como um exterior mental, como uma tentativa de abstração. A linguagem, confundida com a força motriz do corpo e da natureza, participa como um elemento cósmico do *corpo* e da *natureza*” (KRISTEVA, 1983, p. 69, grifos da autora), e esta parece ser a lógica de manifestação tanto da prática da caligrafia quanto do têxtil. Nos tecidos andinos, nos *waka shikishi* e nos poemas de Vicuña, o conteúdo escrito acontece em um plano com desenhos, cores e manchas. Múltiplas camadas de informação são tecidas para que o efeito da poesia se realize, e não basta apenas a leitura decodificadora das palavras no texto. É preciso a contemplação da

⁷⁸ Texto original: “grass writing” (SATO, 2013, p. 21).

⁷⁹ O escritor japonês Katō Shūichi (2012) escreve sobre a prática da caligrafia tomando como exemplo a obra de Hon’ami Kōetsu, calígrafo que assina o *waka shikishi* apresentado na página anterior (fig. 47): “Também os esboços de Sotatsu e os rolos de poemas de Hon’ami Kōetsu (1558-1637) não utilizam apenas o espaço em branco do papel, mas espalham as letras *kana* sobre esboços claros. As letras grandes e pequenas, o matiz forte e fraco do nanquim e a espessura das linhas, relacionam-se com as suas posições, produzindo um tipo de ‘ritmo’, belo como uma visualização da música. Como se sabe, a estreita relação entre a pintura e a caligrafia a pincel é uma tradição cultural da China. Esse é um dos usos eficazes da parte vazia da pintura, mas o trabalho de distribuir as letras sobrepondo-as no esboço é uma criação original da oficina de Kōetsu, em Takagamine” (KATO, 2021, p. 224-5).

imagem do texto como um todo, uma apreciação das impressões visuais e táteis, considerando a memória do gesto da escrita, que se entrelaçam para constituir o assunto do qual cada poema trata.

Sabemos que os *waka shikishi* e os desenhos em *Instan* (2002) guardam diferenças visuais significativas e dizem de contextos muito distintos. O que nos interessa nessa aproximação é observar que ambos impulsionam operações que alteram estruturalmente a relação entre forma e conteúdo significativo das palavras; ambos estão atentos ao que acontece no espaço intersticial do processo de comunicação, tomando a instância intervalar como matéria de criatividade. Ambos nos convocam, assim como as *PALABRARMas*, a olhar para a imagem das palavras e retecê-las em nossa imaginação e memória.

Neste ponto, podemos identificar um paralelo com os padrões trabalhados no capítulo anterior e seus movimentos de suspensão ou metamorfose na relação entre forma e conteúdo. Em *Love's knowledge*, uma coletânea de ensaios sobre filosofia e literatura, a filósofa norte-americana Martha Nussbaum (1990) observa a relação inseparável entre a forma literária e o conteúdo intelectual comunicado, entendendo a forma já como uma parte do conteúdo: “A forma literária não é separável do conteúdo filosófico, mas é, ela mesma, uma parte do conteúdo – uma parte integrante, então, da busca e da afirmação da verdade” (p. 3, tradução nossa)⁸⁰. Por isso mesmo, mudar a forma é alterar seu conteúdo, e assim percebemos novamente a suspensão da suposta relação estreita entre significante e significado. Em termos de narrativa de memória, Carruthers observa essa suspensão como um elemento essencial para as mnemotécnicas, pois estão ligadas justamente à dimensão inventiva que nos permite manipular a imagem das palavras:

Como notou Lina Bolzoni, um princípio básico de uma mnemotécnica bem-sucedida é a suspensão, no todo ou em parte, dos elos semânticos normais das palavras e imagens. Somente essa espécie de “esquecimento” permite a alguém ouvir uma palavra como apenas um conjunto de sons e ver uma imagem como um conjunto de formas, ou ainda isolar uma frase ou imagem de seu contexto convencional, e assim pôr-se livre para fazer com elas suas próprias associações (2011, p. 63).

⁸⁰ Texto original: “Literary form is not separable from philosophical content, but is, itself, a part of content – an integral part, then, of the search for and the statement of truth” (NUSSBAUM, 1990, p. 3).

Os poemas de *Instan* e os cartões *waka shikishi* nos recordam, sobretudo, que “As letras são formas visuais que sinalizam sons” (CARRUTHERS, 2011, p. 202). A partir dessa recordação, como observa Carruthers, o conhecimento mediado por palavras pode ser concebido menos como um núcleo racional, abordando-as como unidades

semanticamente completas [...], e mais como envolvendo conjuntos recombinantes de elementos de desenho, cujas unidades são ‘signos’ subsemânticos de todos os tipos que *constroem* sentidos [...] em combinações com outros ‘signos’, combinações que variam constantemente (CARRUTHERS, 2011, p. 203, grifos da autora).

Na obra *Chanccani quipu*, Cecilia Vicuña (2011) dá um passo além e abandona a superfície do papel para imprimir letras do alfabeto romano sobre a própria lã: a artista cria um quipo com tiras de lã branca, sobre as quais palavras são impressas com pigmento vermelho, em destaque (fig. 48-50). Numa operação de metalinguagem, a escritura ao modo ocidental funde sua matéria com o código secreto e vivo da lã crua estruturada enquanto um quipo e, dessa maneira, camadas de texto evocam temporalidades e modos de leitura distintos. A palavra ganha textura e a fibra manifesta visualmente sua textualidade, ambas alterando suas formas a partir do diálogo material que estabelecem uma com a outra.

Algumas das obras de Vicuña são classificadas de *QUIPOems*, em português, quipoemas. Trata-se daquelas em que a artista instala as tiras de lã no ambiente expositivo ou intervém em espaços públicos devolvendo seus quipos à integração com o mundo. Ou, ainda, quando afirma que as pessoas que visitam suas instalações, bem como aquelas que participam de suas performances, tornam-se os nós de seus quipos, os núcleos irradiadores de memória e narrativa (VICUÑA, 2013). Os *QUIPOems*, portanto, são a instauração de um poema no espaço, um modo de recordar que se realiza no envolvimento entre corpo e cosmo, expressando mais uma vez a metáfora tátil da união. A configuração do quipo, a partir da metáfora e da oralidade na obra de Vicuña, torna-se uma afirmação subjetiva que modifica a trama compartilhada da língua.



Figuras 48 e 49 – Cecilia Vicuña, *Chanccani quipu*, 2011.

Fonte: Site pessoal da artista

<<http://www.ceciliavicuna.com/poetry/3bpd3mbmit0nx98tntn6sxghnteb3t>>



Figura 50 – Cecilia Vicuña segurando o *Chanccani quipu*.

Fonte: Site pessoal da artista.

<<http://www.ceciliavicuna.com/poetry/3bpd3mbmit0nx98tntn6sxghnteb3t>>

Apesar de ser indecifrável (ou por isso mesmo), a linguagem dos quipos incas é apropriada pela artista de maneira que sua potencialidade narrativa seja ampliada. Mas Vicuña não realiza mais do que apresentar as potências intrínsecas aos quipos, pois sua própria estrutura, como apontamos, não se limita pela diferença entre idiomas. O quipo não é uma língua, não é uma linguagem mediada por palavras. Seus sinais permitem que sua base comunicativa (a linha preenchida de nós) transite por diferentes mãos, e é por isso que o quipo, nas mãos de Vicuña, torna-se condutor do efeito de entrelace. De modo semelhante, Adrián Ilave Inca explica o funcionamento do quipo, partindo dos estudos de Elizabeth Hill Boone:

a especialista em arte latino-americana e nas pinturas dos códices pré-colombianos, Elizabeth Hill Boone [...] trabalha o conceito de escrita semasiográfica, uma técnica não fonética para comunicar, sem o uso da palavra de determinada língua [...]. A semasiografia seria um sistema muito apropriado a caldeirões de culturas e línguas como a Mesoamérica e a região andina. Pensando nisso, Boone “propõe que uma definição mais ampla de escrita deva envolver não só os manuscritos do México central e de Oaxaca, mas também os quipos andinos” (INCA, 2020, p. 82).

No livro *Línguas ameríndias: ontem, hoje e amanhã*, o autor conta, ao rememorar algumas histórias do período da colonização, que “Quando [Francisco] Pizarro ameaça Atualpa e propõe que ele dê todo o ouro e toda a prata em troca de sua liberdade, o Inca concorda muito facilmente – porque para os incas o ouro e a prata não tinham o mesmo valor que podia ter o tecido”⁸¹ (INCA, 2020, p. 84). O tecido, portanto, era o objeto mais valioso para as culturas andinas, e tal atribuição de valor tem ligação direta com a expressão e atualização do entendimento de si dentro de uma comunidade.

Inca explica, ainda, sobre o funcionamento e a versatilidade dos quipos, tomando como base a obra de Felipe Guamán Poma de Ayala: “os *quipokamayoc* [portadores dos quipos] tinham várias funções: matemáticas, históricas, astronômicas, aritméticas e geográficas. Estamos falando, portanto, de um instrumento multifacetado, que podia comunicar qualquer tipo de coisa” (INCA, 2020, p. 85).

⁸¹ Atualpa (ou *Inka Atawallpa*, conforme Cusicanqui, 2015, p. 182) foi o Imperador inca capturado por Francisco Pizarro em 1532, conflito decisivo que consolidou a invasão dos espanhóis na região do atual Peru.

A despeito da simplicidade material dos quipos, impressiona a possibilidade de serem um sistema de comunicação universal, como sugere o autor:

Pelas crônicas, sabe-se que os quipos podiam ser lidos por qualquer tipo de língua – e quando os espanhóis chegaram, existiam mais de 300 línguas no império incaico. Ter uma boa comunicação era necessário para o domínio de todo aquele enorme Estado; como fazer para se comunicar e tentar unificar um império com tal diversidade de línguas? Com o quipo os Incas conseguiam, através de cordas e com um só instrumento, globalizar sua comunicação com diferentes línguas (INCA, 2020, p. 87).



Figuras 51 e 52 – Pranchas ilustradas por Felipe Guamán Poma de Ayala em seu livro *Primer Nueva corónica y Buen gobierno*. À esquerda, vemos um dos portadores dos quipos que desempenhava a função de tesoureiro. À direita, podemos observar a escrita textual de Ayala reproduzindo a configuração estrutural do quipo.

Fonte: *Primer nueva corónica y buen gobierno*.

Ao comentar questões que dificultam a decodificação dos quipos hoje, Inca (2020) aponta o fato de línguas autóctones, como o quéchuá e aimará, terem sofrido tantas transformações que não nos é possível acessar suas versões mais remotas, como aquelas faladas quando os quipos ainda circulavam no território andino. Na introdução desta tese, comentamos sobre estruturas similares aos quipos terem sido encontradas em outros territórios que não apenas aqueles das Américas. Nesse sentido, Inca (2020) pontua que na própria região do Peru, no sítio arqueológico de Caral, antes mesmo do estabelecimento do império inca, “foi encontrado um quipo feito de palha, com mais de 6 mil anos” (INCA, 2020, p. 88). O autor comenta, por fim, a própria variação de técnicas e estratégias mnemônicas criadas a partir do uso de linhas nesse contexto, revelando uma história de culturas profundamente enraizadas nas tramas e seus elementos composicionais (INCA, 2020).

Ao trabalhar com a visualidade, com a etimologia, com os cognatos e os quipos, aproximando a língua da textualidade têxtil para demonstrar a *texturalidade*, Cecilia Vicuña nos recorda incessantemente que a palavra é imagem, mas é também matéria e som, vibração. As operações de procurar os sentidos ocultos nas etimologias ou nas histórias de suas origens; buscar outras formas de representar seus sentidos na escrita/visualidade da palavra ou nos estilos textuais; criar neologismos como uma reconfiguração da palavra; e mesmo o ato de juntar fragmentos de diferentes línguas, podem ser compreendidos como uma transposição, para o texto, das operações de trabalho com a fibra têxtil: o plantio, a colheita e preparo das fibras, a montagem da estrutura de acordo com a técnica utilizada, a combinação de cores, texturas e formas representadas no plano do tecido, além do próprio uso ou função que o objeto têxtil desempenha. Vicuña, portanto, não apenas nos lembra das muitas manifestações e meios de trabalho com a palavra, mas ritualiza, repetidamente, a aproximação entre palavra e fio. Essa aproximação pode ser literal, pode se dar pela matéria, pelas imagens, mas acontece de maneira muito fértil quando, por meio de um artifício linguístico, ambos se fundem e realizam a mesma função, da mesma maneira, preservando suas singularidades e ampliando a polivalência da trama, seja ela textual ou têxtil.

2.3 THE BOOK AS PERFORMANCE

Para além da produção de livros de artista e das instalações das tiras de lã, a escrita atrelada à linha também é explorada por Vicuña nas performances de poesia oral. Em sua maioria, tais performances são compostas de quase todas as linguagens com as quais Vicuña trabalha, pois a artista comumente constrói uma ambientação que se vale de recursos como projeções de vídeo, cantos, participação ativa do público, escrita e imagem a partir dos quipos. Escolhemos trabalhar especialmente com a performance *The book as performance* (2015), realizada em Nova Iorque junto da artista e poeta norte-americana Jen Bervin, por trazer a própria ideia do livro enquanto uma ação, o que pensamos confluir com a trama-escritura presente nos estudos do simbolismo e linguagens do têxtil.

Em uma biblioteca da Universidade de Columbia (Nova Iorque), Vicuña inicia a performance desenrolando e partilhando uma tira de lã e um fio de algodão, ambos tingidos em tons de vermelho, enquanto murmura uma melodia que soa como um canto ritualístico de um passado desconhecido e distante. Seu canto oscila entre momentos mais delicados e intensos a partir da alteração da altura de sua voz, preenchendo o espaço ao mesmo tempo em que o torna mais vasto, pois a suspensão temporal provocada pela melodia afeta diretamente a experiência espacial dos corpos que estão ali. A performance se trata, então, de um certo envolvimento das pessoas através de múltiplos estímulos, tomando a concepção de livro de maneira equivalente à percepção espacial de uma trama.

Para algumas pessoas que participam da performance, Vicuña entrega um pedaço da lã ou da linha diretamente nas mãos, enquanto outras são envolvidas pelas fibras em seu pescoço ou ombro. Todas as pessoas tornam-se conectadas pelas linhas contínuas, mas o artifício da artista não é exatamente o de armar aquela conexão, e, sim, o de deixar visível a ligação que já existe entre nós, subjacente à maneira fragmentada e descontínua com a qual compreendemos nossa realidade. As linhas deixadas por nossa trajetória de vida, como explica Tim Ingold (2015), são as linhas que compõem a malha da memória do mundo. Ao discorrer sobre o uso da estrutura da malha, tomada de empréstimo de Henri

Lefebvre em seu entendimento dos fenômenos da vida, o antropólogo reflete sobre a própria noção de textualidade:

Há algo em comum, Lefebvre (1991) nota, entre o modo como as palavras são inscritas numa página de texto e o modo como os movimentos e ritmos da atividade humana e não humana são registrados no espaço vivido. Mas isso apenas se pensarmos a escrita não como uma composição verbal, mas como uma malha de linhas – não como *texto*, mas como *textura* (INGOLD, 2012, p. 39, grifos do autor).

Dessa maneira, o encontro entre as diferentes nacionalidades e histórias pessoais, as diferentes conexões que estabelecemos uns com os outros, torna evidente esse entrecruzamento multiplicador do quipo, que cresce em seu tamanho a cada nova adição de linha, a cada novo nó que pontua um acontecimento inédito e único, como aquele mesmo da performance das duas artistas.

Nos Vedas indianos, escrituras sagradas que fundamentam as tradições do hinduísmo, o universo é concebido como um livro e as letras nele escritas são pontos de uma trama que continuamente tece o desenrolar dos acontecimentos: nossas trajetórias seriam as escrituras impressas (tecidas) sobre suas páginas. Cada fio da trama é um estado da existência entrelaçada à urdidura, que, por sua vez, representa cada ser. É o filósofo francês René Guénon quem faz esse apontamento, no texto “O simbolismo da tecelagem”, demonstrando a aproximação entre a noção de trama e a escritura no formato do livro, especificamente de um livro sagrado, na perspectiva linguística das tradições indianas, da Rosacruz e chinesas (GUÉNON, s/d). Neste último caso, o autor menciona que o mesmo caractere para trama, em mandarim, é usado para se referir a livros canônicos do pensamento chinês (经, jīng⁸²). Sobre os simbolismos da estrutura compositiva deste livro do universo, que percebemos ser simétrico à montagem da trama e também à pontuação ritmada dos quipos, Guénon explica que:

os fios da urdidura, pelos quais são ligados os pontos correspondentes em todo os estados, constituem o livro sagrado por excelência, que é o protótipo (ou antes o arquétipo) de todas as escrituras tradicionais, de que estes não passam da expressão em linguagem humana; os fios da trama, dos quais cada um é o

⁸² Observa-se que na composição do caractere há traços relativos à seda (no radical, à esquerda), portanto, a literatura canônica conecta-se, etimologicamente, à fibra produzida pela China. Nesse sentido, pode-se inferir que, em alguns casos, a concepção entrelaçada de texto e têxtil responde diretamente às especificidades culturais.

desenrolar dos acontecimentos de um certo estado, constituem o seu comentário, no sentido que fornecem as aplicações relativas aos diferentes estados; todos os eventos, vistos na simultaneidade do “intemporal”, estão assim inscritos neste Livro, do qual cada um é por assim dizer uma letra, identificando-se por outro lado a um ponto do tecido (GUÉNON, s/d, p. 82).

Após o trabalho de envolver o público com as fibras têxteis, Vicuña distribui, ainda, recortes de tecidos quadrados junto de agulhas e linhas vermelhas, para que as pessoas possam bordar enquanto ouvem a composição encenada por ela e Bervin. A dimensão escritural do bordado acionada por Vicuña é uma associação recorrente na literatura dos têxteis e sua função narrativa, uma vez que o gesto e a técnica da bordadura se assemelham visualmente, mas também afetivamente, ao procedimento de escrita (CASA NOVA, 2002). Ao falar da imagem do bordado, Ingold (2015) conta sobre a ação de escrever a partir da materialidade da linha e seus instrumentos, e observa que, diferentemente da escrita, no gesto de bordar, a linha que representa o traço gráfico é sempre crescente, nunca se interrompe, tornando a história ou trajetória da vida-escrita uma experiência ininterrupta:

enquanto na ação de uma caneta ou lápis a linha inscrita cresce a partir do ponto conforme o trabalho prossegue, na ação da agulha a linha bordada cresce através dos repetidos laços do fio-linha entre onde o ponto encontra a superfície e onde o fio encontra o buraco da agulha. Contar histórias envolve um laço semelhante da experiência presente para conectá-la àquela do passado (INGOLD, 2015, p. 281).

A fala proferida por Vicuña, na obra, varia entre a recitação de poemas, histórias sobre os Andes e algumas de suas experiências pessoais e artísticas⁸³, tendo Bervin como interlocutora. Parece claro que um dos objetivos principais nas performances de Vicuña, de um modo geral, é este da redescoberta da própria memória – da artista e do público –, fazendo com que o corpo produza narrativas através de um sistema indecifrável e perdido no tempo, como é o caso dos quipos, assim como também a partir do encontro entre as diferentes histórias despertadas pelos estímulos sensoriais de cada linguagem trabalhada pela artista. O fio dos quipos torna-se, então, condutor, um suporte para a passagem de uma imaginação catártica, porque a experiência construída na performance é, de fato, a de

⁸³ A artista chega a mencionar uma experimentação que parece se referir à produção da obra *Chanccanni quipu* (2011): Vicuña relata ter tentado imprimir letras sobre a lã crua, porém as letras eram “expulsas” da lã, e sugere interpretar a dificuldade de aderência dos materiais como um conflito entre as próprias linguagens.

um atravessamento transformador, de uma produção de narrativas impulsionada diretamente pelo toque na linha compartilhada por inúmeras mãos: é preciso sentir as linhas contínuas que nos envolvem para que tais narrativas sejam acordadas.

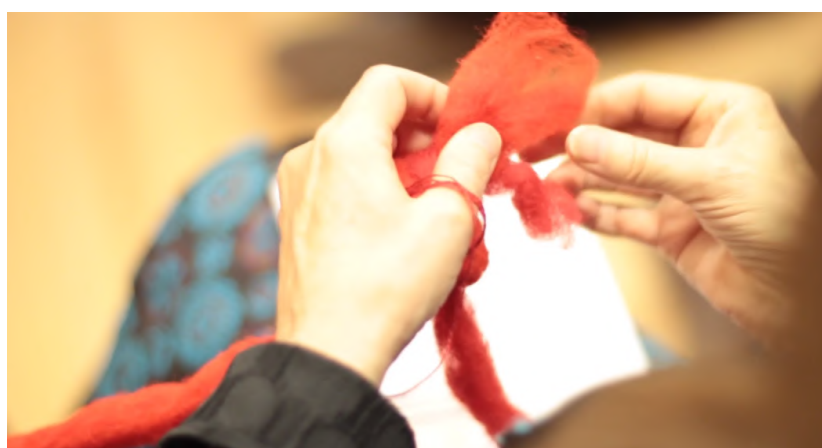
Redescobrir a própria memória, no sentido de realizar uma etnografia de si, é uma proposta elaborada por Silvia Rivera Cusicanqui em resposta à tentativa de apagamento das existências indígenas no contexto boliviano, no qual observam-se políticas de redução destas pessoas a “mestiços sem identidade” (CUSICANQUI, 2015, p. 95, tradução nossa)⁸⁴. E tal etnografia acontece por meio de um reconhecimento de si na conexão com o corpo coletivo. Nesse sentido, podemos interpretar a ação de Vicuña, a partir da obra de Cusicanqui (2015), como um retorno da narrativa à práxis, às ações do corpo no mundo, em que o fio condutor age como mediador do processo de resistência às colonialidades, justamente por ativar nossa imaginação:

a descolonização só pode ser alcançada na prática. Porém, se trata de uma prática reflexiva e comunicativa alicerçada no desejo de restaurar uma memória e uma corporalidade próprias. Resulta disso, então, que tal memória não seria apenas ação, mas também ideação, imaginação e pensamento (*amuyt'aña*). Seguindo esse raciocínio, o *amuyt'aña*, como gesto coletivo, permitiria uma reatualização/reinvenção da memória coletiva em determinados espaços/tempos do ciclo histórico em que se vê ocorrer uma mudança ou comoção da sociedade (CUSICANQUI, 2015, p. 28, tradução nossa)⁸⁵.

Enquanto estratégia de ativação dessa imaginação política nos corpos através do fio, a escolha da modalidade textual da poesia nos parece fundamental para transformar a imagem em ação ou efetivar a reconexão da palavra ao corpo. Como vimos anteriormente, a poesia pode ser usada como uma estratégia de modificação das regras do jogo de uma língua, por isso sua potência política de suspender a opressão dos discursos e trazer o corpo para a frente da palavra: “O poema questiona os signos (a questão é igualmente tortuosa), tenta revirá-los para que as próprias coisas *ganhem* sentido” (ZUMTHOR, 2010, p. 178, grifo do autor).

⁸⁴ Texto original: “mestizos sin identidad” (CUSICANQUI, 2015, p. 95).

⁸⁵ Texto original: “la descolonización sólo puede realizarse en la práctica. Se trataría empero de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propias. Resulta de ello entonces que tal memoria no sería solamente acción sino también ideación, imaginación y pensamiento (*amuyt'aña*). Siguiendo este razonamiento, el *amuyt'aña*, en tanto gesto colectivo, permitiría una reactualización/reinvención de la memoria colectiva en ciertos espacios/tiempos del ciclo histórico en que se ve venir un cambio o conmoción de la sociedad” (CUSICANQUI, 2015, p. 28).



Figuras 53-55 – Frames do registro em vídeo de *The book as performance*, de Cecilia Vicuña e Jen Bervin, na Rare books & Manuscripts Library da Universidade de Columbia, Nova Iorque, 2015.

Fonte: <<https://vimeo.com/user3848941>>.

Nesse caso, porém, estamos lidando especificamente com a poesia oral, que implica ainda uma gama de outros sentidos para os quipos e se aproxima de seu próprio funcionamento no contexto Inca: o quipo não é uma escrita, mas uma notação pontuada por nós, voltas dos nós, cores e uma certa quantidade de linhas atadas à corda mãe. Sua função é a de nos fazer lembrar a informação, sem registrá-la propriamente da maneira como uma língua tece um texto. Assim, a dimensão da oralidade é o que mantém viva a informação do quipo, em todos os sentidos: porque, dessa maneira, é recordada e se atualiza a cada nova recordação.

Ao escrever *Introdução à poesia oral*, o historiador e linguista suíço Paul Zumthor afirma que ser poeta é ser voz, porque “é uma voz que fala”, e não a língua (2010, p. 177). As palavras de uma língua, fora do corpo que diz, escreve, lê ou escuta, podem se tornar inertes, impessoais, não vibram todo o seu sentido por si sós. O autor usa, ainda, a imagem da voz como o fio que conecta o texto aos sinais ou significados (ZUMTHOR, 2010), permitindo-nos estender o alcance metodológico do quipo na construção de narrativas, pois este se torna o elo intermediário entre as duas instâncias, realizando novamente a ação de condução.

Além dos jogos de linguagem, um dos elementos composicionais da poesia que parece familiar aos aspectos narrativos do quipo é o da versificação. Desde sua etimologia, o verso implica uma circularidade afim ao que temos observado na estrutura têxtil, pois, a cada leitura de uma linha em um poema, é preciso realizar uma volta que nos leva ao início da linha-verso subsequente, provocando uma ondulação métrica⁸⁶, tal qual o vaivém têxtil, na composição. O verso como elemento mnemônico e imaginativo se assemelha, ainda, à própria tessitura de padrões numa tapeçaria: também a tecelagem lida com uma métrica que se repete e se alterna, ou que altera sua própria estrutura à medida em que as linhas são tecidas e se deseja modificar a forma dos padrões. O verso é essa medida matemática que pode ser rigorosa ou não, que pode seguir uma sequência fixa ou não, mas é sempre uma computação de palavras geradora de um ritmo, que pode ser melódico ou não a depender da linguagem (visual, textual e texturizada) escolhida para ser transmitido.

⁸⁶ Ou “onda métrica”, conforme consta no dicionário etimológico. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?verso>>. Acesso em: 14 jul. 2022.

A espontaneidade enraizada no próprio método compositivo da poesia oral torna-se aquilo que fundamenta sua complexificação – no sentido da trama em conjunto –, que se dilata ou se amplia quanto mais pessoas são envolvidas na performance, já que o ineditismo provoca a atualização das regras do jogo composicional. Para exemplificar a partir de nosso contexto cultural, Zumthor diz que: “A prática dos repentistas brasileiros, ativada pela concorrência a que eles se submetem, os conduziria a criar – embora no quadro rígido de uma versificação herdada da Idade Média – numerosos tipos novos de versos ou de estrofes, ou a complicar suas regras tradicionais” (ZUMTHOR, 2010, p. 192-3). A dinâmica desse ineditismo é semelhante ao exercício da recordação: as histórias recontadas são sempre reinventadas, e tal reinvenção é o que mantém constante a sobrevivência e expansão de sua mensagem. A performance da oralidade, então, articula elementos como ritmo, silêncio, altura e duração dos sons, e “O jogo desses diversos fatores se projeta no espaço próprio da performance, aí engendrando a poesia, nunca a mesma” (ZUMTHOR, 2010, p. 186). Sendo sempre nova e única, “Cada performance permite, a princípio, avaliar os poderes expressivos em jogo e a relação que se estabelece entre eles” (ZUMTHOR, 2010, p. 205), potencializando sua ação política, uma vez que a performance será sempre entrelaçada ao contexto e ao momento em que se realiza. Como explica Zumthor acerca da voz e da performatividade da fala,

O conhecimento ao qual eu dou forma ao falar e de que, pela via do ouvido, você se apodera, se inscreve num modelo ao qual ele faz referência: ele é reconhecimento. Ele se predispõe a dar justificativas habituais e se desenvolve em uma trama de crenças, hábitos mentais interiorizados, constituindo a mitologia do grupo, qualquer que seja ele (2010, p. 33).

O som e a voz enquanto elementos compositivos da condução dos quipos, ao lado da estrutura versificada, nos fazem recordar os cantos de trabalho, pois se tratam também de uma vocalização que orienta os gestos do corpo na fabricação de um tecido. No filme *Kaze no Jutan* (2003), mencionado no capítulo anterior, as tecelãs e tecelões que trabalham na composição do tapete persa são conduzidos por uma pessoa que canta a sequência de cores e números de fios a serem tecidos. Desempenhando um papel similar ao de um maestro, a pessoa rege os movimentos rápidos das mãos que parecem tecer involuntariamente em obediência ao comando sonoro. Assim, os cantos de trabalho

funcionam não apenas como expressão das narrativas de memória da cultura de um povo – como para as Bordadeiras do Curtume do Vale do Jequitinhonha, mulheres agricultoras que jogam versos em rodas de batuque ou bordado⁸⁷ –, mas são também ferramentas transmissoras do ritmo e da própria técnica, facilitando o exercício da lembrança que engaja o corpo na coreografia necessária à fabricação de um têxtil ou de uma tradição. A palavra cantada é texturizada pelo embalo de seu próprio som, que é, por sua vez, alterado a partir dos aspectos característicos da performance da oralidade que listamos acima.

Sobre a importância dos cantos na desestabilização dos poderes dominantes da linguagem, chegando até mesmo a serem denominados uma forma expressiva de potência universal, Zumthor escreve:

Uma cultura age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua; ela lhes fornece gestos, falas, ideias, de acordo com cada situação. Mas, ao mesmo tempo, ela lhes propõe técnicas de desalienação, oferece zonas-refúgios, de onde se pode banir, ao menos ficticiamente, as pulsões indesejáveis. A arte é a principal dessas técnicas; mas, de todas as artes, a única que seria absolutamente universal é o canto (2010, p. 202).

Para o autor, o canto é a forma de comunicação que faz desabrochar a potência da voz, “desalienando a palavra” (ZUMTHOR, 2010, p. 199), ou seja, fazendo-nos reconhecer, mais uma vez, que a palavra é criada pelo corpo, é parte dele. Zumthor escreve ainda que o “canto depende mais da arte musical do que das gramáticas [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 200), apontando a musicalidade, a sonoridade ou a ritmicidade, tal qual observamos na notação ou padronagem têxtil, como aspectos da estrutura fundamental que conduz a composição poética da língua. Amplia-se, nesse sentido, não apenas a potência comunicativa do texto, que não depende mais da coerência gramatical para ser apreendido, mas também nossa própria relação composicional com as palavras, nosso manejo de suas formas e significados, de sua textura e sonoridade.

Citando Maiakovski, o autor afirma, então, que “o ritmo constitui a força magnética do poema” (ZUMTHOR, 2010, p. 185) e é a performance poética, com seus atributos relativos ao corpo, que confere à palavra uma polivalência sensorial. Através do ritmo, a voz

⁸⁷ Cf. o curta-metragem *A terra, o canto, as Mulheres do Jequitinhonha*, de 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/LpJdXxFmVUc>>. Acesso em: 15 set. 2021.

torna-se capaz de transmitir “um conhecimento liberto de temporalidade, identificado com a própria vida, palpitação imemorial” (ZUMTHOR, 2010, p. 185). A ideia de ritmo, nessa perspectiva, nos retorna à imagem do acorde, especialmente porque estamos, de fato, lidando com uma dimensão de musicalidade. Sobre este tema no âmbito da ortopraxis mnemônica, Carruthers cita, em uma nota, o filósofo italiano Cícero, que afirma que “[as variações da voz] ressoam como cordas em um instrumento musical, tão logo são movidas pelos afetos da mente, [...] os tons da voz, como acordes musicais, são tramados de forma a responder a qualquer toque” (CÍCERO, 1943 *apud* CARRUTHERS, 2011, p. 42), reverberando tanto no envolvimento com as linhas na performance de Vicuña quanto na condução musical que acontece em *Kaze no Jutan* (2003). Zumthor pontua em seu texto que “em francês como em italiano coexistem, na etimologia da palavra *accord*, o coração, a concórdia e a corda da lira” (ZUMTHOR, 2010, p. 211), deixando transparecer que essa relação também se presentifica na própria memória das palavras.

No caso da estrutura dos quipos, com suas linhas soltas que permitem uma adição contínua de novas linhas⁸⁸, o ritmo é traduzido pela imagem dos nós, o ponto gráfico onde se concentra a memória, tal como apontado por Vicuña (1996) em *Palabra e Hilo / Word and Thread*. Dessa maneira, teríamos a ideia de percussão, de um ritmo de batidas marcadas que, curiosamente, não é estranha à língua. A percussão é uma linguagem poética porque, evidentemente, é ritmo, tal como exemplifica Zumthor: “É uma das características originais das civilizações ao sul do Saara a importância da percussão em seu funcionamento social e seu comportamento linguístico” (ZUMTHOR, 2010, p. 188). Ainda segundo o autor, “Em Malinquê, a mesma palavra significa ‘falar’ e ‘bater tambor’” (ZUMTHOR, 2010, p. 211). No jogo que Vicuña estabelece com Bervin, ambas se tornam pontos a vibrar de maneira subsequente, enquanto cada pessoa que participa da performance é também um ponto vibracional, propagando sua presença e animando os quipos, que têm ativada sua função de fazer cada portador de linhas recordar histórias.

⁸⁸ Ao contrário da trama, cujo tamanho é previamente definido na montagem das linhas no tear, a dimensão estrutural de um quipo não é necessariamente fixa, uma vez que se trata da amarração de cordas em si mesmas e seu tamanho pode ser definido e alterado durante o processo de fabricação do dispositivo.

A composição tramada pelas artistas e poetas em *The book as performance* (2015) nos mostra que, tomando de empréstimo as palavras de Zumthor: “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (2010, p. 217). Nesse lugar, as artistas ocupam a mesma posição que aquelas e aqueles chamados de ouvintes ocupam na composição do ambiente: “O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato” (ZUMTHOR, 2010, p. 218). Dessa maneira, tudo que acontece na performance, todos os gestos imprevisíveis, os pequenos acontecimentos que fogem ao controle das artistas, a própria disposição, ou não, das pessoas a serem envolvidas pelas linhas, torna-se o tecido da experiência da oralidade, da partilha de uma história pela voz e por seus silêncios⁸⁹, pois a “vocalização poética [...] às vezes confere uma função ao silêncio: assim, a gestualidade pode integrar, de maneira significativa, ‘gestos zero’” (ZUMTHOR, 2010, p. 222).

Para concluir as considerações acerca do papel compositivo dos ouvintes na multiplicação das narrativas acordadas pela performance, Zumthor discorre sobre como o papel aparentemente passivo da escuta é, na verdade, tão espontâneo e inédito quanto aquele cuja atuação é mais evidente no decorrer do acontecimento compositivo/poético:

O ouvinte “faz parte” da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria (ZUMTHOR, 2010, p. 257).

Sabemos que o têxtil traz o tempo presente à tona ao entrelaçar as linhas do futuro e do passado no mesmo plano. E o quipo, com seus cordões misturados, pontuados de nós e trechos silenciosos (para manter a metáfora), é também um emaranhado onde o presente se torna vivo, porque os corpos estão presentes e empreendem, juntos, o movimento de

⁸⁹ E aqui podemos nos recordar dos espaços vazios de *Instan* (2002), de Cecilia Vicuña, e dos *waka shikishi*, do Japão, ativados pelos traços gráficos como partes fundamentais na vibração do sentido comunicado pelas palavras.

puxar o fio do novelo da linguagem. Sobre esta ação contínua da linha-narrativa, Tim Ingold (2015), a partir do pensamento de Gilles Deleuze, afirma que:

A vida é aberta: seu impulso não consiste em alcançar um termo, mas em seguir em frente. A aranha tecendo sua teia ou o músico lançando-se na melodia “arrisca uma improvisação”. Mas improvisar, continua Deleuze, é “juntar-se ao mundo”, ou fundir-se com ele. Aventura-se de casa no fio de uma sintonia” (INGOLD, 2015, p. 137).

O livro performado de Vicuña, como a trama sagrada do têxtil que é determinada pelo ritmo de nossa trajetória, é então uma encenação arquitetada pela artista para tornar palavra e fio matérias de pura imaginação, um encantamento que nos deslumbra na participação dessa composição marcada por pontos cheios e vazios: “No espaço dos geômetras, se inscrevem as ações que compõem nossos destinos; no espaço da performance se engendra, dela mesma, uma ação encantando o destino” (ZUMTHOR, 2010, p. 232). E o encantamento da linha em devir é uma tradução do encantamento da vida.

Se desfiarmos a palavra encantamento, ao modo dos *PALABRARmas* de Vicuña, veremos que é composta da junção do prefixo *in*, que designa interior, interno, com o verbo latino *cantare*, que significa cantar⁹⁰. Numa livre interpretação, podemos compreendê-la como o canto interno que se propaga da percussão do coração, o centro das recordações⁹¹, por onde os fios da lembrança passam e são tramados novamente em som, palavra, imagem.

2.4 A ETNOGRAFIA DE SI

Os aspectos compositivos acionados em *The book as performance* (2015), considerando também o estudo de Paul Zumthor (2010), conduzem-nos a uma observação mais detalhada da poesia enquanto prática da etnografia de si e frente de resistência política, em paralelo a esse mesmo efeito observado nas narrativas fabricadas pelas

⁹⁰ Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?encantar>>. Acesso em: 17 jun. 2021.

⁹¹ Considerando que *cor*, raiz latina de coração, dá origem também ao verbo recordar, o coração seria “naturalmente um sinônimo de *memoria*” (CARRUTHERS, 2011, p. 151). Recordar, por sua vez, corresponde à junção de *re* (de novo) com *cordis* (coração), significando aquilo que retorna (passa novamente) ao coração. Cf. dicionário etimológico. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?recordar>>. Acesso em: 17 jun. 2021.

tramas. Nesse sentido, as *landays*, uma forma poética espalhada oralmente por mulheres do povo nômade Pachtó, no Afeganistão, se conectam particularmente às questões trabalhadas aqui e parecem, igualmente, apontar os resquícios do têxtil na textualidade da palavra, sem necessariamente mencionar ou possuir relação direta com o universo das linhas, mas por meio de uma correspondência que observamos em sua história e estrutura metodológica.

Landay – que, nas palavras da poeta e jornalista norte-americana Eliza Griswold (2013), pode ser traduzida como “pequena cobra” – é uma estrutura textual de apenas dois versos, geralmente produzida sob anonimato ou pseudônimos, utilizada como instrumento político de denúncia e crítica social do ponto de vista das mulheres pachtos. O nome “pequena cobra” faz alusão ao impacto ocasionado pelas palavras provocativas de seus versos. Mas o poeta e filósofo afeganistão Sayd Bahodine Majrouh (2003), em seu livro *Song of love and war: Afghan women’s poetry*, explica que *landay* significa literalmente “o menor” (“the short one”, p. XI), em referência à curta duração do poema.

Sua composição possui um número fixo de sílabas que podem ou não rimar, mas independente das rimas, evocam o ritmo próprio do idioma pachtó. Majrouh (2003) explica que a literatura oral da *landay* acontece fora da autoridade das regras linguísticas e editoriais, fora da própria contenção do espaço material de um livro. E por causa da oralidade e da improvisação, da recordação na memória como a maneira mais segura e viva de manter os versos em movimento, a poesia das *landays* torna-se inseparável do formato da canção, já que as rimas e ritmos de seus versos expressam sobretudo um valor melódico, tanto no texto quanto em seu contexto de realização. Em um artigo publicado na edição de junho de 2013 da revista *Poetry*⁹², da Poetry Foundation (Chicago), Griswold descreve as *landays* enquanto dísticos folclóricos:

um fragmento de música oral e muitas vezes anônimo criado por e para analfabetas: as mais de vinte milhões de mulheres pachtó que cruzam a fronteira entre o Afeganistão e o Paquistão. Tradicionalmente, as *landays* são cantadas em voz alta, geralmente ao som de um tambor, que, junto com outros tipos de

⁹² GRISWOLD, Eliza. *Landays*. In: **Poetry Magazine**. Chicago, Illinois, 2013. Disponível em: <<https://static.poetryfoundation.org/o/media/landays.html>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

música, foram proibidas pelo Talibã de 1996 a 2001 e, em alguns lugares, ainda são (2013, n.p., tradução nossa)⁹³.

Griswold também conta que as *landays* começaram entre os povos nômades da zona rural do Afeganistão, sendo compartilhadas em ritos de casamento ou quando as pessoas se encontravam em volta da fogueira para confraternizar, ao fim de um dia de trabalho. Ao longo do tempo, as *landays* passaram a ser transmitidas via programas de rádio, *sms* de celular e, atualmente, estão espalhadas também em redes sociais na internet⁹⁴. As linhas de seus versos são repetidas, mas atualizadas de tempos em tempos, e seu vocabulário é adaptado ao contexto no qual as *landays* são recitadas, tal como a espontaneidade da poesia performada de Cecilia Vicuña. A partir dessas adaptações, é possível, então, identificar algumas das transformações sociais que ocorreram ao povo pachto, tornando-as valiosos cantos de memória. E as melhores *landays*, como afirma Majrouh (2003), permanecem ancoradas na memória coletiva – são uma trama da qual todas as mulheres participam e na qual entrecem suas experiências, compreendendo a produção poética como uma tessitura coletiva e continuada.

As temáticas dos versos variam entre política, religião, amor, sexo, guerra e exílio – assuntos sobre os quais as mulheres afegãs não têm permissão para falar e para participar de discussões abertamente. Tanto por isso, as *landays* não são recitadas ou cantadas por elas em público, mantendo-se como pequenas linhas secretas que as conectam numa tapeçaria invisível aos olhos de quem desconhece sua história. Numa bela e melancólica analogia que ilustra a potência e as condições da produção dessa forma poética, Majrouh (2003) compara as *landays* às flores selvagens que crescem a despeito de ambientes ou circunstâncias inóspitas, fora da imposição de ordens, sendo, porém, extremamente frágeis e desprotegidas. A *landay*, nesse sentido, é um reflexo da própria situação das mulheres, submetidas a violências físicas e morais, casamentos forçados – são as moedas de troca

⁹³ Texto original: “an oral and often anonymous scrap of song created by and for mostly illiterate people: the more than twenty million Pashtun women who span the border between Afghanistan and Pakistan. Traditionally, landays are sung aloud, often to the beat of a hand drum, which, along with other kinds of music, was banned by the Taliban from 1996 to 2001, and in some places, still is” (GRISWOLD, 2013, n.p.).

⁹⁴ No Facebook, a página *Pashto Landay* mantém um compartilhamento ativo de versos. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pashtolanday>>. Acesso em: 19 jun. 2021.

entre os clãs de seu grupo –, humilhação e exploração de sua força de trabalho. Nesse contexto delicado, é na linguagem da poesia que elas se tornam sujeito e não mais objeto, nos termos de Majrouh. A linguagem, que não pode ser retirada dos corpos, é tudo que resta quando não há outro meio de se afirmar ou de se rebelar. E muitas das *landays* são, de fato, uma rebelião de palavras:

a provocação que as *landays* contêm funciona como uma terrível armadilha. Visto que a principal sanção do código [de honra social] é que ele não pode mudar, as mulheres se esforçarão para exacerbar essa lógica. Nessa perspectiva, suas canções são ecos originais da relação senhor-escravo ou, falando poeticamente, dos gritos do perseguidor-perseguido. [...] As coisas acontecem como se essa mulher submissa, apenas um objeto entre tantos outros, um objeto de troca social e, sobretudo, o objeto central do código de honra, estivesse por alguma ironia dialética se tornando um sujeito, uma resolução. Na arena dirigida por homens e para homens, ela parece estar tomando as coisas com as próprias mãos e invertendo a situação. Só com a ajuda de suas melodias, ela decide fugir do homem que a via como sua propriedade, como sua mercadoria, e que acreditava que poderia fazer com ela o que bem entendesse (MAJROUH, 2003, p. 12-3, tradução nossa)⁹⁵.

“Landays sobrevivem porque não pertencem a ninguém”, afirma Griswold (2013, n.p., tradução nossa)⁹⁶. A autora se refere à impossibilidade de destruir uma palavra, em seu sentido mais abstrato de conceito ou ideia, reforçando a potência da oralidade frente à escrita, no que diz respeito à resistência ao esquecimento a nível material, ainda que, de nossa perspectiva atual, isso soe contraditório. A afirmação torna-se ainda mais contundente ao descobrirmos seu contexto: trata-se de um comentário referente à morte de uma jovem mulher afegã, Rahila Muska, espancada por seus irmãos após terem descoberto que ela escrevia poemas. As *landays* escritas por Muska são agora ecoadas por vozes de outras mulheres, que se conectam à sua história e sabem que repetir seus versos é uma maneira de torná-la presente.

⁹⁵ Texto original: “the provocation that the landays contain functions like a dreadful trap. Since the main sanction of the code is that it cannot change, women will strive to exacerbate this logic. From this perspective, her songs are original echoes of the master-slave relationship or, speaking poetically, of the cries of the persecuted-persecutor. [...] Things occur as if this submissive woman, just an object among many others, an object of social exchange and above all, the central object of the honor code, were by some dialectical irony becoming a subject, a resolve. In the arena run by men and for men, she seems to be taking things in her own hands and inverting the situation. With the help of her melodies alone, she decides to escape from the male who saw her as his property, as his commodity, and who believed he could do with her as he saw fit” (MAJROUH, 2003, p. 12-3).

⁹⁶ Texto original: “Landays survive because they belong to no one” (GRISWOLD, 2013, n.p.).

Majrouh (2003) conta, em seu livro, a história de Nahid, coordenadora de um protesto realizado por mulheres em 1980, na capital Cabul, após a invasão do Afeganistão pelo Exército Vermelho Soviético, em 1979. Assassinada a sangue frio por um oficial *parchami*, membro de uma das facções do Partido Comunista Afegão, tornou-se símbolo da resistência feminina cantada por inúmeras *landays*, como os versos que se seguem: “The beautiful Nahid rose up and in her clear voice cried;/ Rise my sisters! The motherland needs us for her defense”⁹⁷. Transcrevemos abaixo, algumas *landays* de diferentes temas, traduzidas para o inglês por Majrouh:

Put your mouth on mine
But leave my tongue free to speak to you of love.

May you perish on the field of honor, my beloved!
So that girls will sing your glory each time they haul water from the spring.

In secret I burn, in secret I weep,
I am the Pashtun woman who can't unveil her love.

Living in this land of exile is ravaging my heart,
May God let me return to the foot of my tall mountains!

What else can I do but fight?
Subjugated you will be nothing but the slave of a slave.
(MAJROUH, 2003).

Ao refletir sobre a influência das diferentes modalidades de texto na construção de identidades, Paul Zumthor escreve que “Mais que o conto (visado por Lévi-Strauss e Gehlen), a poesia oral constitui, para um grupo cultural, um campo de experimentação de si [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 181), confluindo com a proposta de Silvia Cusicanqui (2015) de etnografar a si própria como estratégia de autoafirmação política. A poesia proibida das mulheres do povo Pachtu e a tecelagem realizada pelas mulheres dos Andes podem ser imagens de contraste em muitos sentidos. Mas há uma pulsação que as conecta, a despeito das diferenças históricas, culturais e territoriais, que está relacionada à criação e prática de uma linguagem no exercício de compor a própria história, sendo autoras e não um objeto

⁹⁷ Tradução para o inglês de Sayd Bahodine Majrouh em *Songs of love and war: Afghan women's poetry* (2003).

narrado por um olhar externo. Os resquícios da textura, da familiaridade de natureza etimológica entre o texto e o têxtil, sublevam-se nas *landays* não apenas pela pontuação criada no impacto dos versos ou ainda pela versificação em si. Mas, também, por toda a malha de relações que se estabelece entre as mulheres, pela oralidade e musicalidade que encenam novas dinâmicas para a língua, pelo efeito político que tramam, ao longo do tempo, em sua comunidade.

As *landays* lembram-nos, ainda, dos poemas-pôsteres da escritora Eliane Potiguara, produzidos no final da década de 1970, que tomavam a poesia como um manifesto político desta que é considerada a primeira escritora indígena do Brasil, cuja trajetória foi dedicada à educação de mulheres indígenas e ao reconhecimento de suas autorias⁹⁸.

Potiguara publicou livros como *Metade cara, metade máscara*, de 2018, no qual conta a história de migração e desaldeamento de sua família, com especial atenção às violências racistas e de gênero sofridas pelas mulheres – sua avó e sua mãe – nesse percurso migratório. Também narra a fundação do Grumin, Grupo Mulher-Educação Indígena, em 1976, com o qual desenvolveu ações como cursos de capacitação, publicações de jornais e cartilhas, debates e conferências sobre os direitos das mulheres indígenas. Em seu livro, Potiguara (2018) revela, ainda, a hostilidade de entidades do governo e da antropologia em relação às contestações dessas mulheres nos anos iniciais de sua organização no Grumin, pois reduziram suas reivindicações exclusivamente a questões de gênero que, segundo tais entidades, deveriam ser tratadas pelos movimentos feministas de mulheres não-indígenas – reflexo de um sexismo que exclui as intersecções e o reconhecimento de tais pautas como parte da luta dos povos ameríndios.

Intercalando a contação de sua história pessoal com alguns desses eventos históricos, Potiguara (2018) semeia, nas páginas do livro, alguns de seus poemas, tecendo uma malha de releituras e imaginações do passado e futuro das etnias indígenas no Brasil.

⁹⁸ Cf. informações no site pessoal da escritora. Disponível em: <<http://www.elianepotiguara.org.br/images/historico.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

Entre a revolta e esperança, entre o não-pertencimento e a autoafirmação, faz ecoar a pergunta:

Que faço com a minha cara de índia?

E meu sangue
E minha consciência
E minha luta
E nossos filhos?

Brasil, o que faço com a minha cara de índia?
(POTIGUARA, 2018, p. 32).

Em “A poesia não é um luxo” ([1977] 2019), a escritora e ativista Audre Lorde afirma que a poesia não é apenas sonho e imaginação, ou mesmo um “estéril jogo de palavras”, mas uma “destilação reveladora das experiências” (LORDE, 2019, p. 45). Falando da perspectiva de uma mulher negra e lésbica vivendo nos Estados Unidos nos anos 1970, Lorde aponta que a escrita poética de si é inegavelmente uma ação, uma maneira de fabricar a própria identidade em resistência às forças opressoras de cada condição e contexto social:

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria a qualidade da luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado (LORDE, 2019, p. 45).

Ainda sobre a potência das narrativas poéticas, a pesquisadora chilena Valentina Molina, ao trabalhar com as histórias de mulheres poetas mapuche (Chile), escreve que a “escrita de si permite abrir caminhos de subjetivação, já que não procura uma experiência ‘real’ ou ‘verdadeira’, senão a experiência vívida, relatada e refletida pelas próprias autoras” (MOLINA, 2021, p. 17). Molina menciona, ainda, a observação feita por Silvia Cusicanqui, de que “a autodeterminação política e religiosa significava uma retomada da historicidade própria, uma descolonização dos imaginários e das formas de representação” (CUSICANQUI, 2010, p. 54, tradução nossa)⁹⁹.

⁹⁹ Texto original: “la autodeterminación política y religiosa significaba una retoma de la historicidad propia, una descolonización de los imaginarios y de las formas de representación” (CUSICANQUI, 2010, p. 54).

Ao discorrer sobre a trajetória de Rayen Kvyeh, escritora mapuche que sofreu violências como prisão política e exílio durante o período da ditadura militar no Chile (1973-1990), Molina esclarece que o ofício da escrita para tais mulheres é de importância indiscutível na restituição das memórias coletivas, pois “Em muitos casos, identificam-se com o trabalho de escritora como porta-voz das experiências e histórias do povo mapuche” (MOLINA, 2021, p. 49). Elas ainda enfrentam a dura realidade de ter sua própria identidade mapuche constantemente questionada pela branquitude, como uma tentativa de invalidar seu papel representativo deste grupo – tema que aparece, também, na escrita de Eliane Potiguara (2018). Em meio às camadas de violência que atravessam seus corpos, as poetisas parecem continuar o trabalho das tecelãs dos Andes, portando e traduzindo a memória viva de sua cultura, preservando sua vivacidade em formas expressivas que permitem o entrelace de uma miríade de sentidos, possibilitando, ainda, a interconexão de histórias, tal como acontece nas obras de Cecilia Vicuña.

Luna de las Cenizas

Mis ojos cegados por la negra venda
el aire cortado en un metro cuadrado
amarrado el torturado silencio
entre cables, golpes y sangre.

Se extravía mi razón
en interminables laberintos
de cruda realidad y negra fantasía.

Sudando frío, temblando rabia
mi piel apretada a su escuálido esqueleto
va abandonando la vida
en una agonía.
Me llaman mis hijos
entre voces del kulxug y guitarra.

Mis ojos se inundan
bajando en raudales
mi cuerpo se limpia y baña de calor
mis entumecidos pensamientos.

Pasito a pasito
mis vendados ojos
caminan los senderos
de mi tierra.

Junto al telar
 la abuela choclos desgrana
 te besa el pewen,
 recoge piñones,
 sudando en el horno
 amarras tus lagrimas
 por las militarizadas calles
 de la sitiada ciudad.

Un bosque de ternuras
 se anuda en mi vientre
 dando vida
 a un embrión rebelde.
 (KVYEH, 2011 *apud* MOLINA, 2021, p. 54).

Frequentemente, o têxtil aparece em manifestações políticas e expressões identitárias como materialidade portadora da palavra. Podemos observar isso em movimentos sociais como as *Arpilleras Chilenas*, *Las Madres de La Plaza de Mayo* (Argentina), os movimentos de *quilts* de populações afroamericanas e LGBTQIAPN+ nos EUA (BRYAN-WILSON, 2017), e no próprio âmbito da arte contemporânea, em que bandeiras, vestimentas, faixas e estandartes são suportes para reivindicações e discursos autoafirmativos. Ao nos determos em parte da trajetória artística de Cecilia Vicuña, percebemos que há, também, mensagens nas entrelinhas de um tecido, assim como há memórias nas entrelinhas das narrativas oficiais dos vencedores: se nos atentarmos à suas mensagens, veremos que a textura da trama pode sobressaltar ao texto, tornando-o capaz de comunicar mais do que sua superfície aparenta dizer, constituindo um método próprio para a produção de narrativas não tanto por sua textualidade ou por sua imagem, senão pelo que a textura consegue provocar em nosso corpo e nossas memórias.

No ensaio “Tornarse existencia exuberante”, a escritora e ativista espanhola Brigitte Vasalo (2020) desconstrói o uso da língua catalã numa invenção espontânea que mistura as dimensões de fala, escrita, dialetos e famílias de idiomas, demonstrando a complexa malha de relações de poder que a língua possui e imprime em nossas expressões¹⁰⁰. Mostra também que a estrutura de uma língua é inesgotável, pois não se reduz a nenhuma de suas manifestações e reinventa a si mesma a cada vez que uma dessas instâncias é acionada,

¹⁰⁰ Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno119/>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

por isso seu efeito dominador pode ser revertido ou apropriado de maneira a empreender, tal como Vicuña faz com os quipos, ações e discursos descolonizadores.

“If the poem is temporal, an oral temple,/ the palace of form is a spatial temple./ Both temples are entryways to the sacred space of metaphor”, afirma Vicuña em seu poema “Entering”¹⁰¹, publicado em Nova Iorque no ano de 1983. Nesse poema, a artista reflete sobre o processo de recordar, de lembrar, como um desejo que se traduz nos sentidos do corpo, nos quipos que produziu – ao mencionar seu primeiro quipo, chamado de “o quipo que não recorda nada” (BRYAN-WILSON, 2017), como uma prece desejante de memória –, um rito no qual o próprio corpo se torna, também, metáfora. “I thought that perhaps all this was only a way of remembering”, diz o primeiro verso do poema, fazendo-nos pensar que todo o seu trabalho com os quipos não passa de uma busca por reinvenção da memória, pelo rito urgente e necessário de recordar para ser capaz de imaginar.

É preciso recordar – lembrar dos quipos, das formas de registro e escrita, das culturas e saberes que se perderam ou se transformaram no tempo, dos corpos, lembrar das violências das colonizações, das suas consequências e dos poderes que se articulam e sustentam suas estruturas ainda hoje. Mas como lembrar? Quais são as estratégias e métodos dos quais nos dispomos? Em certo sentido, parece-nos dupla a busca de Cecilia Vicuña. É uma busca pelas mensagens do que diziam os quipos, mas também por uma forma de entender seu funcionamento e traduzi-las em nossa linguagem e tempo atuais: há sempre um acorde estabelecido entre diferentes línguas e formas de narrar, para além de suas palavras. Nessa negociação de sentidos, a artista parece personificar, também, a própria tecelã tradutora dos Andes: suas mãos tateiam a fibra não só para se comunicar com o conhecimento de seus ancestrais, mas com a própria linha, para conhecer e aprender seus métodos de comunicação, para dar sentido aos vazios dessa trama discursiva que chamamos de História, e que, como veremos, é tecida com os fios duplos da lembrança e do esquecimento.

¹⁰¹ Publicado no livro *Precario / Precarious*, Nova Iorque: Tanam Press, em 1983. O poema está disponível, na íntegra, em: <<http://www.ceciliavicuna.com/poetry>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

CAPÍTULO 3

FIOS DE ÁGUA, FIOS DE SANGUE

Misturam-se ao rumor do mar,
mas são e serão sempre o que são:
ecos de tentativas de conversa
em línguas estranhas entre elas,
dentro dos tumbeiros, a caminho
de novos sucessivos desastres.
Como ouvi-las sem tentar inter-
pretá-las, dada a total impossibi-
lidade de ignorar suas cadências,
suas inflexões, o granulado dos
seus timbres, seu quê de coisa e de
água fluindo em meio a água e mais
água e um nunca se acabar de água?

Ricardo Aleixo

Somente a mão é capaz de traduzir o
esquecimento e o traduzir em gesto.

Nathanaël



Figura 56 – Mapa do caminho interno, *Neijing Tu* (内经图)
Fonte: <<https://book.fengshui86.com/page/914559.html>>.

Uma paisagem montanhosa se ergue em um movimento circular de ascensão e descensão, com uma grande coluna na lateral à direita, semelhante a uma escadaria. Mesclados entre os rios e árvores que permeiam o sinuoso mapa, pequenas figuras humanas e animais de outras espécies aparecem em representações de ofícios relativos ao cultivo da terra e sua sobrevivência (fig. 56). Uma dessas figuras é uma mulher com uma roca de fiar – seu fio vermelho percorre o plano superior da paisagem paralelamente ao fluxo dos degraus (fig. 57). Estamos a observar o *Mapa do Caminho Interno Taoísta Nei Jing* (内经图, *Nèijīngtú*), um antigo guia utilizado pela Medicina Tradicional Chinesa (MTC). A mulher fiandeira é o arquétipo que representa os rins: órgãos que conduzem os líquidos do corpo – a água, o sangue, os fluidos – e que estão relacionados à energia *yin*, descrita como sombria e nebulosa (WILHELM, 2006). Para a MTC, os rins, além de regentes da água, formam nossa medula óssea e armazenam a enciclopédia biológica herdada de nossos ancestrais, concentrando-se na manutenção dessa energia pela duração de nossa existência.



Figura 57 – Detalhe da fiandeira em *Neijing Tu* (内经图)
 Fonte: <<https://book.fengshui86.com/page/914559.html>>.

A metáfora da vida como um fio é encontrada em diversas culturas do mundo e se reveste de formas multifacetadas. Desde as Moiras que, na mitologia grega, fiam, tecem e

cortam nosso destino, as linhas são comumente interpretadas como o desenrolar de nossa narrativa vital, sempre associadas à gestação da vida e da memória. O fio delineia e é delineado pelo contorno de um tecido, assim como um curso d'água lentamente modela e é modelado pela terra que o margeia. Suas forças se assemelham a tal ponto que diversas cosmologias compreendem a água como entidade criadora do tecido da vida não apenas por uma leitura metafórica, mas pragmática, como é o caso dos povos nômades Selk'nam e Kawésqar da Patagônia, que viviam sobre as ilhas da Terra do Fogo ou as malhas oceânicas durante o maior tempo de sua jornada de vida, em contato direto com a grande fonte provedora de alimento. A circularidade, que compreende a vida como uma geração contínua de ciclos, é outra das propriedades materiais que aproximam o fio e a água de uma compreensão das narrativas do espaço, do tempo e da memória à maneira como, até então, temos percebido tais conceitos.

A noção de circularidade pode dizer respeito à repetição, aspecto tradicionalmente característico do gesto têxtil e que temos traduzido, nesta tese, principalmente pela ideia de ritmo ou notação. Essa marcação repetida do/no tempo conflui com o ciclo de fabricação das linhas e o próprio ciclo natural das águas. Se ampliarmos o tecido dessa aproximação, poderemos compreender, metodologicamente, a própria construção de uma narrativa destituída de um sentido de linearidade progressiva, sendo, enfim, concebida como uma trama descontínua, que a todo momento cruza e recombina as memórias e suas durações, formando constelações cronologicamente desordenadas. A desordem ou irregularidade dessas composições, todavia, segue uma métrica que impede seu esvaziamento de sentido. É essa métrica que será investigada em algumas obras das artistas e/ou escritoras Nury González, Gloria Anzaldúa e Maria Magdalena Campos-Pons. Continuaremos, também, examinando a atuação de Cecilia Vicuña, dessa vez, a partir de um diálogo com a obra de Nury González.

Ao final do capítulo anterior, observamos que o entrelace da memória à(s) narrativa(s) da(s) história(s) é uma das propriedades comuns entre o texto e o têxtil. Consideramos importante, então, voltar nossa atenção para obras que aprofundam este entrelace: as temáticas dos trabalhos das artistas mencionadas acima envolvem fios que

tecem as lacunas da memória e enfrentam a trama hegemônica dos discursos oficiais. A questão territorial parece ser imprescindível para analisar tanto os métodos de trabalho quanto as poéticas que se apresentam em suas produções e, nesse sentido, tomamos o elemento da água não apenas como um parâmetro metafórico ou plástico para as linhas, mas também em suas características geográficas, fazendo despontar uma primeira relação do têxtil com a fabricação de espacialidades.

Observamos a aproximação do têxtil com a água pela primeira vez através da obra *DIS SOLVING threads of water and light*, de Cecilia Vicuña e César Paternosto (2002), apresentada em uma exposição homônima no The Drawing Center (Nova Iorque), e que trazia a temática das interseções da água e da luz nas linhas de desenho ou das fibras de lã, com os quais ambos os artistas trabalhavam. Essas são algumas das associações materiais que a linha pode (trans)figurar no contexto das culturas andinas, alargadas pelas metáforas e símbolos entrelaçados tanto por Cecilia Vicuña quanto por Nury González. No poema “Dis solving into union”, publicado no catálogo da exposição, Vicuña diz:

Lines undone by water
 threads undone by air
 undoing completes the doing
 an encounter through dissolution
 in the spectrum one color dissolves
 to let the other be.
 "Love is light" they say,
K'isa, a color gradation
 is a melting process
 a transformation.
 Weaving *K'isas* you are changing
 perception imperceptibly
 (VICUÑA; PATERNOSTO, 2002, n.p.).

O recurso metodológico que utilizaremos para trabalhar com a correspondência polissêmica entre o fio e a água será a estrutura resultante da técnica de *sprang*¹⁰². Sem tradução de seu nome para o português, encontram-se evidências da prática desta técnica desde o período Neolítico (10.000 a.C. e 4000 a.C.), no início da Idade do Ferro¹⁰³, nas

¹⁰² Esquemas gráficos ilustrativos da estrutura de *sprang* podem ser vistos no site Regia. Disponível em: <<https://regia.org/research/life/sprang.htm>>. Acesso em: 07 mai. 2023.

¹⁰³ Cf. o portal Britannica Escola, “a Idade do Ferro foi um período nos primórdios da história da humanidade em que as pessoas começaram a usar instrumentos e armas feitos de ferro. A Idade do Ferro começou e

regiões da atual Dinamarca, Egito e Peru, datando de 1100 a.C. (LESLIE, 2007). A técnica exige o uso de uma estrutura rígida na qual as linhas serão tensionadas paralelamente (tal como a montagem da urdidura na tecelagem manual) em dois conjuntos dispostos um de frente para o outro, e a fabricação do tecido acontece na troca de posição das linhas: é necessário trazer as linhas de trás à frente ou jogar as linhas da frente para trás em movimentos de torção com orientação de natureza contrária, geralmente representadas nos manuais técnicos pelas letras S e Z. À medida em que as linhas são trocadas e torcidas na extremidade superior da estrutura, a extremidade inferior automaticamente também se torce, de forma a reproduzir um espelhamento do que é tecido na parte de cima. O jogo de inversão continua até que ambas as partes tecidas, superior e inferior, se encontram no centro, zona onde o processo de tessitura recebe o arremate final. A aparência do tecido resultante de *sprang* é semelhante à de uma rede, porém redes são fabricadas com laçadas, enquanto *sprang* é essencialmente uma técnica de “torção” (LESLIE, 2007, p. 144). Sua elasticidade também é familiar às malhas do crochê e do tricô, embora estas façam uso de agulhas e sejam técnicas pertencentes à categoria de portáteis, dispensando o uso de um suporte tal como aquele exigido para a prática do *sprang*.

Através dessa descrição, podemos antever dois aspectos da estrutura de *sprang* que nos interessam: a torção e a inversão. Um é, naturalmente, resultado do outro, embora os efeitos de inversão possam ser alcançados por meio de outras possibilidades técnicas – como é o caso da relação entre forma e contra forma nos padrões da tecelagem, por exemplo, já que um dos lados do relevo tecido apresenta sempre a textura contrária do outro. Até aqui, consideramos as dualidades dos têxteis enquanto instâncias relacionais e, a princípio, o caso da torção não seria diferente. Todavia, há que se considerar que as inversões pressupõem, semanticamente, a noção de contrariedade – uma relação de oposição. No âmbito da memória, que constitui a base da imaginação, a lembrança e o esquecimento realizam as operações de torção das imagens que armazenamos em nosso corpo. E, enquanto ações que implicam uma relação dual, ao modo da tessitura espelhada

terminou em épocas distintas e em lugares diferentes. A primeira Idade do Ferro aconteceu no Oriente Médio e no sul da Europa, por volta de 1200 a.C.”. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/Idade-do-Ferro/481586>>. Acesso em: 06 dez. 2021.

de *sprang*, esquecer e lembrar serão aproximadas das imagens da água e do fio como características elementares das narrativas mnemônicas e imaginativas dos têxteis.

A lembrança e o esquecimento, como esclarece Mary Carruthers, são propriedades que constituem a memória, e são também funções mecanicamente similares, pois “esquecer é uma variedade do lembrar” (CARRUTHERS, 2011, p. 91). As mesmas estratégias usadas nas técnicas de rememoração são usadas para o esquecimento – que a autora diz ser, em verdade, um processo intencional de “re-colocação” de memórias (CARRUTHERS, 2011, p. 151), contrariando o senso comum de que o esquecimento é o esvaziamento da lembrança ou mesmo seu pólo contrário. Para exemplificar de maneira simples, Carruthers (2011) escreve que o mecanismo orgânico da memória funciona a partir da aparição mental de cenas e, para que uma cena seja vista, é preciso que as outras sejam intencionalmente ocultadas em seu verso, passíveis de retornarem à tona quando convocadas pela narrativa da lembrança ou da imaginação.

No submundo do panteão grego, regido por Hades, o rio Lete, cujas águas provocam o esquecimento, e o rio Mnemósine, águas luminosas da memória, estão postos um de frente para o outro não em inversão, mas em uma complexidade¹⁰⁴ fundamental para que ambos existam. Não há como beber da totalidade da memória, “porque acumular imagens num mesmo lugar torna-as borradas, bloqueia-as e dissipa sua efetividade para orientar e sinalizar [...]” (CARRUTHERS, 2011, p. 131). E tampouco o néctar do esquecimento nos torna incapazes de criar lembranças, pelo contrário, sua ingestão é a condição imposta para que retornemos à vida na Terra, de acordo com a mitologia grega.

Na mitologia chinesa, é a Sopa do Esquecimento (迷魂汤, *míhúntāng*) de Meng Po (孟婆) que deve ser degustada para que o fio da vida continue a ser tecido. Em seu sentido literal, segundo consta no Dicionário Pleco¹⁰⁵, *míhún* (迷魂) significa “encantamento”, sendo *míhúntāng* (迷魂汤) uma “poção mágica”. No sentido figurativo, o termo *míhún* pode ser utilizado para designar “palavras ou ações com a intenção de atrair o interesse de alguém”, o que se relaciona com os movimentos de atenção e ocultamento – nesse caso,

¹⁰⁴ No sentido de trabalho em conjunto, tal como prevê a etimologia da palavra “complexo”, estudada no Capítulo 2, página 95.

¹⁰⁵ Dicionário em formato de aplicativo para Android e iOS. Disponível em: <<https://www.pleco.com/>>. Acesso em 04 dez. 2021.

produzindo o efeito da distração – análogos à relação entre lembrança e esquecimento que encontramos na descrição de Carruthers (2011).

Pascal Quignard (2018) também reflete sobre a impossibilidade de interpretar o esquecimento como apagamento total de uma memória, evocando a seletividade das imagens como um aspecto funcional de nossa estrutura mnemônica:

Acontece que a dificuldade apresentada pela função da memória não é a da armazenagem do que foi impresso na matéria do corpo. É a da eleição, da extração, do chamamento e do retorno de um único elemento no âmago do que foi armazenado em bloco. O esquecimento não é amnésia. O esquecimento é uma recusa do retorno do bloco do passado sobre a alma. [...] Reter é a operação que consiste em organizar o esquecimento de todo esse “resto” que deve cair a fim de preservar aquilo cujo retorno se deseja (QUIGNARD, 2018, p. 60-1).

Quignard explica ainda que “A memória é, em princípio, uma seleção do que se deve esquecer e, somente depois, acontece uma retenção do que se pretende afastar do ato do esquecimento que a instaura” (2018, p. 61), tendo em mente que esquecer não é, de fato, obliterar as coisas, mas mudar a tonalidade (as cores) das intenções no exercício rememorativo. O argumento de Carruthers esclarece o raciocínio: “Obliterar a ‘coisa’ não assegurará que sua memória também desaparecerá [...]; porém mudar as ‘cores’ em termos das quais ela é lembrada e recontada é um meio efetivo para uma espécie de ‘esquecimento’” (CARRUTHERS, 2011, p. 83). Nesse sentido, a memória parece ser feita de um tecido de fibra iridescente, fragmentando a incidência da luz (a lembrança que vêm à tona) em narrativas de distintas tonalidades, a depender da perspectiva que tomamos para observá-la.

Por fim, a água gesta memória, talvez a memória mais sedimentar que temos, já que carrega consigo a narrativa da origem da vida, mas é preciso levar em conta, ainda, que a deturpação desse significado transforma sua aura de mistério em um signo específico de desaparecimento – que nomeia um sentido político ao esquecimento, intencionalmente utilizado enquanto estratégia de aniquilação, especialmente no contexto territorial que nos interessa. É o contraste dessas imagens que analisaremos nos fios de água e fios de sangue que tecem as obras e histórias examinadas neste capítulo, na tentativa de formular uma

compreensão das sintaxes têxteis a partir dos conceitos de inversão, torção, montagem e contraponto.

3.1 ÁGUAS PARA LEMBRAR, ÁGUAS PARA ESQUECER

Em 2010, Cecilia Vicuña produziu o filme *Kon kon*, um documentário poema¹⁰⁶ no qual registra intervenções visuais e poéticas em uma narrativa não-linear sobre a província de Concón, situada em Valparaíso (Chile). Sua atuação acontece principalmente na região onde o rio Aconcagua se encontra com o mar, ponto que a artista considera a nascente de todo o seu trabalho poético. O rio se origina de uma geleira homônima nos Andes, onde se localiza, também, a montanha mais alta da porção ocidental do globo terrestre, a Ventisquero Horcones Inferior. A origem do nome Aconcagua é incerta, e uma das possibilidades que consideramos próxima das questões evocadas pelo filme da artista seria aquela da língua aimará, *Janq'u Q'awa*, que pode ser traduzida tanto por "Ravina Branca" quanto por "Livro Branco"¹⁰⁷. Concón, por sua vez, é a grafia em espanhol de Kon kon, expressão que faz referência à divindade chamada Kon, cultuado(a)¹⁰⁸ pelas civilizações Paracas, Nazca e, posteriormente, incorporado(a) à cultura Inca com nomenclaturas diferentes. As histórias sobre a divindade Kon são muitas, fruto do contato entre diferentes culturas em vários espaços e tempos, com suas apropriações e atualizações singulares. Nas linhas que se seguem, observamos alguns aspectos de suas mitologias relevantes para os objetivos de nossa investigação.

De maneira geral, atribui-se a Kon o mito de fundação da humanidade. Numa de suas versões, conta-se que a divindade teria nascido do mar, sem ossos ou carne, mas com

¹⁰⁶ Cf. denominação da própria artista no site dedicado à obra. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/films/2015/8/9/kon-kon-2010>>. Acesso em: 28 nov. 2021.

¹⁰⁷ Disponível em: <[https://stringfixer.com/pt/Janq'u_Q'awa_\(Cusco\)](https://stringfixer.com/pt/Janq'u_Q'awa_(Cusco))>. Acesso em: 28 nov. 2021.

¹⁰⁸ Utilizamos dois textos para trabalhar com as mitologias de Kon: o texto de Cecilia Vicuña, publicado no site da obra *Kon kon* (2010), e o artigo "Origen religiosa de los dibujos y rayas Nasca", da historiadora María Rostworowski (1993). No texto de Vicuña, usa-se tanto o pronome masculino quanto feminino, apontando uma incerteza ou condição dual de gênero para a divindade. Já no artigo de Rostworowski, utiliza-se o pronome masculino. Optamos por manter a grafia dual que Vicuña utiliza, por se tratar de uma análise de sua obra, considerando que essa dualidade possa ser um elemento relevante para a artista, coerente com uma abordagem descolonial do passado andino.

a forma humana, tornando-se símbolo da força vital que provém das águas (ROSTWOROWSKI, 1993). Por ter essa constituição física peculiar, Kon aparece nos têxteis e cerâmicas paracas (fase Necrópole, 500 a.C. - 200 d.C.) representado(a) como um ser alado que vive no céu a sobrevoar o deserto. O fato de a região ser fatalmente desértica é explicado como um gesto punitivo de Kon em decorrência de algum desagrado cometido pelos humanos. Dessa maneira, Kon era cultuado(a) como regente dos rios e chuvas, provedor(a) do alimento e da sobrevivência de nossa espécie.

Conforme a hipótese formulada pela historiadora peruana María Rostworowski (1993), no artigo “Origen religiosa de los dibujos y rayas Nasca”, os desenhos biomorfos e geóglifos de Nazca poderiam ser compreendidos como um código de comunicação entre as populações humanas e este(a) deus(a). Isso se dá por uma série de razões, dentre as quais destacamos aquelas que consideramos principais: o fato de não haver dúvidas de que estes desenhos foram feitos para serem vistos do céu, e a constatação de que os locais que recebem a nomenclatura de Concón, tal como afirma Rostworowski (1993), apresentam desenhos similares aos de Nazca, que eram, ainda, constantemente atualizados acompanhando as transformações sociais das comunidades – uma possível evidência do interesse em manter vivo o diálogo com Kon.

Sendo um importante sítio ritualístico, frequentemente associado ao sítio Pachacamac¹⁰⁹, no Peru, as intervenções artísticas realizadas por Cecilia Vicuña em Concón manifestam gestos recordativos das histórias daquele lugar. Conforme dissemos antes, Concón é palavra que nomeia diversos vales situados próximos a rios, dentre os quais uma vila de pescadores do Chile central que sofre com as consequências da industrialização predatória e poluição das águas – o que teria feito a história do local, outrora sagrado, submergir sob refinarias de óleo. Além das águas e da mencionada vila, as dunas de Concón, Santuário da Natureza que é alvo de constantes conflitos com empresas imobiliárias, também protagonizam o filme da artista. A obra explora, dessa maneira, as relações do fio com a água, bem como do som com as palavras e outras materialidades,

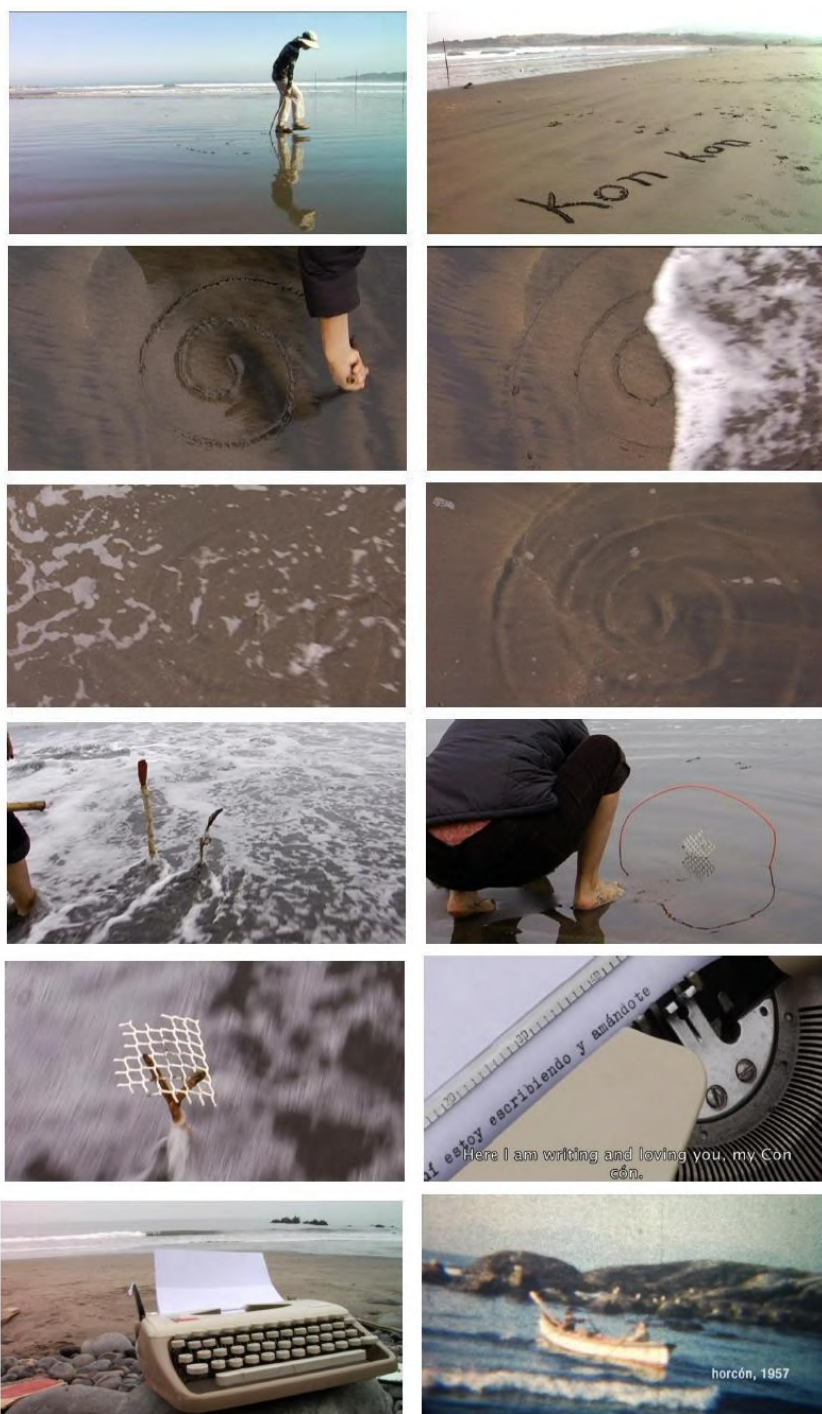
¹⁰⁹ VICUÑA, Cecilia. The god Kon. In: Kon kon. Santiago, Chile, 2010. Disponível em: <<https://www.konkon.cl/godkon02.html>>. Acesso em: 12 de nov. 2021.

reiterando o uso da poesia como ato político de enfrentamento da destruição dessas memórias.

Há dois gestos significativos no filme: 1) aquele que poderíamos chamar de desaparecimento como parte do fluxo de existência das formas, e 2) o desaparecimento resultante de práticas de extermínio pelo Estado. O primeiro gesto, ao qual nos dedicaremos agora, é evocado logo na sequência inicial de imagens que Vicuña apresenta ao público. Assistimos a artista desenhar uma espiral nas areias da praia com um graveto de madeira. A espiral é desmanchada pelo vaivém das ondas – ou deveríamos dizer que é tragada, tem sua forma absorvida pela água que deixa restar em terra firme apenas o vestígio de sua inscrição (fig. 58-69). Após realizar o desenho da espiral, segue-se uma cena da artista desenhando um mapa do território original de Concón, que aparenta ser reconstituído pela via de sua memória, seguido, por sua vez, de uma instalação de objetos como gravetos e fios de plástico cravados na areia, estacionados à mercê do movimento das ondas¹¹⁰. Assistimos aos objetos serem levados pela água, enquanto outros permanecem, com suas configurações formais alteradas. “O mar completou o trabalho, como uma palavra desaparece no ar” (“the sea completed the work, like a word vanish in air”), são os versos poéticos que a artista profere ao fim dessa sequência de cenas.

Nos quadros seguintes, Vicuña reproduz trechos de arquivos audiovisuais pertencentes ao acervo do Museo Chileno de Arte Precolombino, que exibem registros das populações pesqueiras (*los chinos*) dos anos 1950 em cenas de trabalho e de seus ritos de canto e dança para o mar, uma sugestão da permanência dos cultos a Kon e da sacralização da água. A imagem de um pescador cantando orações em seu barco em alto mar – orações destinadas a santos católicos – nos traz de volta a imagem das populações pesqueiras nômades que viviam sobre as águas antes da violenta invasão dos espanhóis, como os povos Kawésqar, citados no início deste capítulo.

¹¹⁰ Um ano antes da produção do filme, Cecilia Vicuña já havia realizado uma instalação similar em uma praia, na obra intitulada *Disolución* (2009), com a diferença de que os objetos instalados eram gravetos, penas de aves e pedras pintadas em amarelo, vermelho e azul.



Figuras 58-69 – Frames do documentário poema *Kon kon*, Cecilia Vicuña, 2010. Arquivo pessoal.

Em certo momento, a artista contextualiza historicamente os ritos dos *chinos* e discorre especialmente sobre as flautas de tubo complexo utilizadas na interpretação de suas músicas. Segurando algumas tiras de lã vermelha nas mãos, Vicuña conta sobre a relação dual produzida pela estrutura dessa flauta, pois o ar sai em duas passagens distintas e cria, por isso, uma vibração sonora bifurcada. De acordo com o que consta nos registros do Museo Chileno de Arte Precolombino¹¹¹, a flauta de tubo complexo existe há pelo menos 2000 anos, tendo sido encontrada inicialmente na costa sul do Peru, onde viviam os Paracas. Sua estrutura pode apresentar dois ou três diâmetros internos e seu uso teria se espalhado ao longo do tempo pelas regiões de Nazca, Tiwanaku, San Pedro de Atacama, Diaguita, Aconcagua e Araucanía. Como Vicuña demonstra no filme, seu som sobrevive atualmente nas festas de camponeses, pescadores e mineiros que vivem entre Aconcagua e Copiapó, com a já referida incorporação de elementos da cultura cristã e com severo risco de desaparecimento.

Ao longo da narrativa criada pela artista, a noção de dualidade apresentada pela vibração rajada da flauta a conduz de volta ao Taoísmo chinês¹¹², em especial à figura cíclica do *yin yang* (阴阳) que, no filme, Vicuña relaciona à própria forma do fio. A artista explica que para se tornar um fio, a fibra vegetal ou animal deve passar pelo processo de fiação. Tal processo, que no decorrer da história e em várias localizações geográficas foi realizado a partir de diferentes aparatos técnicos, consiste, basicamente, na torção das fibras. O movimento da torção é circular e o círculo gira, aparentemente, em uma direção única. Todavia essa direção, se não for sinalizada, não é identificável, uma vez que ao decompor o desenho de um círculo em segmentos de linha reta, teremos uma multiplicação de direções diametralmente opostas. Se realizarmos o experimento de abrir um fio da maneira como Vicuña descreve ao manusear as tiras de lã no filme, seremos capazes de perceber a forma espiralar que o caracteriza nesse conjunto de direções invertidas. Ao trazer a imagem do *yin yang*, a artista parece sugerir que o movimento de

¹¹¹ LA FLAUTA y los chinos. **Museo Chileno de Arte Precolombino**. Santiago, Chile [s/d]. Disponível em: <<https://museo.precolombino.cl/2020/10/10/la-flauta-y-los-chinos/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

¹¹² Conforme já mencionado no Capítulo 2, é comum a referência ao Taoísmo nas poéticas textuais e visuais da artista, pois parece corresponder a muitas das imagens e concepções que as filosofias quéchua e aimará sustentam e que, particularmente, a interessam.

torção é, na verdade, um giro espelhado, e que um fio se define, portanto, pelo encaixe de fibras torcidas em duas direções, tal como o S e Z do *sprang*, espirais (ou vetores de orientação contrária) que se unem pelo princípio da inversão.

A imagem do giro nos recorda o clássico instrumento de fiação com o qual iniciamos este capítulo: a roca. Mas a despeito da circularidade representada pela imagem da roda em um giro constante, é a espiral que surge, aqui, como um elemento igualmente fundamental para as linguagens têxteis – e como o efeito próprio desta circularidade, distinguindo-se de uma repetição fechada em si mesma.

No contexto ameríndio e, considerando o caso do filme de Vicuña, pré-colombiano, culturas como a asteca faziam uso do instrumento conhecido como espiral de fuso (ou *malacate*, em espanhol e náuatle), composto por duas varetas e um disco plano chamado de verticilo, que desempenhava o movimento circular gerador das linhas. Ao realizar pesquisas de campo numa área rural do Vale Teotihuacán (México) entre os anos de 1960 e 1965, Mary H. Parsons (1972) descreve, no texto “Spindle whorls from the Teotihuacan valley”, que os fusos possuíam diferentes características de acordo com o contexto geográfico e o tipo de fibras com os quais seriam utilizados. Parsons também observa que na chamada Mesoamérica, antes da vinda dos espanhóis, não havia lã. Os fusos do Vale Teotihuacán fiavam a fibra do maguey (ou agave americana), produzindo um fio rústico com o qual as vestimentas de cidadãos comuns eram tecidas. O algodão, produzido em outras regiões e utilizado em trocas ou exportações, vestia apenas os corpos da elite asteca (PARSONS, 1972).

No que diz respeito à caracterização das espirais de fuso, os verticilos apresentam variações nas medidas de seu diâmetro e dos furos no centro, dentro dos quais as varetas eram encaixadas, e poderiam possuir formatos hemisféricos, cônicos ou cilíndricos, decorados com padrões geométricos, como pequenos quadrados; círculos concêntricos; repetições em formato de “S” que desenhavam representações similares ao sol; ou ainda espirais (PARSONS, 1972, p. 49-50). Esses padrões eram gravados no entorno ou no plano superior do material de que eram feitos. A complexidade dos desenhos também era variável, indo de uma geometria sintética até figuras mais elaboradas como “jaguares”,

sapos, “seres humanos” (PARSONS, 1972, p. 52), “serpentes” (PARSONS, 1972, p. 54), podendo incluir a ornamentação com “fragmentos de obsidiana ou quartzo” (PARSONS, 1972, p. 53). Ademais, poderiam não possuir decoração alguma ou mesmo apresentar vestígios de pintura com pigmentos e abrasão¹¹³.

O giro dos fusos convoca a imagem da espiral e, como vimos, é precisamente dessa junção de orientações invertidas que um fio nasce. Uma figura desse contexto territorial, com elementos correlatos ao tema das inversões pelo fuso, salta aos nossos olhos: trata-se da deusa asteca Tlazolteotl, descrita pelo Códice Matritense (séc. XVI)¹¹⁴ como uma deusa multifacetada, ora apresentada no singular, ora no plural, pois cada uma de suas funções poderia ser personificada, fazendo com que a deusa aparecesse com diferentes nomes. No artigo “Tlazolteotl: una divinidad del panteón azteca”, Juan José Cabada Izquierdo (1992) relata ser comum encontrar referências a ela numa divisão quadrifásica, na forma de quatro mulheres irmãs que simbolizam as quatro direções do espaço (norte, sul, leste e oeste, com exceção do centro, considerado a quinta direção na concepção asteca).

Segundo o autor, a deusa fora incorporada ao panteão de divindades astecas pelo contato dessa civilização com os grupos viventes na porção oriental do Vale do México, como os Mexica (Huastecas), onde Tlazolteotl era cultuada como uma divindade agrícola, “*nuestra abuela*” (IZQUIERDO, 1992, p. 125) fertilizadora da terra e mãe do milho. Ao adquirir elementos da cosmologia própria dos astecas, as funções desta deusa são reinterpretadas e ganham múltiplas nuances, especialmente através da costura entre a noção de fertilidade e o erotismo. Importante ressaltar, como adverte Izquierdo (1992), que as crônicas do Códice revelam uma visão ocidentalizada, portanto, deve-se evitar a interpretação ou o julgamento de algumas de suas funções sob a ótica da moral cristã.

Tlazolteotl é descrita como deusa da carnalidade, dos amores e prazeres mundanos, da imundície e da fecundidade, dos humores terrestres e da purificação, encarregada de

¹¹³ Fusos de diferentes origens, materialidades e formatos podem ser vistos no acervo virtual do The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/search-results?q=spindle+whorl>>. Acesso em: 01 mai. 2023.

¹¹⁴ Uma das principais fontes utilizadas no artigo de Juan José Cabada Izquierdo (1992), trata-se de um dos manuscritos, junto do Códice Florentino, de cunho etnográfico do antigo México, escrito pelo Frei Bernardino de Sahagún (1499-1590) no século XVI. Disponível em: <https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=otra_declaratoria&table_id=46>. Acesso em: 10 nov. 2021.

absolver o pecado através de rituais de confissão, ao mesmo tempo que era capaz de incitar a luxúria. Possuía uma natureza dual, pois participava tanto das divindades do dia quanto da noite, além de ser descrita como semeadora da terra, atividade geralmente associada à figura do falo¹¹⁵. Em seu nariz, há um adorno de meia lua que “recorda o vínculo místico” (SOUSTELLE, 1982 *apud* IZQUIERDO, 1992, p. 129, tradução nossa)¹¹⁶ entre esse astro e a Terra, enfatizando sua influência no ciclo vital das plantas e da fertilidade na agricultura. O aspecto matriarcal de Tlazolteotl aparece, ainda, em outras de suas associações, novamente duais, uma vez que pendula entre a simbolização da morte e da vida: a deusa era considerada a padroeira das mulheres que morriam em partos – e que se tornavam, por sua vez, divinizadas – e era também a padroeira dos recém-nascidos, determinando, através dos sacerdotes de seus templos, “o nome e destino” das pessoas com base no signo de seu nascimento (IZQUIERDO, 1992, p. 133).

Pelo sincretismo com o qual Tlazolteotl chega à atualidade, a divindade torna-se um arquétipo significativo das inversões, e não nos parece fortuito o fato de encontrarmos representações pictóricas em que sua coroa seja envolta por uma banda de algodão cru, adornada com dois fusos que fiam continuamente a fibra¹¹⁷. Izquierdo afirma que à Tlazolteotl era atribuída a invenção do tecido e do bordado (1992), conduzindo-nos novamente à leitura da deusa como a grande mãe da vida – é ela quem faz o preparo da terra e rege o reino vegetal, e é também ela quem transforma a fibra do algodão em linha: poderíamos, enfim, atribuí-la o título de grande mãe do fio.

Nesse ponto, recordando os papéis desempenhados por Tlazolteotl, é impossível não evocarmos as Moiras, tecelãs do destino no panteão grego e romano, especialmente a

¹¹⁵ Embora Izquierdo (1992) não chegue a desenvolver a questão da dualidade de gênero de maneira direta, alguns elementos parecem sugerir que a divindade, como é comum em outras culturas pré-colombianas, manifeste tanto o que se concebe, em nosso contexto cultural, enquanto feminino quanto o que é determinado como masculino. Consideramos pertinente fazer esse apontamento uma vez que a dualidade posta na pesquisa se trata de uma força sobretudo relacional, propondo o exercício de direcionar o olhar para a ligação existente entre ambos os planos ao invés de suas separações, mesmo no caso da operação de inversão, estudada neste capítulo. Outro ponto a se considerar é a possibilidade de que Tlazolteotl fosse uma deusa de sociedades matriarcais, portando, assim, a responsabilidade pela fertilização – atividade que não se restringe a uma referência de gênero ou sexual específica.

¹¹⁶ Texto original: “recuerda el vínculo místico [...]” (SOUSTELLE, 1982 *apud* IZQUIERDO, 1992, p. 129).

¹¹⁷ Uma imagem extraída do Códice Bórgia pode ser vista na plataforma Wikipédia. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Tlazolteotl_1.jpg>. Acesso em: 01 mai. 2023.

figura de Cloto, a fiandeira que concede e determina o nascimento tanto de pessoas comuns quanto dos seres divinos através do simples gesto de encordoamento da fibra vital. Pascal Quignard (2018) se refere às três mulheres como alegorias da tríade do tempo – passado, presente e futuro –, e ao considerar que todas trabalham simultaneamente, a leitura da ordem do processo de criação têxtil é reconfigurada. A fibra que será fiada é interpretada pelo escritor como o material do futuro, tempo que geralmente associamos ao ponto final de uma narrativa, enquanto o fio em si, na leitura invertida de Quignard, não passa de um desenho do passado, trazido ao plano do presente por meio da fabricação do tecido:

Ordinatur, contentat, rumpat. Elas são três, disse Isidoro de Sevilha. A primeira, para urdir; a segunda, para tecer; a terceira, para cortar. Há três fadas porque há três injunções fatais. E há três *fata* porque há três tempos. Elas torcem o fio com seus dedos. O passado é o que é desenrolado do fuso. O presente é o que está sob os dedos. O futuro é a lã que fica sobre a roca (QUIGNARD, 2018, p. 82-3).

O futuro da fibra, nesse raciocínio, é o material utópico que antecede os acontecimentos, e não seu estágio final, uma vez que a decisão de corte tomada pela Moira Átropos é o que, de fato, delimita o fim da composição de uma vida. Nesse sentido, vemos uma correlação do futuro à ideia de imaginação, puro devir, e se a trama (o presente) é feita de sua fibra fiada (o passado), o tecido torna-se, mais uma vez, alegoria do elo entre os tempos¹¹⁸.

Nas *Fabulae* de Higino (64 a.C. a 17 d.C.), as Moiras são descritas, ainda, como inventoras das letras α , β , ι , η , τ , υ ¹¹⁹, aproximando a ideia da torção ao surgimento da linguagem escrita – do encordoamento como gesto de registro, de recordação, de armazenamento oriundo de uma forma especificamente espiralar. A fiação, portanto, mais do que uma modelagem, é um ato mnemônico e narrativo com duração no tempo, tal qual o destino é. Podemos imaginar que Tlazolteotl, com os fusos em sua cabeça, era capaz de

¹¹⁸ Numa leitura linear, teríamos a seguinte configuração: futuro (a fibra), passado (o fio), presente (o tecido), criando uma lógica de composição para a narrativa temporal-vital muito diferente do modelo convencional de sua leitura (o presente no centro, como consequência do passado e estágio que precede o futuro). A configuração espiralar, entendida como um modelo de tempo, corresponde mais à proposta cunhada por Quignard (2018), e, assim, a fiação se torna, mais uma vez, emblemática de um modelo de narrativa muito particular das linguagens das linhas.

¹¹⁹ Do alfabeto grego, lê-se respectivamente: alfa, beta, iota, êta, tau e upsilon. O texto das *Fabulae* está disponível em: <<https://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

orientar o fluxo vital da terra pela circularidade progressiva da torção, exato movimento que a fiandeira Cloto realiza ao nos conceder nossa primeira forma¹²⁰.

Ana Maria Machado (2003) comenta de uma aproximação da matéria da água – não uma água qualquer, mas a água do rio Lete – ao instrumento da roca, de modo que o entrelace dos tempos seja interpretado como a dualidade da lembrança e do esquecimento. Assim, ela decifra a fiação, a partir de uma leitura da mitologia grega, como um código que dá forma à matéria da vida para que ela, ao ser fabricada em um tecido – sua segunda forma –, passe a existir:

Para os gregos, o fuso e a roca eram uma imagem do cosmos que continha o fuso de Platão, rodeado por um círculo de fogo e água. Água do Letos, o rio do Esquecimento. Situados fora do espaço, no mundo ideal, excluídos da realidade. Uma máquina partenogenética, um mecanismo que faz nascer e renascer, pois a mulher segurava na mão esquerda o chumaço que ia desaparecer e na direita o fio que ia surgindo. Os destinos das almas que iam renascer eram trazidos e preparados pelo fuso e pela roca – que não davam existência às almas, mas as preparavam para existir (MACHADO, 2003, p. 180).

Semeadura, gestação e nascimento, etapas que antecedem a tessitura, bem como a sequencialidade difusa do tempo, são elementos recorrentes na trajetória artística de Cecilia Vicuña. No caso do filme *Kon kon* (2010), o que a artista enfatiza é, também, a correlação dos simbolismos do fio àqueles ligados à água¹²¹, atestando a maneira como povos ameríndios e culturas pré-colombianas haviam chegado a essa associação pelas noções de inversão, dualidade e ritmo possibilitadas pelo envolvimento com os instrumentos e materiais – como no caso em que a artista coloca lado a lado um instrumento musical chileno, o fio e a representação taoísta do *yin yang*, unidos pela relação de dualidade que expressam e com a qual são criados, simultaneamente.

¹²⁰ A metáfora de nossa “primeira forma” como um fio se deve, também, à similaridade entre a torção em espiral do fio e as fitas (dupla hélice) do DNA, duas espirais que alternam suas direções quando juntas e se conectam pelas bases nitrogenadas complementares.

¹²¹ Além de *Kon kon* (2010), Vicuña realizou uma série de filmes e performances dedicadas às questões da água, tanto as político-ambientais quanto as metafórico-ritualísticas que rememoram tradições e ritos dos antigos povos dos Andes. Alguns exemplos são os filmes *Río Mapocho* (2012), *Kuntur Ko en el Mapocho* (2015), *Cantos del Agua* (2015), além de *Muerte del Mar* (2006) e *Torn Sound / Sonido Rajado* (2010), que antecedem a produção de *Kon kon*. Informações disponíveis em: <<http://www.ceciliavicuna.com/films>>. Acesso em: 16 nov. 2021.



Figuras 70-81 – Frames do documentário poema *Kon kon*, Cecilia Vicuña, 2010. Arquivo pessoal.

Em sua continuidade, o filme apresenta também uma intervenção espacial realizada pela artista, que deposita uma certa quantidade de terra vermelha sobre uma rocha banhada pelo mar e começa a tingir as próprias mãos com o pigmento intenso, imediatamente suscitando uma referência ao sangue (fig. 70-81). Conforme a maré vai subindo, suas mãos são lavadas e uma mancha de tom ferroso colore as águas. “Kon é o mar, a força da vida”, diz Vicuña (2010), clamando que o mar (Concón) está morrendo por perder a tradição de dança dos *chinos*. O vermelho escolhido pela artista faz referência à própria cor da terra, das dunas, que possuem um alto teor de ferro em sua composição, mas é também uma indicação ao ciclo menstrual, que a artista chega a mencionar no filme, e sua correspondência às lunações: o sangue, em sua dupla simbolização de vida e morte, é igualmente uma substância vermelha, líquida e ferrosa que percorre nosso corpo através das linhas venais que nos tecem internamente.

Além do tingimento de suas mãos e da água, Vicuña se senta sobre as pedras e escreve a palavra *Kon* repetidamente em alguns papéis brancos, mantendo o uso das tonalidades do vermelho para destacar as letras. Sua ação expressa o desejo de recordar o nome porque os nomes carregam histórias e presentificam corpos, mas a repetição alude, também, à intensificação de seu significado, como acontece na gramática da língua mapudungun, falada pelos povos Mapuche no Chile¹²². Segundo a artista, *Con* significa água, e a água é um interessante arquétipo do ciclo de transformação da matéria, dado o alcance de distintos estados físicos que a levam da geleira para os oceanos, para os rios, para as nuvens e de volta às geleiras. Assim, na perspectiva de Vicuña, Aconcágua é um sítio sagrado de onde a vida se origina e para onde retorna, de onde é possível ver e ser enxergada (numa associação de partes da palavra Aconcágua ao termo *qawa* em quéchua, que pode significar um “olhar entrelaçado”¹²³, conforme a artista explica), tal como os desenhos de Nazca, que só poderiam ser vistos do cume das mais altas montanhas.

Em seguida, vemos a artista instalando alguns fios vermelhos compridos sobre a areia, onde uma infinidade de conchas quebradas desenha manchas brancas sobre as

¹²² VICUÑA, Cecilia. The god Kon. In: Kon kon. Santiago, Chile, 2010. Disponível em: <<https://www.konkon.cl/godkon02.html>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

¹²³ VICUÑA, Cecilia. The god Kon. In: Kon kon. Santiago, Chile, 2010. Disponível em: <<https://www.konkon.cl/godkon02.html>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

dunas. No filme, Vicuña relata que os *chinos* utilizavam as conchas como um sistema oracular, de adivinhação, enquanto Rostworowski (1993), a partir das pesquisas de Reinhard (1986), conta que as conchas marinhas eram ofertadas nas *huacas*¹²⁴ como uma súplica pela vinda da temporada de chuvas. É importante ressaltar que esses ritos não eram destinados à divindade Kon, mas às próprias colinas consideradas sagradas, sobre as quais linhas ou desenhos similares ao que se encontram no sítio de Nazca também eram feitos:

Reinhard observa, também, que na Pampa San José, bem como em outros lugares, havia pontos determinados de onde irradiavam e partiam linhas; elas assemelham-se às linhas ou caminhos imaginários chamados *ceque*, que partiam da Plaza del Sol em Cusco. [...] No *ceque* os diferentes ayllus possuíam distintos santuários e huacas que ficaram sob seus cuidados (Cobo 1958/1653; Rowe 1979). A palavra *ceque* significa em quéchua "faixa" e a sua distribuição ao redor de Cusco assemelhava-se a um gigantesco *quipu*. Também existiram *ceque* em vários outros lugares no antigo Peru e a proposta de Reinhard parece ser precisa (ROSTWOROWSKI, 1993, p. 191, tradução nossa)¹²⁵.

A menção de Rostworowski e Reinhard às linhas *ceque* nos leva de volta à instalação de fios que Vicuña havia iniciado na praia: a princípio, não sabemos o que a artista está fazendo, já que a sequência de imagens projetadas no filme se torna desconexa na duração de sua narrativa. Nos quadros que se interpõem ao processo da instalação, a artista aparece acompanhada de um grupo de pessoas com instrumentos musicais reproduzindo um baile *chino* à beira do mar, como uma tentativa de recuperar o rito e ensinar suas memórias às pessoas jovens que desconhecem a história de seu corpo coletivo. No Peru, as linhas *ceque* serviam como um mapeamento para se chegar aos lugares instituídos como sagrados, mas o que nos impressiona na constatação de Reinhard é o fato de a estrutura *ceque* se assemelhar ao desenho de um quipo gigante sobre o território. E é precisamente

¹²⁴ Cf. definição na plataforma Educalingo: “O termo *huaca*, *waca* ou *uaca*, do quéchua *wak'a*, designava todas as sacralidades fundamentais dos Incas, ídolos, templos, túmulos, múmias, lugares sagrados, animais, as estrelas das quais os *ayllus* ou clãs acreditavam descer, os próprios ancestrais, incluindo as principais divindades, o sol e a lua”. Disponível em: <<https://educalingo.com/pt/dic-es/huaca>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

¹²⁵ Texto original: “También observa Reinhard que tanto en la Pampa San José como en otros lugares existían puntos determinados de los cuales irradiaban y partían líneas; éllas se asemejan a las líneas o caminos imaginarios llamados *ceque*, que partían de la Plaza del Sol del Cusco. [...] En los *ceque* los diversos ayllus poseían distintos adoratorios y huacas que permanecían a sus cuidados (Cobo 1958/1653; Rowe 1979). La palabra *ceque* significa en quechua «raya» y su distribución en torno al Cusco asemejaba un gigantesco *quipu*. Existían también *ceque* en varios otros lugares del antiguo Perú y la propuesta de Reinhard puede ser exacta” (ROSTWOROWSKI, 1993, p. 191).

um grande quipo que Vicuña está construindo com suas linhas: voltamos à cena conclusiva de sua instalação, na qual a artista amarra as linhas com nós e ata, em cada uma delas, uma série de fotografias do mar, das dunas, das memórias e dos ritos *chinos*. O novelo da linha utilizada pela artista é posto em cima de uma máquina de escrever, o que nos conduz a uma leitura da dimensão narrativa dos quipos, que ela apresenta com as seguintes palavras:

Um quipo é um nó e cada evento de uma vida é um nó no fio vital. Um quipo é feito a partir de um fio-mãe do qual se derivam todos os outros fios. Um fio ligado ao ventre da história. [...] as mães e esposas dos prisioneiros que desapareceram aqui no Chile, bem como os desaparecidos na Argentina e no Uruguai, inventaram uma forma de pendurar a fotografia dos desaparecidos. Coloco a foto do que desaparece aqui em Con cón. As dunas estão a desaparecer. Os cemitérios ancestrais estão a desaparecer. "Amereida", uma utopia esquecida. Mauco, como montanha sagrada. Os antigos rituais dos Chinos realizados em Con cón e Valparaíso, sem que as pessoas saibam do seu antigo significado profundo. A memória a desaparecer, o significado dos nomes a desaparecer. Esquecemos a antiga arte de nomear os lugares. Con cón é música em paralelo. Con cón, água água (VICUÑA, 2010, tradução nossa)¹²⁶.

No início do filme, o desaparecimento foi trazido enquanto um aspecto elementar da vida das formas. Isso porque este desaparecimento não possui valor semântico de inexistência ou de um apagamento forçado, mas de uma condição de metamorfose e de impermanência inerente à manifestação das formas. Voltemos às imagens que a artista nos apresentou nas primeiras cenas: o traço da espiral desenhada na areia se tornou parte do corpo do mar; os objetos instalados em suas margens também foram reconstruídos pelo elo que estabeleceram com aquele ambiente. A ambiguidade se faz presente apenas no espanhol e no português, uma vez que, na legenda, em inglês, Vicuña usa a palavra *vanish* para se referir ao gesto de desaparecimento provocado pelas águas. Cremos que o sentido que a artista atribui a esse gesto seja o mesmo de seus sinônimos *evaporate* e *merge*, que

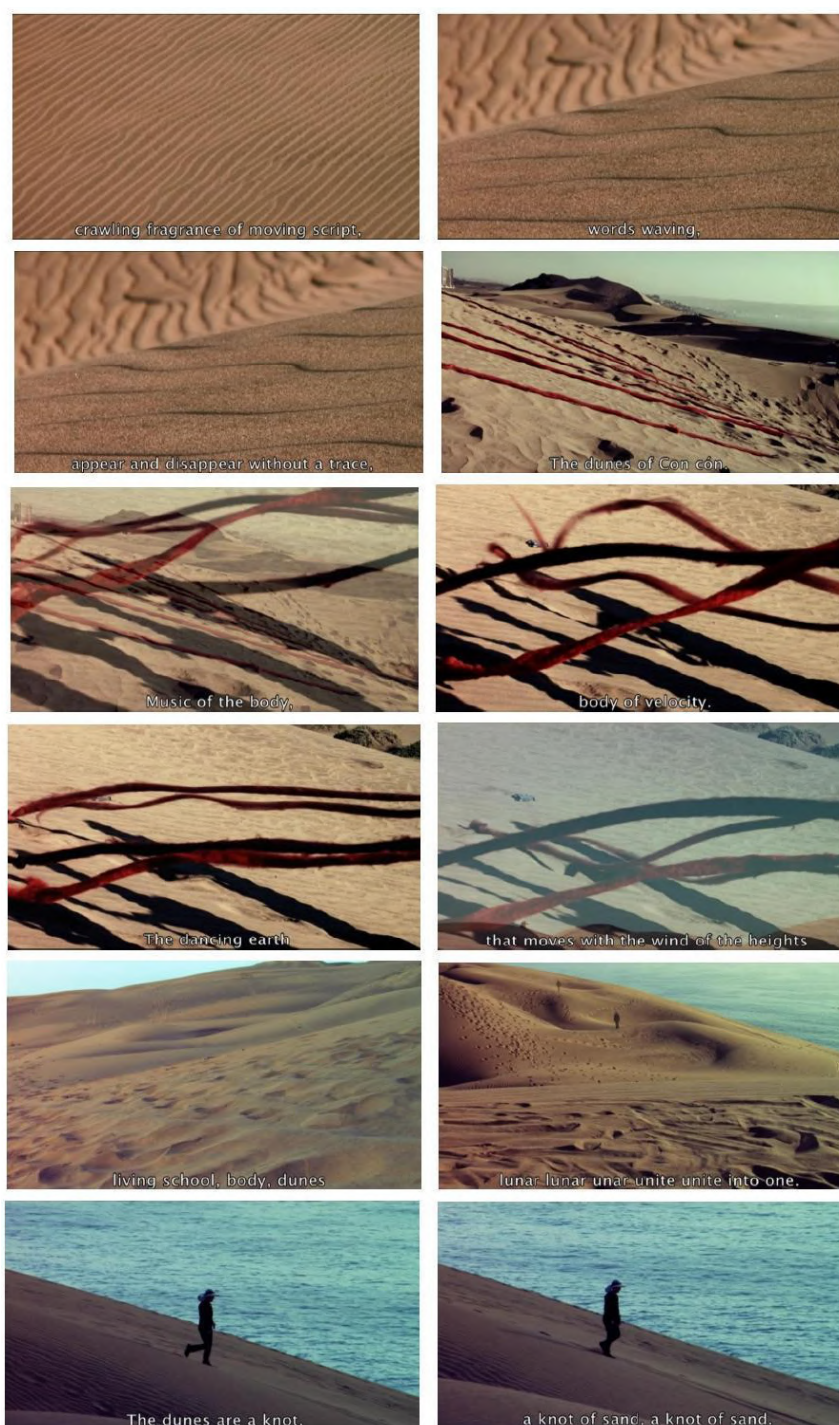
¹²⁶ Transcrição direta das legendas do filme. Texto original: "A quipu is a knot and each event in a life is a knot in the vital thread. A quipu is made from a mother thread from which all other threads stem. A thread attached to the womb of history. [...] the mothers and wives of the prisoners who disappeared here in Chile as well as the disappeared in Argentina and Uruguay, invented a way of hanging the photo of the disappeared. I place the photo of what disappears here in Con cón. The dunes are disappearing. The ancestral burial grounds are disappearing. "Amereida", a forgotten utopia. Mauco as sacred mountain. The ancient rituals of the Chinos performed in Con cón and Valparaíso without people knowing it's ancient deep meaning. Memory disappearing, the meaning of names disappearing. We forgot the ancient art of place-naming. Con cón is music in parallel. Con cón, water water" (VICUÑA, 2010).

denotam a transformação de estados materiais: a evaporação do líquido e sua subsequente fusão, imersão ou mistura com a atmosfera. A dissipação ocasionada por esse tipo de desaparecimento é trazida como condição natural de certos meios e suas materialidades, como no exemplo sonoro que a artista nos oferece ao evocar a oralidade como a palavra que desaparece no ar (*the word vanishes in air*). Ao longo do filme, fica claro o contraponto a essas duas instâncias ou inversões, e o desaparecimento (dessa vez, com o uso do verbo *disappear*) instituído pelos crimes de Estado é trazido à tona por sua recordação ativa com os quipos – e este seria o segundo gesto significativo presente em sua obra, tal como nos propusemos a analisá-la.

Na sequência final, a artista nos mostra as dunas e retoma a ideia de desaparecimento como expressão de um fluxo dinâmico. As estrias que vemos nas areias se transformam rapidamente sob a ação dos ventos, desenhando linhas vivas que não deixam rastros de sua trajetória – apenas a matéria móvel e granulada do solo permanece. Sua narração torna-se igualmente móvel e granulada, enquanto assistimos seu corpo caminhar em meio a ventania até desaparecer completamente, como se fosse uma miragem no deserto. Por fim, as texturas na areia, bem como as próprias dunas, são interpretadas por Vicuña como formas de escrita, o que gera um efeito de circularidade na narrativa do filme, pois além de desdobrar lentamente as nuances do tema do desaparecimento, a palavra é a matéria de criação com a qual inicia e termina seu documentário poema. Além da escrita, os quipos são novamente evocados, dessa vez, fazendo-nos recordar a justaposição das linhas *ceque* sobre o solo, pois cada duna é compreendida pela artista como o símbolo de um nó – que sabemos ser, para ela, o ponto irradiador de memória:

fragrância rastejante em uma narrativa movente, palavras a acenar, aparecem e desaparecem sem deixar rastro [...]. As dunas de Con cón. Música do corpo, corpo de velocidade. A terra dançante, que se move com o vento das alturas, escola viva, corpo, dunas, lunar lunar unar unir unir-se num só. As dunas são um nó, um nó de areia, um nó de areia (VICUÑA, 2010, tradução nossa)¹²⁷.

¹²⁷ Transcrição direta das legendas do filme. Texto original: “crawling fragrance of moving script, words waving, appear and disappear without a trace [...]. The dunes of Con cón. Music of the body, body of velocity. The dancing earth, that moves with the wind of the heights, living school, body, dunes, lunar lunar unar unite unite into one. The dunes are a knot, a knot of sand, a knot of sand” (VICUÑA, 2010).



Figuras 82-93 – Frames do documentário poema *Kon kon*, Cecilia Vicuña, 2010. Arquivo pessoal.



Figura 94 – Fragmento de um manto com o tema Grande Ser Mítico (possivelmente Kon).
0-AD 300, Paracas, Coleção Stevenin, Argentina
Fonte: *Shamans, Supernatural & Animal Spirits: Figures from the Ancient Andes*.

Dissemos, anteriormente, que Kon é um(a) deus(a) voador(a) porque não possui ossos ou carne. Sua leveza e flexibilidade permitem que seu corpo alcance altas velocidades, sendo essa uma das características mais presentes em seus mitos, tal como identificado por Rostworowski (1993). Além de seu nascimento nas águas marinhas, há versões que contam que Kon seria filho(a) do sol e da lua, enquanto outras dizem que o(a) deus(a) seria uma constelação visível apenas em determinada época do ano, quando se tornaria capaz de contemplar as figuras traçadas no solo árido de Nazca e atender às preces da humanidade. A velocidade é uma tradução do ritmo de seu movimento – e como toda forma de vida, Kon é uma espiral que recorda, é uma manifestação da mutabilidade das águas, é feito(a) de fios que flutuam impulsionados pela alta velocidade da luz das estrelas. Patricio Guzmán, em seu documentário *El botón de nácar* (2015), descreve a água como “órgão mediador” entre as estrelas e nós, recordando que a água teria chegado à Terra por meio de cometas e asteroides que viajavam pelo espaço sideral, e que seria, de alguma maneira, receptora do movimento dos astros celestes, aqui na Terra: “o oceano contém a história da humanidade. O mar contém todas as vozes da terra e as que vêm do espaço. A

água recebe o impulso das estrelas e transmite-as aos seres vivos” (GUZMÁN, 2015, tradução nossa)¹²⁸.

Na perspectiva de Vicuña, as linhas dos desenhos de Nazca estão conectadas à função oracular da tecelagem¹²⁹. Oráculo, aqui, no sentido do entrelace de tempos, que nos permite acessar conhecimentos pela tessitura de nossa imaginação, fundamentalmente conduzida pelas notações presentes na linguagem têxtil. A artista escreve que “Con” seria possivelmente uma divindade feminina, pois é um(a) deus(a) da tessitura¹³⁰. Ao final de seu texto, a artista realiza mais um paralelo entre o fio e a água a partir da confluência de sua função e simbologia cíclica – a espiral da torção é equiparada ao vaivém das ondas¹³¹ e ao fluxo da correnteza –, ainda observando o caso de Nazca: “Geoglifos de tear e aranhas são orações pelas águas. Os fios são água corrente. Através dos fios as pessoas falam com os mortos” (VICUÑA, 2010, n.p., tradução nossa)¹³².

A afirmação de Vicuña certamente diz respeito à analogia entre os desenhos e os fios *ceque* que orientavam as viagens aos locais sagrados, dedicados à celebração recordativa de todos os seres divinos e de pessoas falecidas. Mas nos parece inevitável considerar a sugestão invertida dessa morte, prenunciada pelo próprio filme e as questões evocadas pela artista: aquela resultante dos extermínios políticos. Continuando a transcrição da fala proferida por Guzmán (2015) em seu documentário, a água, que se

¹²⁸ Transcrição da narração, em áudio, do filme. No original: “el océano contiene la historia de la humanidad. El mar guarda todas las voces de la tierra y las que vienen desde el espacio. El agua recibe el impulso de las estrellas y las transmite a las criaturas vivientes”.

¹²⁹ VICUÑA, Cecilia. The god Kon. In: Kon kon. Santiago, Chile, 2010. Disponível em: <<https://www.konkon.cl/godkon03.html>>. Acesso em: 11 nov. 2021.

¹³⁰ VICUÑA, Cecilia. The god Kon. In: Kon kon. Santiago, Chile, 2010. Disponível em: <<https://www.konkon.cl/godkon03.html>>. Acesso em: 11 nov. 2021. Sobre a associação do gênero feminino à prática têxtil, nos parece relevante a reflexão que Anni Albers faz em seu texto “The Pliable Plane: Textiles in architecture”, de 1957: “It is interesting in this connection to observe that in ancient myths from many parts of the world it was a goddess, a female deity, who brought the invention of weaving to mankind. When we realize that weaving is primarily a process of structural organization this thought is startling, for today thinking in terms of structure seems closer to the inclination of men than women” (ALBERS, 1957, p. 36). Portanto, compreendemos a fala de Vicuña num sentido, sobretudo, transgressor: se a tecelagem é uma prática de estruturação ou fundação, atribuí-la à dimensão da feminilidade é um gesto que contradiz a hegemonia de poder masculino ou masculinizante no ocidente moderno.

¹³¹ Se aprofundarmos na analogia visual, podemos equiparar a onda à imagem da espiral de maneira científica, a partir de sua própria descrição conceitual na física (ondulatória): a onda é uma propagação com vibrações, cujas palavras “crista” e “vale” nomeiam os picos altos e baixos de seu vaivém.

¹³² Texto original: “Geoglyphs of loom and spiders are prayers for waters. Threads are flowing water. Through threads people speak to the dead” (VICUÑA, 2010, n.p.).

transveste do fio contenedor de uma memória misteriosa e constelar, apresenta, também, pelo histórico das colonizações e regimes de opressão que teceram os territórios das Américas, uma indissociável memória de violência:

O Chile, com as suas 2670 milhas de costa e o mais longo arquipélago do mundo, apresenta uma paisagem sobrenatural. Nela estão os vulcões, montanhas e glaciares. Nela estão as vozes dos índios da patagônia, os primeiros marinheiros ingleses e também os prisioneiros políticos. Diz-se que a água tem uma memória. Este filme mostra que também tem uma voz (GUZMÁN, 2015, tradução nossa)¹³³.

Dessa maneira, sendo um grande cemitério, um provedor de vida ou espaço sagrado, o mar torna-se, literal e metaforicamente, portador de memórias. O poeta caribenho Derek Walcott, ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1992, nos conduz além:

Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory? Sirs,
in that grey vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History.
(WALCOTT, 2007)¹³⁴.

Walcott nos diz que o mar é a própria História – seja a da travessia transatlântica que marca a vida de povos escravizados, vindos de África, e de suas gerações diaspóricas; dos corpos torturados e assassinados pelos Estados militares e falsas democracias; ou das rotas de esperança e desespero de pessoas exiladas, refugiadas e imigrantes ao redor do globo terrestre. A água, aproximada do fio e em sua dúbia simbologia, figura a mutabilidade das formas pela liquidez que a permite modelar-se de maneira precisa na forma do recipiente em que for alocada, tornando-se emblemática dos movimentos de montagem dos tempos que inspiraram historiadores como Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman por meio das imagens do turbilhão, das quedas d'água, da nascente, das ondas, da profundidade e da superfície refletora.

¹³³ Transcrição da narração, em áudio, do filme. No original: “Chile, con sus 2670 millas de costa y el archipiélago más largo del mundo, presenta un paisaje sobrenatural. En ella están los volcanes, montañas y glaciares. En ella están las voces de los indígenas patagones, los primeros marineros ingleses y también los prisioneros políticos. Se dice que el agua tiene memoria. Este film muestra que también tiene una voz”.

¹³⁴ Primeira estrofe do poema “The Sea is History”, disponível na íntegra em: <<https://poets.org/poem/sea-history>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

Superfície e profundidade das águas, assim como nos têxteis, são duplicidades de valor inseparável, por vezes indistinguível. Como a escritora Gloria Anzaldúa (2016), em seu livro *Borderlands/La Frontera: la nueva mestiza*, afirma acerca da figura do espelho: “O espelho é um símbolo ambivalente. Não só reproduz imagens (os gêmeos que representam a tese e a antítese); também as contém e absorve” (ANZALDÚA, 2016, p. 90, tradução nossa)¹³⁵, e, assim, o espelho d’água (a superfície refletora) marca a fronteira entre dois lados e sintetiza uma via de mão dupla para este conjunto craquelado de operações metodológicas.

A analogia entre o fio e a água, que a princípio tateamos nos fenômenos ritualísticos dos Andes, pode apresentar inúmeras camadas semânticas, não se reduzindo apenas a essa perspectiva. Diante das questões que até agora se apresentaram, permanecemos, então, com a hipótese de que a trama produz o efeito de trazer passado (memória ou profundidade) e futuro (imaginação ou superfície) para o mesmo plano, sendo este um estratagema próprio das narrativas das fibras. Mas quais são as implicações de um plano espelhado, tal como acontece na estrutura de *sprang* e nas inversões que, como vimos, caracterizam o que poderíamos chamar de a própria natureza (ou nascente) do fio? Todos os rios correm para o mar, assim como toda fibra é passível de compor tramas, e nem a própria noção de inversão consegue escapar da dualidade que ora se revela através da forma, ora através do informe, como veremos adiante.

3.2 MARGENS INSTÁVEIS

Constatamos, até agora, que lembrar é uma das espirais que, junto da espiral do esquecimento, desenham o contorno e existência de um fio. Seu entrelace não deixa intervalos visíveis e o que observamos, ao contemplar sua estrutura, é a alternância das duas faces numa junção amalgamada. Se a obra de Cecilia Vicuña traz a ideia de dissolução (ou dissipação) como um elemento fundamental para as narrativas mnemônico-imaginativas do têxtil, consideramos importante examinar com mais cuidado

¹³⁵ Texto original: “El espejo es un símbolo ambivalente. No sólo reproduce imágenes (los gemelos que representan la tesis y la antítesis); también las contiene y las absorbe” (ANZALDÚA, 2016, p. 90).

as implicações dessa dissolução pela via do desaparecimento enquanto uma lacuna, retendo nossa atenção na fibra e na instabilidade da própria forma do fio, que passa a evocar a relação dual já mencionada da forma e do informe. Uma estrutura técnica secundária, a da feltragem, será posta em contraponto ao *sprang* como uma possível inversão conceitual da torção, trazendo novos elementos composicionais e possibilidades interpretativas para as narrativas têxteis. Para tanto, nos apoiaremos em algumas obras que a artista chilena Nury González produziu entre os anos de 2009 e 2018, retomando aspectos do filme de Cecilia Vicuña (2010) e de algumas obras estudadas nos Capítulos 1 e 2.

A artista Nury González vem de uma família de imigrantes espanhóis, e as memórias do deslocamento territorial, bem como as guerras civis da Espanha ou os conflitos geradores de movimentos de imigração a nível global, são uma constante em sua prática artística, aparecendo, por vezes, de maneira inconsciente, como se os fragmentos de uma grande história se juntassem ao acaso. Iniciando seu percurso artístico com a linguagem da gravura, González começou, desde cedo, a experimentar impressões em materiais não convencionais até chegar à incorporação de objetos e materialidades presentes no plano doméstico, como é o caso dos têxteis, que passaram a ter uma centralidade material, metafórica e conceitual no conjunto de suas investigações.

Embora não seja um foco de nossa discussão, é importante observar que o trabalho de González desloca a associação do têxtil, no plano doméstico, aos estereótipos femininos como um aspecto principal ou mesmo contextual da linguagem. O que interessa à artista, de fato, é o comportamento dos materiais em interação com as diferentes técnicas e, principalmente, a complexidade do trabalho manual junto à extensa duração requerida em sua realização. Sua intenção é a de “deixar a materialidade e a manualidade posta à vista” (ARTISHOCK, 2013, n.p.)¹³⁶, centralizando o gesto e suas contradições, suas propriedades e as limitações do corpo em relação às técnicas ou materiais no ato criativo. O desfazimento e o remendo são operações que se repetem com distintos valores, explorados pela artista de acordo com a carga de informação já apresentada nos tecidos.

¹³⁶ Cf. entrevista para a Revista Artishock, concedida em 2013. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2013/01/06/nury-gonzalez-sueno-una-noche-verano/>>. Acesso em: 18 out. 2021.

A guerra e os exílios são chamados por González de uma “instabilidade histórica”, e é no plano doméstico onde encontra, igualmente, aquilo que nomeia de “materialidades instáveis” (GONZÁLEZ, 2009, n.p.): duas determinações que transformam a memória em um tema aglutinador, propulsor de sua produção. Sendo assim, a artista se coloca como uma historiadora (quando a escrita de uma história se faz possível) a recolher os fragmentos, os trapos, ao modo benjaminiano, fadados ao esquecimento no sentido da desapareição. Já a dissipação, ou a fragilidade dos modos de registro com os quais estes fragmentos chegam até ela, é a matéria visual mais desafiadora de seu trabalho, pois se trata do fio das memórias que está prestes a se romper, embora ainda seja palpável, visível, significativo:

Tentei fazer disso, com o imaginário que implica, uma correlação com procedimentos artísticos, sobretudo com as materialidades instáveis dos suportes e com o uso translacional de práticas, trabalhos e ofícios domésticos, geralmente atribuídos ao feminino. As minhas referências provêm da busca, do resgate e fixação forçada de histórias orais pouco audíveis, de velhos ofícios domésticos, perdidos no tempo da globalização e da tecnologia, de histórias tão heroicas como privadas que foram forjadas no momento mesmo de forjar a imaginação – cujo destino mais provável é serem esquecidas –, de alguns documentos de arquivo, da busca e recolha de frases famosas que me indicam um sentido plausível da dimensão pessoal. As fotografias, documentos e objetos guardados pelos meus antepassados, alguns deles transportados e movidos através das fronteiras até chegarem por acaso ao Chile, me permitem tecer uma memória e reconstruir ou inventar uma possível história, bem como a possibilidade incerta – para os imigrantes – de ter uma história (GONZÁLEZ, 2009, n.p., tradução nossa)¹³⁷.

Nos centraremos no estudo de três obras de González, cada qual apontando uma particularidade do têxtil que se conecta e atualiza as questões que temos desenvolvido até então. A primeira obra é uma série de intervenções que González empreende em tecidos de cortinas já trabalhados anteriormente, enviados a ela por uma artista do Líbano. As

¹³⁷ Texto original: “He intentado hacer de ello, con el imaginario que supone, un correlato con los procedimientos artísticos, sobre todo con las materialidades inestables de los soportes y con el uso traslativo de prácticas, labores y oficios domésticos, asignados generalmente a lo femenino. Mis referencias provienen de la búsqueda, del rescate y fijación forzosa de relatos orales apenas audibles, de antiguas manualidades hogareñas, pérdidas en el tiempo de la globalización y la tecnología, de historias tan heroicas como privadas que se fraguaron en el momento de fraguarse la imaginación – cuyo destino más probable es el de ser olvidadas –, de algunos documentos de archivo, de la búsqueda y recopilación de frases famosas que me indiquen un sentido verosímil de la dimensión personal. Las fotografías, documentos y objetos atesorados por mis ancestros, alguno de ellos acarreados y desplazados por fronteras hasta llegar casualmente a Chile, me permiten entretejer una memoria y reconstruir o invencionar una historia posible, como así también, la posibilidad incierta – para los inmigrantes – de tener una historia” (GONZÁLEZ, 2009, n.p.).

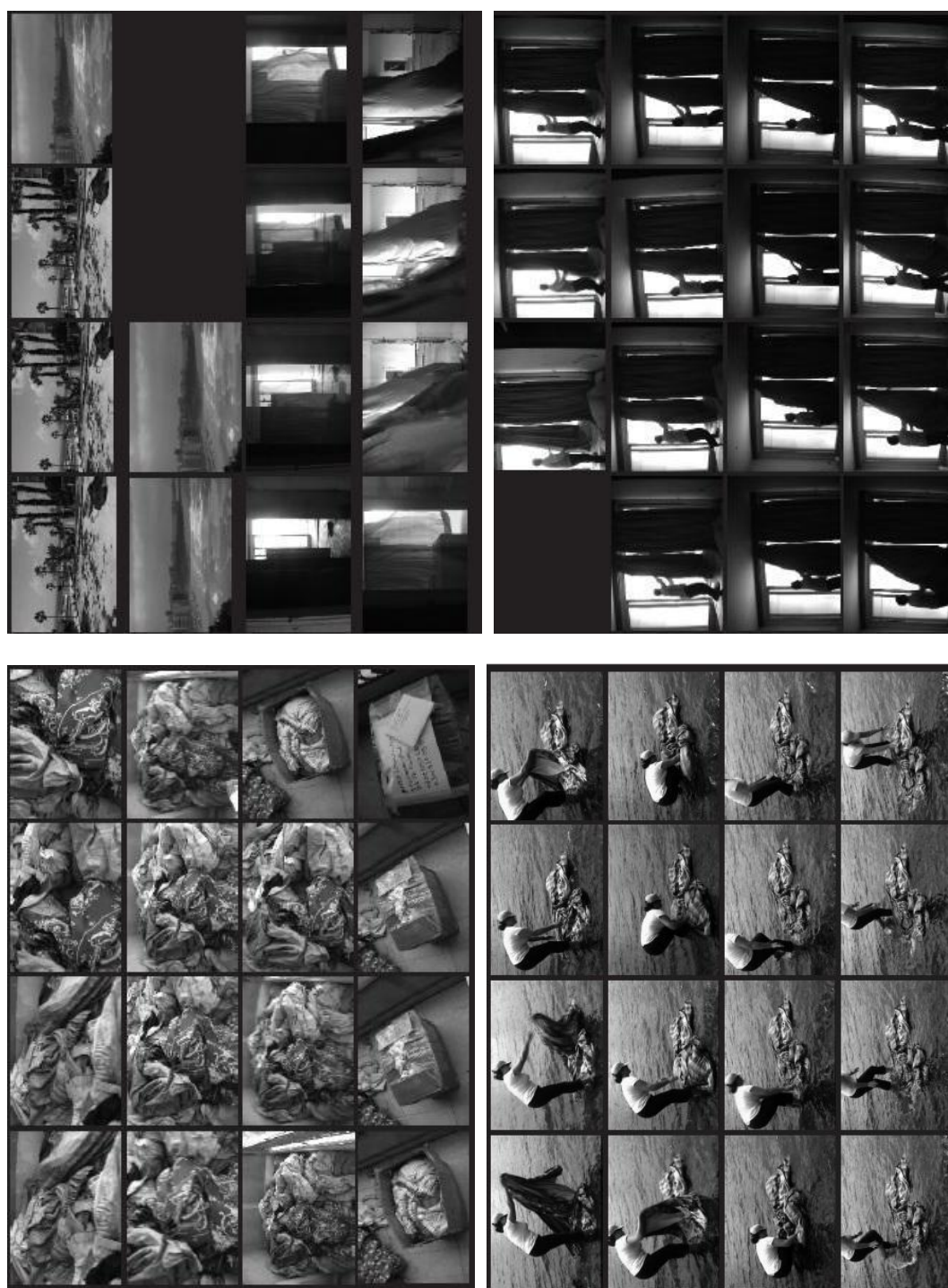
cortinas eram usadas no antigo Hotel Carlton, destruído na Guerra Civil do Líbano (1975-1990), conforme conta em uma entrevista à Faculdade de Artes da Universidade do Chile, em 2010:

As cortinas pertenciam a um hotel luxuoso em Beirute nos anos 50, que foi bombardeado e destruído pelas guerras, e finalmente abandonado. E estas cortinas foram-me enviadas por uma artista libanesa que vive em Londres, Marwa Arsanios, que me convidou para participar do seu projeto Platform Translation, que consistia precisamente em intervir nessas cortinas (LOPÉZ; GONZÁLEZ, 2010, n.p., tradução nossa)¹³⁸.

O trabalho começa quando a artista decide lavar os tecidos no lago Riñihue, localizado no sul do Chile, e percebe que o forro das cortinas, desgastado pelo sol, se desfazia na água. Essa desintegração da matéria foi compreendida por ela como uma marca da memória própria do têxtil, como um aspecto incontornável de sua história que González, portanto, deveria evidenciar. Ela chega a nomear os tecidos desintegrados de “restos arqueológicos” (LOPÉZ; GONZÁLEZ, 2010, n.p.) e realiza um registro em vídeo de todo o processo que se sucedeu desde sua limpeza. Mesmo limpos, a tonalidade amarela das queimaduras permaneceu, e a artista dispôs os fragmentos sobre um grande tecido branco, na tentativa de examinar e remontar sua memória. Posteriormente, González costurou os fragmentos sobre o tecido branco de maneira que os espaços vazios causados pela desintegração se tornassem ainda mais evidentes. Conforme conta na entrevista, a obra ganhou o título de *Historias de guerra*, “porque é isso que a guerra é, a coisa fragmentada, perdida” (LOPÉZ; GONZÁLEZ, 2010, n.p., tradução nossa)¹³⁹.

¹³⁸ Texto original: “Las cortinas pertenecieron a un lujoso hotel de Beirut de los años 50, que ha sido bombardeado y destruido por las guerras, quedando finalmente abandonado. Y esas cortinas me las envió una artista libanesa que vive en Londres, Marwa Arsanios, quien me invitó a participar en su proyecto Platform Translation, que consiste justamente en intervenir esas cortinas” (LÓPEZ; GONZÁLEZ, 2010, n.p.). Disponível em: <<http://artes.uchile.cl/noticias/59316/nury-gonzalez-presenta-la-memoria-de-la-tela>>. Acesso em: 14 out. 2021.

¹³⁹ Texto original: “porque la guerra es eso, la cosa fragmentada, perdida” (LÓPEZ; GONZÁLEZ, 2010, n.p.).



Figuras 95-98 – Reprodução de páginas de *La memoria de la tela*, Nury González, 2009. Arquivo pessoal.

Além do registro em vídeo e fotografia, as imagens geradas pelo processo de intervenção nas cortinas culminaram na produção do livro intitulado *La memoria de la tela*, publicado em 2009 pela Universidade do Chile (fig. 95-98). Contendo um texto apenas na contracapa, todas as páginas do livro são preenchidas de sequências dos fotogramas do vídeo, em preto e branco, de modo que podemos interpretar a escolha desse formato como uma transposição da descontinuidade do tecido para o método de apresentação e montagem da obra, já que um livro pode ser compreendido como a fragmentação de um texto por meio da paginação. A narrativa composta pelas fotografias começa desde a apresentação da cidade de Beirute e do contexto original dos têxteis: nas páginas iniciais, vemos uma paisagem litorânea que logo é substituída pela vista de um quarto aparentemente inabitado, com uma cortina que se move pela ação do vento, modificando sua forma dentro do enquadramento fotográfico. Uma pessoa aparece nas fotografias seguintes retirando todas as cortinas, que vemos serem depositadas dentro de uma caixa. Embora as fotografias não sejam coloridas, é possível perceber diferentes texturas e estampas sobrepostas de maneira desordenada naquele recipiente, concluindo a encenação de como os tecidos teriam chegado até o Chile, para as mãos de González.

A repetição das imagens e a captura lenta dos movimentos tornam a narrativa silenciosa, mas despertam de maneira sensível a experiência tátil que temos com os têxteis à nossa volta, tais como as cortinas de nossa casa, os tecidos que cobrem as camas ou as roupas que usamos sobre nosso corpo. O ambiente do quarto reforça uma leitura intimista, e talvez essa seja a domesticidade que González presentifica em seu trabalho: não aquela que representa expectativas sociais de gênero, mas a representação da casa como um espaço onde as dimensões do público e do privado se sobrepõem, silenciosamente ou não, decantadas junto à poeira sobre os cômodos ou sufocantes como o tecido móvel da cortina, que avança no plano compositivo das imagens.

Depois das fotografias do encaixotamento das cortinas, somos levadas ao detalhe de um tecido cerzido que ocupa uma página inteira – a quebra no formato de apresentação das fotos atesta que a narrativa do livro não será montada de maneira linear ou uniforme, pois é da propriedade irregular da memória que González está falando. Dali em diante,

intercalam-se, portanto, fragmentos de tecidos partidos, esburacados, desfeitos e recosturados, com imagens da arquitetura destruída de Beirute, feitas pelo fotógrafo Jaume d'Urgell (fig. 99).

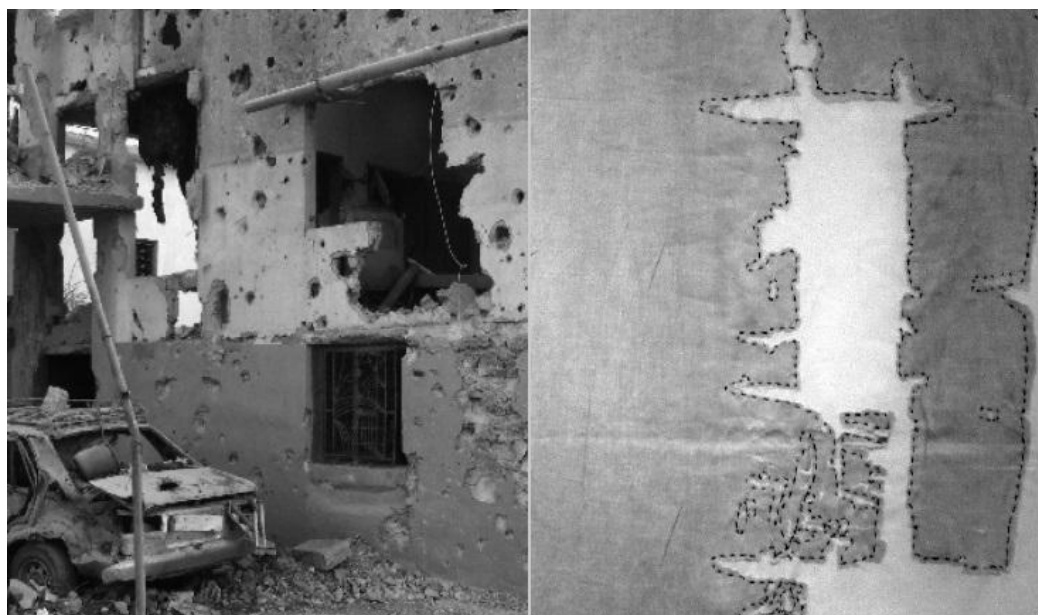


Figura 99 – Reprodução de páginas de *La memoria de la tela*, Nury González, 2009. À esquerda, vê-se uma das fotografias de Jaume d'Urgell. Arquivo pessoal.

Na entrevista que mencionamos anteriormente, González (2010) comenta do espanto ao perceber a semelhança estética entre os tecidos e as ruínas da cidade, experiência pela qual começa a elaborar sua tese de que o tecido é portador de sua própria memória e não apenas um suporte para memórias que não necessariamente estejam vinculadas à história do têxtil. De fato, o desfazimento do tecido cria contornos que

parecem ser uma tradução das fotografias do pós-guerra, como se a trama quisesse – e conseguisse – recontar em si e a partir de si própria aquela história, pois foi afetada por ela e tornou-se parte de sua composição.

Em mais uma quebra de narrativa, passamos, então, para as cenas em que González lava os tecidos no lago. Ao deixá-los de molho, as imagens são ligeiramente incômodas: os tecidos parecem corpos que flutuam, volumes inertes e desolados, irreconhecíveis. Em seguida, são retirados da água e dispostos no chão para secagem, estendidos por duas pessoas numa sequência também silenciosa que, mais uma vez, aproxima a ação artística aos gestos ordinários do cotidiano.

Por fim, a artista apresenta uma longa sequência de imagens do já mencionado processo de reconstituição arqueológica, nas quais vemos os tecidos marcados com alfinetes, pré-determinando os alinhavos que serão feitos em sua paulatina costura. Nas páginas finais, são apresentados alguns registros de uma suposta instalação em uma galeria, onde vemos uma televisão a exibir o vídeo do processo, cortinas emboladas pelo chão, e aquelas que foram costuradas pela artista esticadas nas paredes. Todavia, a fragmentação das páginas e da montagem articulada por González não nos mostra uma vista frontal ou inteira da obra instalada. O livro termina com uma fotografia das sacadas de um prédio habitacional bombardeado em Beirute, com suas cortinas e tecidos despencando das grades e janelas arruinadas.

Sabemos que a intenção de González é de que *La memoria de la tela* (2009) seja vista de maneira estilhaçada. O que a artista apresenta em seu livro é um processo de identificação e remontagem dos estilhaços de uma memória que, em seu funcionamento, só pode se dar pela via do desmembramento das imagens, das sensações que elas instigam e dos acontecimentos que as originaram, pois essa é a montagem mais coerente com o tipo de memória fabricada por aquelas tramas. É a narrativa processual da obra que lhe interessa, assim como os acasos e sincronicidades provocados em sua manipulação, mais do que a fixidez presente na forma final de uma obra. Cada movimento executado pela artista é como um gesto inédito, impossível de ser repetido, e cada tomada de decisão no processo criativo é irreversível, dada a fragilidade do material.

Outro elemento que ganha ênfase na escolha do formato relativamente descontínuo do livro é a inclusão das imagens da cidade de Beirute – a reconstituição da memória dos tecidos passa por uma justaposição de imagens que não se justifica apenas por uma vinculação de contexto, como vimos, mas pela impressionante correspondência estética que a destruição foi capaz de produzir.

Sobre a instalação que aparece nas páginas finais do livro, transcrevemos a experiência da pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2015), retirada do artigo “Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto”, ao visitar uma de suas remontagens em uma exposição realizada no Chile, no ano de 2012. Através de seu relato, percebemos que o tratamento enfático de González à memória do tecido, nos mínimos elementos de composição e cor ativados pela artista, é capaz de remontar as sensações daquela experiência de guerra:

Pude ver este resultado em 2012, em outra exposição, desta vez em Valparaíso, cujo título, *Alzheimer*, interrogava, num Centro Cultural construído nos terrenos da antiga prisão que tinha sido um centro de detenção sob a ditadura, não só a memória, mas também o risco do esquecimento. Ali, sob o meu olhar fascinado, uma cortina roxa, como se fosse tingida pela fênix – aquele molusco que deu o seu nome aos fenícios e tingiu todos os emblemas do poder das antigas civilizações e da sua perseverança – tinha-se desdobrado, se me é permitido dizê-lo, apesar da sua absoluta fixidez, como se ainda estivesse pendurado na janela de Beirute, com uma ondulação das suas pregas que produzia uma sensação confusa, uma ilusão inquietante de movimento. Era, literalmente, a memória do tecido: o *rictus* dos enforcamentos, o desgaste irregular do sol no vidro e o vestígio de múltiplos rasgos, que se leem como símbolos estranhos sobre um fundo cromático contrastante (ARFUCH, 2015, n.p., tradução nossa)¹⁴⁰.

No ano de 2011, González viajou a Temuco (Chile), onde encontrou, em uma feira de rua, antigos mantos mapuches esfarrapados, cheios de rasgos e furos. Mais uma vez atraída pela memória própria do tecido, decidiu comprar os mantos para investigar a

¹⁴⁰ Texto original: “Pude ver ese resultado en 2012, en otra muestra, esta vez en Valparaíso, cuyo nombre, *Alzheimer*, interrogaba, en un Centro Cultural construido en el predio de la vieja cárcel que había sido centro de detención bajo la dictadura, no sólo la memoria sino también el riesgo del olvido. Allí, bajo mi mirada fascinada, una cortina púrpura, como teñida por el fénix – ese molusco que dio nombre a los fenicios y tiñó todos los emblemas de poder de las civilizaciones antiguas y su perseverancia – se había desplegado, valga la expresión, pese a su absoluta fijeza, como si estuviera aún colgada en la ventana de Beirut, con una ondulación de sus pliegues que producía una sensación confusa, una inquietante ilusión de movimiento. Era, literalmente, la memoria de la tela: el rictus de las colgaduras, el desgaste irregular del sol sobre los vidrios y la huella de múltiples desgarraduras, que se leían como extraños símbolos sobre un fondo cromático contrastante” (ARFUCH, 2015, n.p.).

potencialidade histórica imantada em seus trapos. As peças são tradicionalmente conhecidas pelo nome de *Chamall*, que a artista descreveu da seguinte maneira: “O Chamall é um cobertor mapuche de forma retangular concebido para cobrir o corpo de uma mulher dos ombros até aos pés. Se for preto, é sempre usado por uma mulher” (GONZÁLEZ, 2020, p. 80, tradução nossa)¹⁴¹. A intervenção que González realiza nestes mantos é similar à costura de fragmentos que havia trabalhado nas cortinas de *La memoria de la tela*, considerando a coincidência entre ambos os materiais e, desta vez, destacando a representação de espacialidade que sua operação de costura passa a focalizar:

Esta coincidência levou-me a considerar que o meu trabalho com estes tecidos seria semelhante ao que os arqueólogos fazem quando delimitam descobertas importantes. Assim, o que fiz foi apontar com um gesto gráfico – o fio funciona como um gesto gráfico neste caso – cada uma das feridas nestes tecidos, transformando-os numa espécie de constelação ou mapa (FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD DE CHILE, 2011, n.p., tradução nossa)¹⁴².

O cerzido de González, então, se torna uma demarcação cartográfica da ausência, uma leitura que traz à tona os conflitos territoriais que povos ameríndios enfrentam desde a invasão das Américas – e, com este gesto, a artista nos recorda que a disputa territorial é, precisamente, o marco inicial de toda a história de violência que temos presenciado em constância ininterrupta. Contudo, González não menciona diretamente os conflitos Mapuche em sua obra e, mesmo no caso de *La memoria de la tela* (2009), em que fotografias da cidade de Beirute são expostas, não há uma intenção de historicizar para além dos limites das imagens e de seus gestos artísticos. De acordo com suas entrevistas, todas as obras funcionam, principalmente, como uma memória que deve ser investigada e igualmente cerzida pelos olhos de quem observa as imagens, pois é este o posto que ela própria, enquanto artista, também ocupa:

¹⁴¹ Texto original: "El Chamall es una manta mapuche de forma rectangular diseñada para cubrir el cuerpo de la mujer desde los hombros hasta los pies. Si es negro, es usado siempre por una mujer" (GONZÁLEZ, 2020, p. 80).

¹⁴² Texto original: "Esa coincidencia me llevó a plantear que mi trabajo con esas telas se asimilaría a lo que hacen los arqueólogos cuando delimitan los descubrimientos importantes. Entonces, lo que hice fue señalar con un gesto gráfico – el hilo funciona como un gesto gráfico en este caso – cada una de las feridas que tienen estas telas, transformándolas en una especie de constelación o de mapa" (FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD DE CHILE, 2011, n.p.). Disponível em: <<https://www.uchile.cl/noticias/75717/nury-gonzalez-exhibe-en-relatos-de-memoria>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

O que acontece é que sempre pensei que as obras são interessantes quando alguém olha para elas e pode inventar uma história a partir do que vê, mas devo esclarecer que no final não é tão importante que o que vêem seja o que se pensou, porque o que importa é que isso lhe permita despertar um imaginário (LÓPEZ; GONZÁLEZ, 2010, n.p., tradução nossa)¹⁴³.

O título que nomeia a série de intervenções nos mantos mapuches é *Sobre la historia natural de la destrucción* (2011), uma referência direta à obra homônima do escritor alemão W. G. Sebald, que discute a devastação da Alemanha pelos bombardeios aéreos e a impotência da literatura alemã perante o horror da guerra. Nas obras descritas acima, é notável que a matéria fundamental para a artista são as fraturas do tecido, o vazio que se apresenta na descontinuidade das tramas. Os fragmentos desaparecidos são a evidência de uma recordação, de uma incisão sobre a superfície da memória – Mary Carruthers compara o modelo medieval da memória a uma “tabuinha encerada” (CARRUTHERS, 2011, p. 156), que recebe as recordações por meio de um procedimento similar ao da escrita: “as matérias são escritas em um ‘lugar’ na memória como os caracteres são impressos em uma tabuinha ou gravados sobre o pergaminho” (CARRUTHERS, 2011, p. 156). E González parece justamente manipular a relação entre lembrança e esquecimento como fibras que inscrevem uma narrativa. A quebra da continuidade da trama têxtil, os fios desfiados, interrompidos, em seu silêncio e imaterialidade, abrem passagem para a especulação das histórias. No caso de *La memoria de la tela* (2009), temos a descontinuidade como método de montagem da narrativa sugerida pelas cortinas. Em *Sobre la historia natural de la destrucción* (2011), temos a demarcação, através da costura, dos espaços que foram retirados, das ausências, como léxico principal de sua trama (fig. 100).

Há alguns pontos acerca dessa descontinuidade que podemos destacar. Um deles é o fato de que a interrupção do tecido, o rasgo, deixa entrever a fibra, evidência do tempo futuro fiado pela roca e entremeado ao plano do presente, representado pela trama. A despeito da busca que González delinea pelas narrativas tecidas na interrupção, tomamos as perguntas que Georges Didi-Huberman (2015) lança em *Diante do tempo: História da*

¹⁴³ Texto original: “Lo que pasa es que siempre he pensado que los trabajos son interesantes cuando alguien los mira y puede inventar una historia a partir de lo que ve, pero debo aclarar que finalmente no es tan importante que aquello que vean sea lo que uno ideó, porque lo que importa es que te permita despertar un imaginario” (GONZÁLEZ, 2010, n.p.).

arte e anacronismo das imagens: “Remontar o curso do contínuo não seria, justamente, ir ao encontro de seus acidentes, de suas bifurcações, de suas descontinuidades? De seus turbilhões, onde o próprio curso – o devir histórico – se *desmonta* em intermitências, em quedas d’água?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132, grifo do autor).

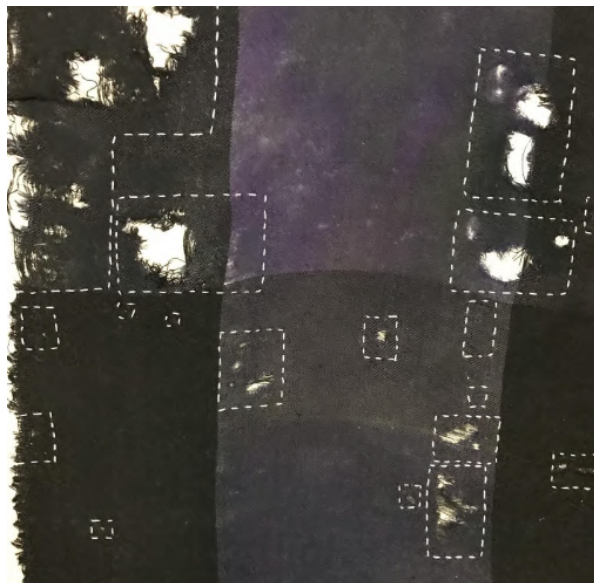


Figura 100 – Detalhe da obra *Sobre la historia natural de la destrucción*, Nury González, 2011.

Fonte: <<https://www.instagram.com/nurygonzalezandreu/>>.

Em seu livro, Didi-Huberman (2015) dedica alguns capítulos ao exame da montagem enquanto uma operação que (re)produz conhecimento histórico a partir do pensamento de Walter Benjamin, em especial dos famosos escritos que se valem da fotografia e do cinema no início do século XX, além dos textos que trazem a temática do jogo e do caleidoscópio, que o escritor alemão reconhece enquanto uma prática e um objeto com os quais articulam-se os gestos revolucionários de montagem e desmontagem. Em uma interpretação da tarefa do historiador, tal como descrita por Benjamin, Didi-Huberman afirma que “Refundar a história sobre um movimento a ‘contrapelo’ significava, portanto, apostar num *conhecimento pela montagem* [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132, grifo do autor), abrindo caminho para aprofundar a descrição da operação teórica benjaminiana.

A palavra montagem pressupõe a ação de ordenamento de partes, opondo-se à ideia de um inteiro homogêneo ou contínuo. Façamos o exercício de justapor essa configuração à própria ideia de circularidade espiralar presente na fibra: a fiação ordena (no sentido de conceder um ritmo) a materialidade a ser fiada. Poderíamos abordá-la como uma montagem de fragmentos pelo gesto da torção. E uma das características que Didi-Huberman aponta como fundamentais para a compreensão do paradigma da montagem é o jogo de manipulação da substância informe e sua formação, exatamente aquele com o qual temos interpretado o gesto de fiar:

O tempo não desenrola a narrativa, a progressão de um “fio liso”: “[...] trata-se de uma corda muito desfiada e solta em mil mechas, que pende como tranças desfeitas; nenhuma dessas mechas têm lugar determinado enquanto não forem todas retomadas e trançadas no penteado”. Como imagem, o tempo se debate no nó reptilíneo da forma e do informe (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 130).

Observamos aqui, mais uma vez, a ruptura à ideia da progressão contínua ou, para usar nossos termos, da ilusão de uma continuidade lisa, ainda que espiralar. Voltando ao processo da fiação, é preciso recordar que a fibra é essencialmente irregular em sua composição e textura, é uma matéria rizomática que obedece à própria constituição vegetal ou animal da qual se origina¹⁴⁴. A rugosidade é o elemento basilar para a linguagem têxtil, afinal, a textura é o que sobressalta à imagem e ao texto, que ultrapassa a textualidade da palavra através da notação sinestésica do visual, do tátil, do imaginário projetivo.

A montagem, como nas palavras de Didi-Huberman (2015), é um trançado; o trançado, um artifício técnico de composição. Montagem, portanto, se trata do movimento em si, operação processual que, em nosso caso, refere-se aos gestos técnicos e estruturas dos fazeres têxteis e, no caso de Benjamin e da imagem dialética, aos movimentos do tempo que o fazem oscilar entre a forma e não-forma: “o que constrói a montagem é um *movimento*, seja ele ‘intermitente’: é a resultante complexa dos polirritmos do tempo em cada objeto da história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 134, grifo do autor). Na linguagem têxtil, também as notações do tempo são o que conduzem os gestos de tessitura, gerando

¹⁴⁴ Com exceção das fibras sintéticas, que podem apresentar, desde sua estrutura molecular, uma característica lisa ou reta.

variações nas estruturas e técnicas que temos compreendido como modelos narrativos desta linguagem.

Em relação às obras analisadas aqui, podemos interpretar a montagem orquestrada no poema documentário de Cecilia Vicuña (2010) e as intervenções em tecidos nas obras de González como imagens que se tornam alegorias das composições do tempo: tempo histórico, tempo da memória e tempo da imaginação, este último como aquele que remonta as imagens para atribuir um significado à narrativa da memória e torná-la, inclusive, capaz de historicizar. Pois é a imaginação o efeito chave da linguagem têxtil, uma linguagem que produz textura (sua língua) através do encaixe variável de um material ou meio em si mesmo (como ocorre com toda e qualquer língua). E é Walter Benjamin quem aponta a montagem como artifício próprio da imaginação, tal como observa Didi-Huberman:

Se a imagem constitui, para Benjamin, o “fenômeno originário da história”, é porque a *imaginação*, para ele, designa outra coisa além da simples fantasia subjetiva: “A imaginação não é a fantasia... A imaginação é uma faculdade [...] que percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”. A imaginação, a *montadora* por excelência, desmonta a continuidade das coisas somente para melhor fazer surgir “afinidades eletivas” estruturais. A imagem evidencia uma ordem de conhecimento essencial ao teor histórico das coisas. Mas, “nesse domínio, a ordem é apenas flutuação acima do abismo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 135, grifos do autor).

No contexto antropológico da imaginação, o tecido é reconhecido como uma matéria ligadora, concretiza a continuidade do fio que se entrelaça em si mesmo para criar uma superfície (DURAND, 2012). Segundo o antropólogo francês Gilbert Durand, no livro *Estruturas antropológicas do imaginário*, o tecido é, ainda, “símbolo de continuidade, sobredeterminado no inconsciente coletivo pela técnica ‘circular’ ou rítmica de sua produção” (2012, p. 322), sendo a matéria que se opõe à ideia de rasgo e ruptura, pois possui a propriedade de juntar aquilo que se separa e “reparar um hiato” (DURAND, 2012, p. 322). Nessa perspectiva, a ação de González, assim como também a de Cecilia Vicuña, é coerente com a constatação de que a lacuna do tecido é interligada à sua constituição – assim como o esquecimento é à lembrança, pois ambos tecem conjuntamente aquilo que nomeamos de memória, um fio único que se torce e, nessa ação, produz uma miríade de

efeitos sobre as narrativas tecidas por ele. Para avançarmos nas reflexões sobre a montagem e a imaginação em relação à trama, com especial atenção aos seus vazios, uma última série de obras produzidas por González, talvez a mais provocativa, ainda precisa ser observada.

3.3 EL MAR NO SE DETIENE EN LAS FRONTERAS



Figuras 101 e 102 – Acima, instalação da obra *Exilios*, 2012. Abaixo, o vídeo *Tránsito*, do mesmo ano. As fotografias foram tiradas na exposição *Sueño de una noche de verano*, de Nury González, na galeria D21, Chile, em 2013.

Fonte: Artishock Revista de Arte Contemporáneo

<<https://artishockrevista.com/2013/01/06/nury-gonzalez-sueno-una-noche-verano/>>.

Na exposição *Sueño de una noche de verano*, González (2013) apresenta uma variedade de obras em serigrafia, costura e feltro. Em uma série de seis grandes tecidos retangulares brancos, vemos a inscrição das seguintes letras, em vermelho: E - X - I - L - I - O - S (fig. 101). O material utilizado para a fabricação destes tecidos é a lã nestas duas cores, e o procedimento técnico, a feltragem.

Para executar uma feltragem desse tipo, que mescla as fibras até que seja formada uma superfície plana, é necessário que o material seja umedecido e repetidamente perfurado por uma agulha. É essa perfuração que realiza a modelagem e mistura de ambas as cores, como se a incisão ferisse as fibras até o ponto de se reconstituírem, tal como acontece nos processos de cicatrização de nosso corpo. É um gesto de violência, de agressão ao material – anteriormente, comentamos sobre a relação entre a escrita e a memória ser representada pelo procedimento de incisão sobre uma superfície, e Mary Carruthers observa a dimensão de violência do gesto de inscrição no processo de gravação das memórias: “nós deveríamos ter em mente a vigorosa, se não violenta, atividade envolvida no ato de fazer uma marca sobre uma superfície física como a pele de um animal” (CARRUTHERS, 2011, p. 157). Carruthers descreve, ainda, o tropo *compunctio cordi*, que designa a perfuração ou ferida pontuada que certas emoções provocavam sobre a memória, bem como o uso de procedimentos mnemônicos que replicavam tais ações sobre os textos que deveriam ser memorizados, no contexto do medievo. No caso da obra de González, contudo, a perfuração da feltragem também pode ser lida invertidamente como um ritual de cura e reparação. E, mais uma vez, são os exílios em suas variações que a artista deseja evocar.

O intelectual palestino Edward Said (2003), em seu livro *Reflexões sobre o exílio*, elabora uma definição da condição de exilado marcando certas diferenças de outras circunstâncias também derivadas de deslocamentos territoriais:

Embora seja verdade que toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado, é possível fazer algumas distinções entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados. O exílio tem origem na velha prática do banimento. Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro. Por outro lado, os refugiados são uma criação do Estado do século XX. A palavra "refugiado" tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorreada que precisa de ajuda internacional urgente, ao passo que o termo

"exilado", creio eu, traz consigo um toque de solidão e espiritualidade. Os expatriados moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais (SAID, 2003, p. 54).

Said prossegue dizendo que o exílio desestabiliza as certezas da pátria e da língua, revelando sua natureza dogmática e ortodoxa. Pátria e língua seriam, na verdade, instâncias provisórias, um território de aparência segura, mas que pode transmutar-se numa prisão (SAID, 2003, p. 58). “O exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro” (SAID, 2003, p. 60), conclui o escritor, e essa afirmação reverbera nas experiências de muitos corpos sujeitos a situações semelhantes. Entretanto, Said observa, também, que a pessoa exilada, enquanto passageira de um mundo contingente, adquire uma “consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística*” (SAID, 2003, p. 59, grifo do autor).

O contraponto é o operador teórico com o qual o escritor interpreta a sobreposição de novas culturas e informações ao “pano de fundo da memória” (SAID, 2003, p. 59). Nessa abordagem, as experiências vividas em distintos lugares seriam processadas pelo corpo em consonância, sobrepostas, exatamente como no contraponto musical – quando a composição de duas ou mais vozes é feita a partir das considerações harmônicas de sua sobreposição. Este conceito se assemelha à justaposição de narrativas articuladas por González, como acontece em *La memoria de la tela* (2009), pois, como vimos, a interligação – ou contraponto – de eventos históricos díspares por meio das reminiscências é um gesto recorrente na produção da artista. Podemos retomar, nesse sentido, o acorde harmônico de Lisa Block (2012), levando em conta que a musicalidade tem se aproximado dos conceitos que tangenciam nosso entendimento da linguagem têxtil em várias instâncias, as quais propomos condensar, neste capítulo, por meio da ideia da montagem.

As peças de feltro que formam o vocábulo *exilios* são acompanhadas do vídeo intitulado *Tránsito* (2012), que as apresenta flutuando na superfície do lago Riñihue à sorte dos encontros e das separações ocasionados pelas ondulações irregulares da água, até que se sobrepõem e estacionam próximas às margens do lago (fig. 102). Como uma representação dos corpos exilados, cada letra realiza sua travessia sob a incerteza da

chegada. Se repararmos no conjunto da instalação, veremos que González pintou as paredes de azul fazendo alusão direta à água. A infinitude do mar engole o espaço e somos colocadas em um mergulho diante de sua imponência.

Junto dessa série, há também outros tecidos feltrados, dessa vez, nas cores cinza e branco, sobre os quais González escreve, ainda com a perfuração do feltro, as frases: *El hilo de la historia; Perder el hilo; Al hilo del pensamiento; Un hilo de sangre; Con el alma en un hilo* (fig. 103). Flutuando sobre o fundo aquático da parede, as peças nos recordam um paralelo que Cecilia Vicuña faz em *Kon kon* (2010): os fios de um quipo ligam-se à corda-mãe como se estivessem conectados ao ventre da história – a história se transveste de mar, como no poema de Derek Walcott, e os fios de González seriam, então, irradiados por seu núcleo uterino.

Mas há um aspecto plástico e conceitual que nos lança uma inversão de fundamental importância na narrativa que González cria com esses têxteis: o tecido de feltro carece de fios. Não há um fio sequer na composição daqueles tecidos – ou, pelo menos, a presença do fio em sua definição tal qual esboçada aqui: enquanto resultado de um processo de fiação. No catálogo da exposição *Ficción de un origen* (2006), William Thayer descreve a composição do feltro e suas implicações para o trabalho de memória instituído por González:

O feltro é um tecido feito sem tecer ou fazer pontos, sem tramas móveis ou urdiduras fixas, que se liga e sedimenta pela umidade, pressão e calor, pelos ou lã com os seus resíduos de colesterol segregados pelas glândulas sebáceas, para formar uma pilha inextricável sem estrutura. A feltragem não envolve a separação dos fios, nem o entrelaçamento. Apenas emaranhamento das fibras. É liso, não estriado, mas de forma alguma homogêneo. Como a guerra, a transumância e o exílio, o feltro abre-se em cada grade em muitas direções, continuamente desfocado, associado à mancha ou ao borrão, à variação contínua, à turbulência tópica, à obstinação da planície. Sem frente ou verso, sem centro ou contenção, está relacionado às cinzas como a ausência de memórias. [...] O feltro adapta o espaço interior ao descampado, ao deserto, ao mar, ao exílio (THAYER, 2006, p. 14-5, tradução nossa)¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Texto original: “El fieltro es una tela fabricada sin tejer ni hacer punto, sin tramas móviles ni urdimbres fijas, que aglutina y sedimenta por humedad, presión y calor, vellones de pelo o lana con sus residuos de colesterol segregada por las glándulas sebáceas, hasta formar un apelmazamiento inextricable sin estructura. El fieltro no implica ninguna separación de los hilos, ningún entrecruzamiento. Sólo enmarañamiento de las fibras. Es liso, no estriado, pero en modo alguno homogéneo. Como la guerra, la trashumancia y el exilio, el fieltro se abre en cada cuadrícula en muchas direcciones, continuamente desenfocado, asociado a la mancha o el borrón, la variación continua, la turbulencia tópica, la obstinación del



Figura 103 – Instalação da série *Puntadas sin hilo*, de Nury González, 2012, na exposição *Sueño de una noche de verano*.

Fonte: Artishock Revista de Arte Contemporáneo

<<https://artishockrevista.com/2013/01/06/nury-gonzalez-sueno-una-noche-verano/>>.

Dessa maneira, a escrita da palavra *hilo* sobre a materialidade espessa e informe da fibra ganha uma dimensão metalinguística, e pode ser interpretada como uma busca substancial pela fiação – uma das alegorias da montagem na linguagem têxtil –, ou ainda como uma ênfase à própria ideia invertida de que os fios nomeados pela artista – da história, da vida, do sangue, do pensamento – manifestam sua forma pela via da palavra emaranhada à superfície descontínua, irregular, desordenada – “abismal”, como nas palavras de Walter Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 135) – da memória. E aqui nos recordamos, mais uma vez, de Carruthers, na seguinte afirmação: “O grande defeito da memória não é o esquecimento, mas a desordem” (CARRUTHERS, 2011, p. 131), o que caracteriza o plano desestruturado e descentralizado do feltro.

Se o desmanche do fio pode ser visto como uma noção invertida dele, no sentido de uma contradição – a oposição que existe entre o informe e a forma –, tal raciocínio nos

llano. Sin revés ni derecho, sin centro ni contenciones, se emparenta a la ceniza como ausencia de recuerdos. [...] El fieltro adecua el espacio interior al descampado, al desierto, al mar, al exilio” (THAYER, 2006, p. 14-5).

provoca uma questão crucial: naquilo que temos chamado de “linguagem têxtil”, qual valor semântico um tecido sem fios apresenta? De acordo com a Associação Brasileira das Indústrias de Não tecidos e Tecidos Técnicos (ABINT), o feltro estaria enquadrado na classificação de não tecido: “uma estrutura plana, flexível e porosa, constituída de véu ou manta de fibras ou filamentos, orientados direcionalmente ou ao acaso, consolidados por processo mecânico (fricção) e/ou químico (adesão) e/ou térmico (coesão) e combinações destes”¹⁴⁶.

Um tecido é apenas uma das formas com a qual a linguagem têxtil pode se manifestar, é uma organização narrativa, tal qual estamos propondo, que não reduz a própria polivalência da linguagem. Já sabemos que o que caracteriza uma trama é sua estrutura entrecruzada de linhas em direções opostas, mas, por definição, a palavra “têxtil” designa a materialidade com a qual um tecido será composto. No Dicionário Online de Português¹⁴⁷, encontramos a ideia de composição através do gesto da “conversão”: têxtil é toda matéria que é passível de tornar-se (converter-se em) tecido. O não tecido, apesar de não possuir a organização estrutural da trama, desempenha, numa inversão espelhada, a função de um tecido. Dessa maneira, a linguagem têxtil é a da “trans-formação” – montagem – da fibra, e suas estruturas, variáveis de acordo com as técnicas, são resultados da modelagem e tradução de um material, cada qual com implicações metodológicas e conceituais distintas. Sabemos que a prática da tecelagem demanda a articulação do gesto de torção do fio e seu entrecruzamento com outros fios. Para a rede parakanã, articula-se o gesto do entrelace. Para a tapeçaria persa, da laçada. Para as malhas do crochê e do tricô, do labirinto que o fio cria em volta de si próprio. No *sprang*, da alternância de posições dos fios. No feltro, do emaranhado arbitrário da fibra crua. No caso apresentado pelas obras de González, não resta dúvida de que o pertencimento de um emaranhado sem fios à categoria de tecido seja inquestionável.

A fibra, portanto, pode não ocupar sempre o status processual, como um elemento que antecede o tecido, e a ideia da torção (fiação) não é um preparo indispensável para que este seja fabricado – raciocínio que desloca a centralidade do fio em sua composição.

¹⁴⁶ Disponível em: <<https://www.abint.org.br/naotecidos/o-que-sao>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

¹⁴⁷ Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/textil/>>. Acesso em: 20 set. 2021.

Seguindo a provocação metafórica das frases feltradas na obra de González, e da própria montagem anacrônica no pensamento de Walter Benjamin, podemos comparar essa constatação com a hierarquia de discursos que tecem a monocultura da disciplina da História. Formas discursivas instituídas como universais enfatizam o poder de certas línguas ou maneiras de falar em detrimento de outras; perspectivas tomadas como neutras ou imparciais funcionam pela mesma lógica.

O fio da história não pode ser único – como afirmou Chimamanda Ngozi (2019), em *O perigo de uma história única*: “Quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso [...]”¹⁴⁸ – e as histórias, mesmo as veiculadas pelos têxteis, podem ser tecidas sem fios. Seguindo a trilha da fibra e sua multiplicidade de narrativas, Marina Baltazar Mattos (2021), no artigo “Tecer o texto, escrever o têxtil: alguns fios na poesia brasileira contemporânea”, reconta as nuances do verbo latino *texere* ao recordar o mito de Ananse, ou Anansi:

aranha narradora que tece o lugar de fala de muitos povos silenciados, deus da mitologia do povo Akan, da África Ocidental. Tendo como principal rastro da pesquisa empenhada neste texto a região de Gana e Camarões, onde é personagem principal de muitas narrativas, Kwaku Ananse é um homem-mulher-aranha africana, que queria comprar as histórias de Nyame, o deus do céu, para contá-las ao povo de sua aldeia, pois não havia histórias na terra. Assim, tece sua teia de prata do chão ao céu, e, embora Nyame tente dissuadi-la a tentar, Ananse paga o preço, por meio de várias estratégias e sempre se valendo de sua habilidade tecedora, das histórias. Quando chega à sua aldeia, abre um baú cheio delas, que acabam por se espalhar e habitar os quatro cantos do mundo (MATTOS, 2021, p. 51).

A língua é o que flexiona ou torce os significados para que estes sejam montados – fiados – em narrativas. Didi-Huberman afirma que “A multiplicidade de histórias possíveis, segundo Benjamin, caminha ao lado com a multiplicidade de línguas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 163), e explica: “De que maneira a língua realiza a conjunção dos fragmentos dispersos e do princípio construtivo? Criando um *ritmo*: entregando-se ao tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 164, grifo do autor). O tempo ritmado, aqui, pode ser visto como

148

Disponível

em:

<https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt>. Acesso em: 08 set. 2021.

a duração da fiação, mas também como a incisão da fibra que se mescla na formação de um emaranhado, de uma forma resultante e refletora de notações irregulares.

Ainda em seu livro *Borderlands/La Frontera: la nueva mestiza*, Gloria Anzaldúa (2016), a partir de seus relatos autobiográficos entrelaçados aos mitos fundadores das populações indígenas no México, redesenha a identidade latina/chicana em suas interseções de gênero, sexualidade, raça e classe. A variação de idiomas em sua poesia, mas também em seus ensaios, é o fenômeno que interliga essas questões à memória ou história irregular que Anzaldúa tateia. Entre o espanhol castelhano, o inglês, o *tex mex* e o náuatle, que, combinados em seus textos, geram uma “língua das terras fronteiriças” (ANZALDÚA, 2016, p. 36, tradução nossa)¹⁴⁹, a autora reflete sobre permissividades, apropriações e subversões linguísticas, que são também subversões do corpo. “Sou uma mulher de fronteira”, escreve Anzaldúa, “cresci entre duas culturas, a mexicana (com uma grande influência indígena) e a anglo (como um membro de um povo colonizado em nosso próprio território)” (ANZALDÚA, 2016, p. 35, tradução nossa)¹⁵⁰.

As águas protagonizam alguns de seus escritos, como é o caso do poema *El otro México*, que tematiza a impossibilidade de traçar fronteiras nas águas do oceano. E essa metáfora descreve a maneira com que os conflitos de identidade e território se confundem à matéria física da terra e da água:

El viento me tira de la manga,
 mis pies se hunden en la arena
 estoy en el borde donde la tierra toca océano
 donde los dos se solapan
 en un dulce encuentro
 en otros lugares y momentos un choque violento.
 [...]
 Una herida abierta de 2.500 kilómetros
 divide un *pueblo*, una cultura
 recorre la longitud de mi cuerpo.
 me clava estacas de valla en la carne,
 me parte me parte
 me raja me raja

¹⁴⁹ Texto original: “la lengua de las tierras fronterizas” (ANZALDÚA, 2016, p. 36).

¹⁵⁰ Texto original: “Soy una mujer de frontera. Crecí entre dos culturas, la mexicana (con una gran influencia indígena) y la angla (como un miembro de un pueblo colonizado en nuestro propio territorio)” (ANZALDÚA, 2016, p. 35).

Este es mi hogar
este fino borde de
alambre de púas,

Pero la piel de la tierra no tiene costuras.
Al mar no se le pueden poner vallas,
el mar no se detiene en las fronteras.

[...]

(ANZALDÚA, 2016, p. 39-41, grifos da autora).

O encontro com as margens é, nas palavras da escritora, oscilante: por vezes doce, por vezes um choque violento. Anzaldúa escreve que as fronteiras são o desenho que separa os lugares seguros daqueles que não são, segregando “nós” e “os outros” (ANZALDÚA, 2016, p. 42). Mas dois versos do poema acima nos chamam a atenção: “Pero la piel de la tierra no tiene costuras” e “*el mar* no se detiene en las fronteras”. Voltando à obra *Sobre la historia natural de la destrucción* de Nury González (2011), por mais que a artista tenha cerzido o tecido na intenção de evidenciar a memória impregnada justamente naquilo que se ausenta da trama, não se pode esquecer que toda demarcação é produto de um gesto intencional, político, de uma abstração que “con-forma” o deslocamento de nossos corpos. E se o mar não se detém nas fronteiras, também a História, ou as múltiplas memórias que o mar guarda, tornam-se matéria de expansão, impossível de serem contidas ou contornadas em um limite preciso, tal qual a medida de um “fio liso”, como nomeado por Didi-Huberman (2015).

É com essa expansão incontornável que o mar (a história) aparece representado na obra *Elevata*, da artista cubana Maria Magdalena Campos-Pons (2002): uma composição quadrada de dezesseis polaroids, nas quais a artista aparece de costas posicionada na fileira superior da montagem, de cabeça para baixo, pairando sobre um imenso fundo azul (fig. 104). Os cabelos da artista são fios que se prolongam até o fundo da paisagem, semelhantes a raízes que percorrem o interior da terra em busca de alimento. Essa paisagem, todavia, é um mar inventado por meio de manchas aguadas que se sobrepõem, criando a ilusão de profundidade e movimento. Vemos, ainda, a multiplicação de alguns círculos e manchas lineares, que soam como ecos de seus cabelos.

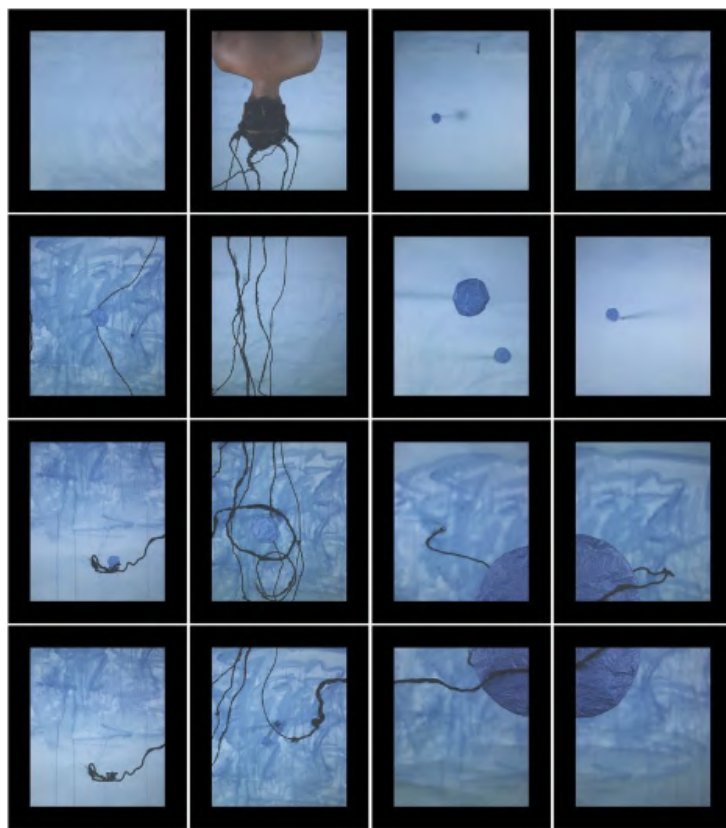


Figura 104 – Maria Magdalena Campo-Pons, *Elevata*, 2022.

Fonte: Indianapolis Museum of Art

<<http://collection.imamuseum.org/artwork/75578/>>.

Segundo o Indianapolis Museum of Art¹⁵¹, a obra faz referência à diáspora africana, à experiência da artista em Cuba e sua subsequente realocação nos Estados Unidos, linhas que compõem sua memória de vida. O mar, com frequência, aparece nos títulos de suas exposições: *Sea and Self* (realizada no Haggerty Museum of Art, em 2021) e *Everything is separated by the water* (realizada em 2007, no Indianapolis Museum of Art e no Bass Museum of Art, Miami Beach), são alguns exemplos. Na ocasião de *Sea and Self*, a artista explica sua relação com o oceano: “Eu vim de uma ilha. Experiências continentais e de fronteiras são muito significativas, e ser cercada pela água é algo único e magnificamente

¹⁵¹ ELEVATA. Indianapolis Museum of Art. Indianapolis, EUA, [s/d]. Disponível em: <<http://collection.imamuseum.org/artwork/75578/>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

humilhante. Não há para onde ir, exceto para o mar” (CAMPOS-PONS, 2021, n.p., tradução nossa)¹⁵². E para além da fisicalidade do território, o oceano de *Elevata* contém e revela uma densa trama histórica, como esclarece Teresa Isabel Matos Pereira, no artigo “Açúcar amargo: escravatura, resiliência e memória na obra de María Magdalena Campos-Pons”:

Desde a trágica travessia do Atlântico nos navios de escravos até aos perigos da passagem pelo Estreito da Flórida, sofrida pelos seus contemporâneos, a obra de Campos-Pons evoca o sentido da deslocação e da separação que as barreiras espaço-temporais vão impondo tanto numa dimensão autobiográfica (da separação familiar) como numa dimensão global (que preconizou a criação de comunidades na diáspora africana) (PEREIRA, 2017, p. 33).

“O oceano é azul porque assume a cor dos céus – há escuridão em certos espaços do universo, assim como há no fundo do oceano” (CAMPOS-PONS, 2021, n.p., tradução nossa)¹⁵³, afirma Campos-Pons, ainda no contexto de sua exposição *Sea and Self*. E, a partir de sua fala, notamos que aquilo que está acima e o que está abaixo da superfície-fronteira desse oceano se confundem, reproduzindo a estrutura espelhada de *sprang*.

Voltamos a Nury González, especificamente para as páginas do catálogo da exposição *Todas las horas del día*, de 2018, nas quais a artista apresenta fotografias de tecidos submersos em águas correntes, sobre os quais bordou as seis letras gregas inventadas pelas Moiras (fig. 105). Os tecidos são materializações das camadas do tempo, aludindo ao mosaico anacrônico que compõe a memória e possibilita, em suas palavras, a escrita de uma história. Nos pequenos fragmentos textuais que acompanham as imagens reproduzidas no catálogo, González elenca os gestos dessa escritura: recolher, ordenar, classificar, editar, mostrar, não mostrar. São ações que sintetizam, portanto, o valor semântico das inversões.

A multiplicidade de sentidos das montagens que se fazem em contraponto, invertidas, oscilando entre a forma e o informe, deixa entrever que uma narrativa

¹⁵² Texto original: “I come from an island. Continental experiences and borders are so meaningful, and to be surrounded by water is quite a unique and magnificently humbling thing. There is no place to go except to the sea” (CAMPOS-PONS, 2021, n.p.). Disponível em: <<https://www.marquette.edu/haggerty-museum/sea-and-self.php>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

¹⁵³ Texto original: “The ocean is blue because it takes on the color of the heavens — there is darkness in certain spaces in the universe just as there is at the bottom of the ocean” (CAMPOS-PONS, 2021, n.p.). Disponível em: <<https://www.marquette.edu/haggerty-museum/campos-pons-interpretive-water-art.php>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

texturizada conta muitas histórias, guarda em sua matéria uma justaposição de memórias que transborda, tal como a água, seus próprios contornos. Concluimos este capítulo observando, outra vez, a estrutura de *sprang*: dois conjuntos de linhas paralelas, um de frente para o outro, que se entrelaçam e trocam de posições sequencialmente. É possível que cada fio seja solto, único, mas é possível, também, que toda a sequência dos *grids* seja composta de um mesmo fio que dá voltas na estrutura, e o mesmo se aplica à tecelagem manual em tear. A variação de instrumentos permite diferentes montagens e relações com a composição matricial que chamamos de *grid*, e é interessante notar que uma linguagem tecida por inversões, como a *sprang*, requer a duplicação de sua própria matriz, com a justaposição dos dois feixes de linhas.

Enquanto isso, o feltro, podemos dizer, supera o *grid* e, como consequência, a própria ideia de notação precisa ser ampliada, ainda mais desprendida da noção de padronagem no sentido da repetição, pois chegamos ao ponto de perder a ideia de um parâmetro fixo: cada raiz de um rizoma é único em seu ritmo, formato e interação com as outras raízes. Tal é o emaranhado labiríntico do feltro, e, ainda assim, estamos falando de uma certa ordenação, combinação ou reunião de partes, pois essa é a definição dicionarizada do tecido, para além da estrutura da trama ou do uso de materialidades têxteis. E é pela noção do empilhamento de partes e sua miríade de formas narrativas que continuaremos nossa investigação, dessa vez, retomando as questões da espacialidade a partir de instâncias já anunciadas no percurso deste capítulo.

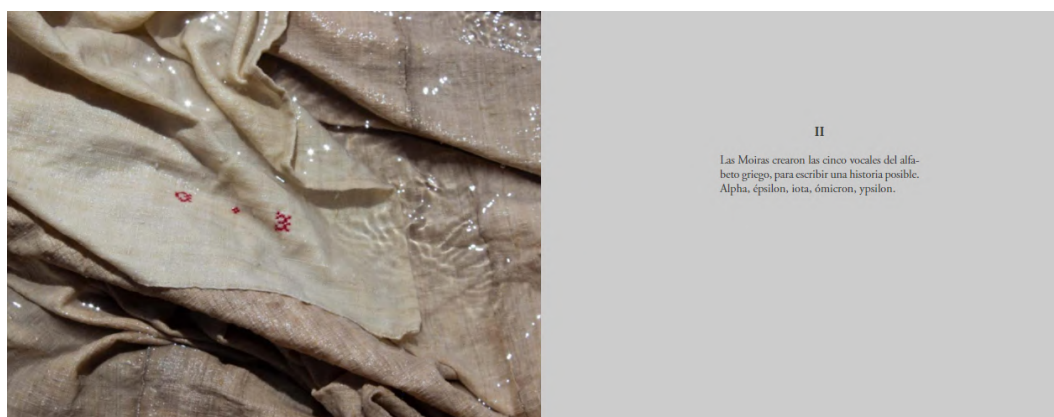


Figura 105 – Reprodução de páginas do catálogo da exposição *Todas las horas del día*, 2018. À esquerda, vemos os tecidos imersos em água. À direita, um texto que diz:

II

Las Moiras crearon las cinco vocales del alfabeto griego,
para escribir una historia posible.
Alpha, épsilon, iota, ómicron, ypsilon.

Fonte: Galeria D21

<<https://www.d21virtual.cl/2018/11/20/catalogo-todas-las-horas-del-dia-nury-gonzalez/>>.

CAPÍTULO 4

CONFABULAÇÕES ENTRE O CÉU E A TERRA

O príncipe chamou o pregoeiro e pediu para ver a tapeçaria, que lhe parecia ser avaliada a um preço exorbitante, não só pelo tamanho, mas pela mesquinhez da coisa; depois de examiná-lo bem, disse ao pregoeiro que não compreendia como um pedaço de tapeçaria tão pequeno e de aparência tão indiferente podia ser colocado a um preço tão alto.

O pregoeiro, que o tomou por um mercador, respondeu:

“Se este preço lhe parece tão extravagante, seu espanto será maior quando eu lhe disser que tenho ordens de aumentar, e não desfazê-lo abaixo”.

“Certamente”, respondeu o príncipe Houssain, “deve ter algo muito extraordinário nele, do qual eu nada sei”.

“Você adivinhou, senhor”, respondeu o pregoeiro, “e será o dono quando souber que quem quer que se sentar neste pedaço de tapeçaria pode ser transportado em um instante para onde quiser, sem ser impedido por nenhum obstáculo”.

Andrew Lang

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
E pousará no coração do hemisfério sul
Na América, num claro instante

Caetano Veloso

No ano de 2019, o The Metropolitan Museum of Art (MET Museum) inaugurou a exposição *The Secret Life of Textiles: The Milton Sondag Archive*, com o intuito de apresentar uma seleção de estudos e desenhos do estadunidense Milton Sondag, notório pesquisador de têxteis, que atuou na equipe curatorial dos museus de Washington (DC) e Copper Hewitt (Nova Iorque), em meados dos anos 1960. Na publicação intitulada *Milton Sondag Papers, 1962-2017*, também organizada pelo MET Museum, encontramos alguns dos ensaios de Sondag, contendo análises de técnicas e estruturas de tecidos. Uma das seções da publicação leva o título de “How to start looking at a woven textile”, na qual o pesquisador aponta o padrão e a superfície como os dois aspectos mais importantes a serem identificados no primeiro contato com uma peça tecida. Os padrões, Sondag (2019) explica, seriam indicativos do tipo de tear utilizado, e por meio da superfície, em conjunção à análise do padrão, seríamos capazes de identificar o tipo de estrutura (técnica) que compõe cada peça.

Para os objetivos desta tese, a discussão acerca da superfície é o que aparece de mais relevante nessas análises, pois Sondag (2019) entende a relação entre trama e urdidura como passível de criar mais de uma superfície em um único tecido. De imediato, o texto sugere que aquilo que chamamos de superfície não corresponde, necessariamente, às faces aparentemente planas de um objeto têxtil, aquelas que recebem os nomes de frente e verso. Tal sugestão já seria suficiente para nos revelar a polissemia da superfície da trama, entretanto, para romper com a conceitualização dicotômica da frente e do verso, se faz necessário compreender que um tecido não é um plano bidimensional, embora seja verdade que muitas das estruturas têxteis nos permitam trabalhá-lo dessa maneira.

A superfície, na gramática têxtil, se trata da totalidade da peça tecida, uma vez que as técnicas de fabricação de tecidos, quaisquer que sejam, criam o objeto a partir da organização de partes de uma matéria prima: geralmente, fibras naturais ou sintéticas que passaram pelo processo de fiação. Ou, como no caso dos tecidos de feltro, a criação da estrutura pode se dar por procedimentos que produzem o efeito de junção sem o uso da torção e de entrelaces. Essa organização de partes nada mais é do que um trabalho de

modelagem, e, nesse sentido, entende-se que há um campo composicional cujos elementos são dispostos em concomitância à fabricação do próprio espaço compositivo.

Se o objeto têxtil é tridimensional e poroso, se a dualidade dos planos (frente e verso, nos casos em que a superfície é dotada de tal ambiguidade plana) é relacional, consideramos importante investigar as dimensões de espacialidade nos têxteis, em relação à miríade de suas camadas semânticas. De antemão, reconhecemos as dificuldades de utilizar um conceito tão abstrato como “espaço”, e não é nossa intenção propor ou mesmo ancorar as reflexões em uma definição fixa. Nossa abordagem da espacialidade se dá pelo estudo da ideia de um plano, com toda profusão de sentidos que a palavra pode abarcar, uma vez que são muitas as leituras de espacialidade suscitadas pelos têxteis. Enquanto um elemento que caracteriza a potência narrativa dos tecidos, propomos perceber a espacialidade, em si, como um efeito da fabricação de superfícies: um plano de composição no qual elementos são lançados ao jogo relacional, sensorial e rítmico, que abre passagens e não se contém nos aparentes limites de um enquadramento, pois fabricar um espaço têxtil não se trata de encerrar contornos, mas de inaugurar um jogo dialógico entre as distintas ambiências geradas nas composições.

Como o artista e professor Rodrigo Borges Coelho (2017) aponta em sua tese *Trópicos em arte: a abstração geométrica e a busca de uma visualidade auroral*, os regimes de visibilidade e invisibilidade estão intrinsecamente ligados à mobilidade espacial dos fios na trama. Essa constatação nos sugere algumas pistas das possíveis interpretações da espacialidade como um dos efeitos narrativos do têxtil:

As linhas são elementos móveis, elásticos que, na feitura de um tecido, promovem cruzamentos, enlaçamentos e torções. A imagem que mostra-se à superfície participa deste movimento, ela mostra e oculta, aproxima e distancia a totalidade da estrutura tecida. Desse movimento, uma imagem vinda de fora pode não participar, mas uma imagem vinda de dentro só mostra-se ao mundo se participa deste movimento, se percorre e refaz os caminhos sobre e sob das linhas que constituem a superfície. Aí, a superfície constitui-se como uma fronteira permeável entre forma fixa e não-fixa, entre visível e invisível (COELHO, 2017, p. 175).

Neste capítulo, examinaremos de que maneira as notações têxteis são estruturadas em relação à formação de lugares-superfícies, ao modo como elas são alocadas na espacialidade composicional de uma trama, e a quais elementos podem incitar uma

expressão de espacialidade, compreendendo aspectos de seu processo de fabricação e das próprias imagens ou funcionalidades dos tecidos.

Partiremos da observação de algumas figuras do contexto andino: o índio-astrólogo-poeta Inca, os mantos funerários da civilização Paracas e a técnica de tingimento de reserva por amarras, nas quais a organização sociocultural e o conceito de *pacha* – que, dentre suas definições, caracteriza a concepção de espacialidade para as culturas quéchua-aimará – são traduzidos no plano composicional dos tecidos. A narrativa da fabulação, que propomos ser uma forma dotada de espacialidade, será interpretada sob a perspectiva de culturas pré-colombianas, junto das mnemotécnicas descritas por Mary Carruthers (2011).

Apresentaremos, também, certos aspectos das produções têxteis de países do Oeste Asiático e Norte da África (OANA)¹⁵⁴, por meio dos quais as espacialidades se manifestam não apenas na relação ambígua de superfície-profundidade, característica da área da trama, mas, também, como forças compositivas que antecedem e conduzem a construção/função de um tecido. A tapeçaria persa será a estrutura paradigmática de nossa articulação teórica¹⁵⁵, uma vez que a técnica de fabricação, ainda que faça uso das mesmas premissas da tecelagem manual (ou tecelagem plana, como é referida em um contexto mais amplo), traz uma diferença significativa para a compreensão das instâncias de superfície e espaço/plano.

Há várias estruturas existentes na prática de tapeçaria em países do OANA. Dentre elas, destacamos a tessitura *kilim*, que se trata da trama plana, e as estruturas compostas pelos nós persa ou turco, as quais elegemos como eixo conceitual deste capítulo. Apesar

¹⁵⁴ Nas duas principais bibliografias utilizadas na seção dedicada à tapeçaria (FORD, 2008; FAHRENKAMP, 1983), os autores, apesar de distinguirem tradições e regiões geográficas em suas pesquisas, frequentemente se referem aos tapetes como “orientais”, termo geograficamente vago e representativo de um ideal que exotiza e homogeneiza diferentes culturas e práticas têxteis. Para não reproduzir um discurso orientalista em nossos comentários, optamos por utilizar a denominação menos ideologicamente enviesada e geograficamente mais precisa de Oeste Asiático, ou Ásia ocidental, e Norte da África (OANA), conforme proposto pela historiadora da arte Wadha Al-Aqeedi (2020) no artigo “Objection to the term ‘Middle East’”. Disponível em: <<https://mathqaf.com/2020/12/01/objection-to-the-term-middle-east/>>. Acesso em: 12 jul. 2022.

¹⁵⁵ Esquemas gráficos e fotografias dos pontos de tapeçaria, bem como do plano composicional de um tapete, podem ser vistos no portal Antigo Persa. Disponível em: <<https://www.antigopersa.com.br/historia-do-tapetes-persas.html>>. Acesso em: 08 mai. 2023.

dos termos “nó persa” e “nó turco” denotarem uma ideia de origem geográfica e/ou cultural, o escritor P. R. J. Ford (2008, p. 17) esclarece que a nomenclatura não apresenta uma identificação (no sentido de uma restrição) territorial da prática, sendo, inclusive, descartada por muitos pesquisadores da área, que preferem se referir a ambos como simétrico, no caso do nó turco, e assimétrico, no caso do nó persa. Veremos que, estruturalmente, a diferença entre os pontos parece mínima, mas é capaz de influenciar de maneira considerável a densidade de uma trama, uma vez que o ponto simétrico alinha os fios da urdidura de maneira paralela, ao passo que o assimétrico cria uma certa inclinação no conjunto, provocando uma leve ondulação da trama. Há outros pontos que integram a família dos nós, como o nó tibetano, que não é fragmentado, e o nó espanhol, similar aos nós turco e persa, mas não nos centraremos na especificidade do primeiro, pois o que nos interessa é o corte dos fios, que sugere uma descontinuidade.

Os nós persa, espanhol e turco são feitos com o uso de unidades de pequenos fios, que serão entrelaçados a cada dupla de urdiduras e, posteriormente, fixados por um fio contínuo de trama – tal sequência faz alternar ambas as notações, a fragmentada e a contínua, ao longo de toda extensão da tapeçaria. Cada nó se diferencia pelo tipo de encaixe das unidades de fio em torno da dupla de urdiduras. Por ser tecido com fios curtos, o tapete persa é, então, composto de milhares de filamentos cortados, que produzem uma superfície felpuda. Assim, ainda que haja um sutil e consecutivo entrelace das partes, o que vemos, de fato, são as pontas dos fios, o resultado de uma trama descontínua, que se sustenta de maneira perpendicular ao *grid* do urdume.

Para Sunday (2019), a caracterização técnica dos pontos merece especial atenção, pois, apesar de receber a classificação de “nó”, o entrelace feito nas tapeçarias persas não se trata de uma amarra, no sentido convencional da palavra. O que há em tais tecidos é um encaixe estreito e empilhado o suficiente para ser capaz de gerar uma trama, insinuando uma certa incoerência na nomeação da técnica. A etimologia da palavra nó, contudo, nos mostra uma energia que se delineia pelos sentidos de atar, vincular, articular. Assim, o nó pode expressar, no âmbito das técnicas têxteis, um entrelace que não necessariamente

implica a amarração. Portanto, não se trata de um erro de nomenclatura, mas de uma significação sutil que conserva a potência de entrelace da linguagem têxtil.

Na língua inglesa, um dos termos técnicos utilizados para se referir à superfície das tapeçarias é *pile*, cuja etimologia nos revela o sentido de uma composição somada de partes, organizadas em sobreposição: *pile* significa “‘pilha ou amontoado de alguma coisa’, geralmente constituído por um número indefinido de objetos separados dispostos de forma cônica ou piramidal mais ou menos regular, [...] do latim *pila*, significando ‘um pilar’ ou ‘barreira de pedras’”¹⁵⁶. Tal palavra não poderia ser mais precisa: o que ocorre no processo de tecelagem é exatamente o empilhamento de fios, e a derivação relativa à barreira ou à torre de pedras aponta, de antemão, para um avizinhamo da estrutura têxtil às construções arquitetônicas.

À primeira vista, a associação do têxtil às composições da arquitetura pode parecer inusitada ou mesmo relativista, pois, em termos amplos, todo plano compositivo, em qualquer linguagem, pode ser lido como a fabricação de um espaço ou lugar. E, de fato, a leitura arquitetônica não é uma particularidade dos têxteis, mas, para além dos aspectos que apresentaremos neste capítulo, um exame atento à história da ocupação humana dos espaços é capaz de revelar a familiaridade entre ambas as práticas.

Em 1957, Anni Albers publicou o texto “The Pliable Plane: textiles in Architecture”, apontando a confluência histórica entre os primeiros usos de tecidos e a construção de espaços. De acordo com Albers, se observarmos o processo de construção arquitetônica e o da tessitura de um tecido, já seria possível traçar as semelhanças:

Se a natureza da arquitetura é a base, a fixidez, a permanência, então os têxteis são sua própria antítese. Se, no entanto, pensarmos no processo de construção e no processo de tecelagem e compararmos o trabalho envolvido, encontraremos semelhanças apesar da grande diferença de escala. Ambos constroem um todo a partir de partes separadas que mantêm sua identidade, uma forma de proceder fundamentalmente diferente da de trabalhar o metal, por exemplo, ou a argila, onde as partes são absorvidas em uma entidade (1957, p. 36, tradução nossa)¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Cf. o Online Etymology Dictionary, tradução nossa. Texto original: “‘heap or stack of something,’ usually consisting of an indefinite number of separate objects arranged in a more or less regular conical or pyramidal form, [...] from Latin *pila* ‘a pillar’, also ‘stone barrier, pier’”. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/pile>>. Acesso em: 20 mai. 2022.

¹⁵⁷ Texto original: “If the nature of architecture is the grounded, the fixed, the permanent, then textiles are its very antithesis. If, however, we think of the process of building and the process of weaving and compare the

O trabalho com as partes, que descreve enfaticamente a técnica tomada como eixo metodológico deste capítulo, se diversifica em consonância à variabilidade de instrumentos, e a depender, é claro, das técnicas. Sabemos que alguns instrumentos se tratam dos teares e suas peças constituintes: pentes; liços; pedais; navetes; agulhas e as próprias fibras. Entretanto, para além das afinidades instrumental e técnica, Albers (1957) recorda, também, a semelhança funcional entre a arquitetura e o têxtil. O uso de tendas de couro, com as propriedades de impermeabilidade, por exemplo, denota a função de proteção ou de abrigo, mais evidente nos estágios iniciais das práticas têxteis e da construção elaborada das habitações. Essa aproximação se torna menos óbvia ao longo do tempo, em decorrência da adoção de outras materialidades e modos de conceber uma casa:

Ambos [arquitetura e têxteis] são artesanatos antigos, mais antigos até do que a cerâmica ou o trabalho em metal. Em estágios iniciais tinham em comum o propósito de fornecer abrigo, um para uma vida estabelecida, o outro para uma vida de errância, uma vida nômade. Até hoje eles são caracterizados pelos traços que os tornaram adequados a estas duas diferentes tarefas, óbvios no caso da construção, obscurecidos, mais ou menos, no caso dos têxteis (ALBERS, 1957, p. 36, tradução nossa)¹⁵⁸.

A artista escreve, ainda, sobre a conexão entre a vestimenta feita de fibras e nosso movimento de intervir na configuração dos espaços, o que veio a fazer da função de abrigo um atributo de mobilidade intrínseco aos têxteis – e em um sentido mais amplo, podemos pensar que os tecidos, porque atrelados aos corpos, se deslocam e compõem tanto corpo quanto espacialidade. A artista menciona a importância dos instrumentos de coleta, como cordões e bolsas, enquanto uma invenção de contraparte ao couro, que, segundo ela, também constituem modos de formar estruturas móveis – e tais exemplos seriam, em nosso entendimento, algumas das possíveis manifestações de espacialidade nas narrativas das tramas.

work involved, we will find similarities despite the vast difference in scale. Both construct a whole from separate parts that retain their identity, a manner of proceeding, fundamentally different from that of working metal, for instance, or clay, where parts are absorbed into an entity” (ALBERS, 1957, p. 36).

¹⁵⁸ Texto original: “Both are ancient crafts, older even than pottery or metal work. In early stages they had in common the purpose of providing shelter, one for a settled life, the other for a life of wandering, a nomadic life. To this day they are characterized by the traits that made them suited to these two different tasks, obvious in the case of building, obscured, more or less, in that of textiles” (ALBERS, 1957, p. 36).

A questão da mobilidade do objeto tecido, como apontada no texto de Albers (1957), nos reaproxima do percurso da artista Nury González, nas obras apresentadas no capítulo anterior: o trajeto além-mar que as cortinas de Beirute realizaram, em *La memoria de la tela* (2009), e o deslocamento físico e funcional dos mantos mapuche, apropriados e retrabalhados pela artista, poderiam ser interpretados como manifestações de espacialidade nos têxteis. Por fim, retomamos as palavras de Coelho (2017), para recordar as três dimensões projetivas da trama, que, anteriormente, foram vistas sob o aspecto da relação com o corpo, com o texto e com a água (na torção da lembrança e do esquecimento), agora revelados à luz dos espaços: “A trama não é apenas o lugar de projetar a imagem; ela é o lugar de projeção de uma imagem que se projeta a partir de si, em si mesma; ela é as três coisas ao mesmo tempo: projeção, meio projetado e projetor” (COELHO, 2017, p. 175). Começamos nosso percurso, então, pelas projeções estelares do caminhante Inca portador do quipo, observando o plano celeste e suas notações cíclicas.

4.1 O ÍNDIO-ASTRÓLOGO-POETA

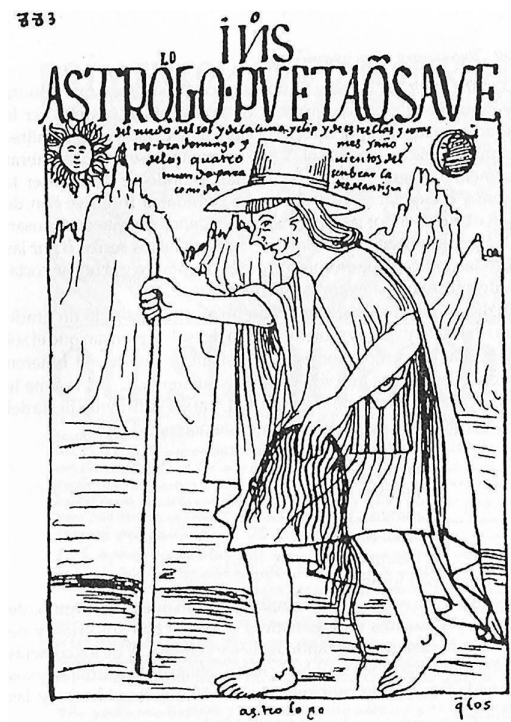


Figura 106 – *O índio-astrólogo-poeta que sabe*, de Felipe Guamán Poma de Ayala. Fonte: *Nueva corónica y buen gobierno*.

Um homem curvado caminha sozinho em uma região montanhosa e deserta. Com a mão direita, segura um cajado com o qual apoia o corpo, enquanto a mão esquerda carrega uma estrutura repleta de finas linhas – trata-se de um quipo. É, nas palavras do escritor peruano Felipe Guamán Poma de Ayala ([1615] 2009), o índio-astrólogo-poeta-que-sabe, um andarilho que atravessa os caminhos da terra, iluminado pelo dia e pela noite – manifestações da aurora e penumbra do tempo –, que o ensinam que a visão é apenas mais um sentido dentro de um corpo que pode falar, ouvir, tocar, degustar e imaginar. Tal andarilho sabe, ainda, que a tradução de tudo o que aprende pelas várias passagens do corpo só pode se dar pela via da poesia – aurora e penumbra da linguagem –, fazendo ciência em versos estruturados nos cordões e nós dos quipos.

No poema documentário *Kon kon*, analisado no capítulo anterior, Cecilia Vicuña (2010) descreve o *quipucamayoc*, nome dado ao portador de um quipo, no império Inca, como aquele cujo sopro anima o nó, capaz de acender a vida das fibras e as narrativas que elas nos contam. E o índio-astrólogo-poeta revela a luminosidade da linguagem dos quipos ao transcender as palavras, ao traduzir o conhecimento proveniente das formas do mundo, em uma notação pontuada pelas amarras nas fibras. Tal tradução se assemelha àquela que fazemos ao conectar as estrelas do céu com fios imaginários, nomeando-as e desenhando suas ligações a partir de histórias inventadas para fins de localização espaço-temporal na Terra.

Como Ayala ([1615] 2009) pontua, o índio-astrólogo-poeta era uma figura social do império incaico, um dentre os vários tipos de portadores de quipos, e a existência dos *quipucamayoc* está registrada nos textos e ilustrações do escritor peruano (fig. 106). Em *Sociología de la imagen: ensayos*, Silvia Rivera Cusicanqui (2015) examina tal figura, tecendo um paralelo com as tecelãs dos Andes. Nas palavras da socióloga, o índio-astrólogo-poeta é

aquele que sabe cultivar os alimentos, além das contingências da história. Este é um poeta, no sentido aristotélico do termo: criador do mundo, produtor de alimentos, conhecedor dos ciclos do cosmos. E esta poiesis do mundo, que se realiza na caminhada, no kipus que registra a memória e as regularidades dos ciclos astrais, nos aparece como uma evidência e uma proposta. A alteridade indígena pode ser vista como uma nova universalidade, que se opõe ao caos e à destruição colonial do mundo e da vida. Desde os tempos antigos até o presente, são as tecelãs e os poetas-astrólogos das comunidades e dos povos que nos

revelam esta trama alternativa e subversiva de conhecimentos e práticas capazes de restaurar o mundo e devolvê-lo ao seu próprio curso (CUSICANQUI, 2015, p. 184-5, tradução nossa)¹⁵⁹.

Através da noção de tradução, a ciência dos ciclos de vida e a poesia, portanto, se aproximam, e a memória – a matéria mutável que nos fornece as bases para o exercício imaginativo – tem as narrativas potencializadas por meio da notação e da miríade de sentidos que ela ativa. A operação de tradução, aqui, não é fortuita: é ela que, conjuntamente com a figura do sábio caminhante, abre passagem para compreendermos as dimensões espaciais dos têxteis e a polivalência narrativa produzida pelos entrelaces. Com alguma semelhança aos efeitos da metáfora, tal como discutimos no Capítulo 2, tradução é palavra originada do latim *translatio*, cujo significado é “carregar de um lugar para outro” (CARRUTHERS, 2011, p. 179). A palavra em si nos recorda que toda mensagem traduzida (em texto ou em qualquer outra mídia) altera a própria forma para realizar um trânsito e incorporar-se a outros espaços, ampliando significados a cada novo ambiente com o qual se entrelaça.

O sistema de funcionamento dos quipos também evoca, diretamente, camadas de movimento que incluem o âmbito pragmático: os *quipucamayocs* eram mensageiros-corredores que transportavam a mensagem (o quipo) em um determinado trajeto. Nesse percurso, os portadores dos quipos se encontravam com outros mensageiros, e passavam o dispositivo de mãos em mãos, até que fosse entregue ao último destino. O quipo, portanto, era um objeto essencialmente em trânsito, que viajava como uma carta traçando um elo invisível entre pessoas e, ao deslocar-se territorialmente, nos parece inevitável imaginar que as mensagens pudessem ser transformadas pela tradução que cada mão era capaz de realizar na leitura recordativa. Podemos retomar a metalinguagem apresentada no artigo de Maria Rostworowski (1993), ao sugerir que as linhas *ceque* eram

¹⁵⁹ Texto original: “aquele que sabe cultivar la comida, más allá de las contingencias de la historia. Éste es un poeta, en el sentido aristotélico del término: creador del mundo, productor de los alimentos, conocedor de los ciclos del cosmos. Y esta poiesis del mundo, que se realiza en la caminata, en los kipus que registran la memoria y las regularidades de los ciclos astrales, se nos figura como una evidencia y una propuesta. La alteridad indígena puede verse como una nueva universalidad, que se opone al caos y a la destrucción colonial del mundo y de la vida. Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce” (CUSICANQUI, 2015, p. 184-5).

grandes quipos desenhados sobre o chão¹⁶⁰, tornados parâmetro de orientação do próprio movimento dos corpos na paisagem por onde passavam. A interpretação tecida pela historiadora é semelhante àquela proposta por Tim Ingold (2012), que descreve a vida como uma malha (*meshwork*): um entrelace de linhas deixadas pelas trajetórias de cada ser, formando, juntas, um volumoso tecido elástico. Assim, a caminhada dos *quipucamayoc* seria uma espécie de fabricação das linhas de um grande quipo espacial, cuja função seria organizar a paisagem, de acordo com os elos estabelecidos entre os diferentes seres.

Para apresentar os significados simbólico e político da imagem do índio-astrólogo-poeta, Cusicanqui vai buscar o termo aimará *sarnaqaña* – “viver, desenvolver-se, ou caminhar pela vida” (CUSICANQUI, 2015, p. 205, tradução nossa)¹⁶¹. A socióloga explica que o sentido de desenvolvimento contido em tal termo se aproxima da ideia de progresso no Ocidente, mas se distancia do uso capitalista/neoliberal da palavra de maneira significativa, evidenciando uma tensão entre as diferentes perspectivas de conhecimento (CUSICANQUI, 2015). A partir da leitura de Cusicanqui (2015), propomos compreender a *sarnaqaña* como o desenvolvimento que se faz na caminhada, uma espécie de crescimento orgânico que toma a mudança das formas como critério para o conceito de progresso. Assim, o índio-astrólogo-poeta é alguém que aprende e cresce enquanto caminha, e também o quipo tem a forma modificada, em decorrência da sobreposição de registros operada pelas mãos do caminhante.

Essas incursões pelo vocabulário aimará são descritas em *Sociología de la imagen: ensayos*, livro no qual Cusicanqui (2015) realiza estudos de casos da história da Bolívia, tomando as imagens como os pontos centrais de discussão, e o exercício imaginativo – a produção de imagens, seja em termos mentais ou materiais – torna-se uma estratégia de se fazer e pensar, criticamente, a disciplina da sociologia. Ela inicia a obra lançando os verbos caminhar, conhecer e criar, como ações que implicam movimento, “o horizonte de uma ‘artesanía intelectual’” (CUSICANQUI, 2015, p. 8, tradução nossa)¹⁶², e nos recorda que toda narrativa é expressão de uma sequência realizada por um ritmo, uma estrutura passível de

¹⁶⁰ Cf. discutido no Capítulo 3, página 161.

¹⁶¹ Texto original: “vivir, desenvolverse, o caminar por la vida” (CUSICANQUI, 2015, p. 205).

¹⁶² Texto original: “el horizonte de una ‘artesanía intelectual’” (CUSICANQUI, 2015, p. 8).

conectar fragmentos e criar uma história, visualização ou “alegoria” (CUSICANQUI, 2015, p. 25).

No Capítulo 2, vimos que Cusicanqui (2015) se apresenta como uma defensora do conhecimento adquirido por meio das imagens, pois acredita na potência de subversão e autonomia frente aos discursos que reproduzem a colonialidade na memória e história de países latino-americanos. O que sustenta a dimensão crítica das imagens, segundo a socióloga, seria uma espécie de orientação fragmentada das narrativas: “[as imagens] são uma linguagem proliferante de códigos e mensagens tácitas que se desdobram em múltiplas direções, sem formar um trajeto retilíneo ou unidimensional” (CUSICANQUI, 2015, p. 73, tradução nossa)¹⁶³.

Tomando a relação com as imagens como ponto de partida, os exercícios conduzidos por Cusicanqui, em seus cursos, eram, primariamente, baseados na ação de visualizar, pois “A visualização alude a uma forma de memória que condensa outros sentidos” (CUSICANQUI, 2015, p. 22, tradução nossa)¹⁶⁴, e é justamente tal entrelace de sentidos que subverte as narrativas dominantes. Para acionar esse efeito, uma das proposições realizadas por Cusicanqui consistia na visualização de uma memória de infância, a mais antiga que fosse possível recordar; outra, na visualização de um sonho¹⁶⁵. A socióloga (2015) também explica que tal visualização – o exercício de construção de um saber, a partir das imagens – difere substancialmente da construção de sentido baseada na palavra e na escrita textual, mas é por articular as duas instâncias que se torna capaz de ir além dos próprios limites, acessando os conteúdos expressos pelas propriedades das imagens – ou simplesmente aquilo que podemos aprender com elas, provocando, conseqüentemente, uma renovação da palavra e do texto.

¹⁶³ Texto original: “son un lenguaje proliferante de códigos y mensajes tácitos que se despliegan en múltiples sentidos, sin formar un trayecto rectilíneo o unidimensional” (CUSICANQUI, 2015, p. 73).

¹⁶⁴ Texto original: “La visualización alude a una forma de memoria que condensa otros sentidos” (CUSICANQUI, 2015, p. 22).

¹⁶⁵ Não fica explicitado, em seu texto, se a socióloga se refere à recordação de um sonho ou à idealização/imaginação (um sonho acordado ou simplesmente uma imaginação espontânea, por exemplo). Todavia, a ambigüidade que a palavra “visualização” suscita, dentro dessa relação com o sonho e os demais estados de consciência, é interessante para os objetivos de nossa investigação, já que a ideia de projeção também será explorada em distintas camadas.

Visualizar aproxima-se do que temos compreendido por projeção, conforme estudamos no Capítulo 1, sendo uma palavra semanticamente equivalente ao termo imaginação. E o material que resulta do exercício da visualização (uma imagem, uma narrativa, a lembrança de uma sensação proveniente de sentidos que não somente o da visão) seria melhor representada, segundo o raciocínio proposto por Cusicanqui (2015), pela figura da alegoria. A partir da leitura de Walter Benjamin, a socióloga traz a alegoria como uma estratégia eficiente de rompimento das amarras da colonialidade, pois é capaz de religar o corpo (ou a materialidade/ação) à palavra, ao mesmo tempo em que desconecta a imagem do “oculocentrismo cartesiano” (CUSICANQUI, 2015, p. 25), conforme explica:

A alegoria é apresentada por Walter Benjamin como um "espírito", uma "tendência", uma atitude vital que focaliza seu impulso em capturar/narrar a experiência de uma existência social situada e autoconsciente. Como experiência perceptiva e ato de conhecimento, a alegoria benjaminiana é para mim uma espécie de *taypi* em que pensamento e ação, teoria e experiência vivida se encontram (CUSICANQUI, 2015, p. 23-4, tradução nossa)¹⁶⁶.

Na obra *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin (1984) se debruça sobre as potencialidades da alegoria, descrevendo-a como uma figura que, por muito tempo, foi utilizada ou definida pela capacidade de expressar a duplicidade de sentidos: como dizer algo com a intenção de significar uma coisa distinta. Partindo dessa premissa, a alegoria possui a mesma polivalência semântica da metáfora, remodelando, continuamente, a relação entre forma e conteúdo, pois os significados passam a depender do contexto e/ou da intenção da mensagem. Essa propriedade polivalente, contudo, se manifesta na leitura do filósofo a partir da dimensão narrativa que constitui a imagem alegórica, pois Benjamin (1984) percebe ser essa a diferença crucial entre a alegoria e o símbolo, que também poderia ser lido como imbuído de um valor metafórico. Segundo o autor, a potência metafórica da alegoria não está na capacidade de produção imagética, no valor estético ou “teológico” em si (BENJAMIN, 1984, p. 246), mas na dimensão mitológica, na força de narrar

¹⁶⁶ Texto original: “La alegoría es planteada por Walter Benjamin como un ‘espíritu’, una ‘tendencia’, una actitud vital que centra su impulso en captar/narrar la experiencia de un sentido situado y autoconsciente de la existencia social. Como experiencia perceptiva y acto de conocimiento, la alegoría benjaminiana es para mí una suerte de *taypi* en el que se dan encuentro el pensamiento y la acción, la teoría y la experiencia vivida” (CUSICANQUI, 2015, p. 23-4).

uma história, já que a alegoria tensiona a convenção e a expressão, “como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184).

É assim que a figura entrelaça natureza e história, tornando-se capaz de expressar a ideia de tendência, ou espírito, acionada por Cusicanqui. No que se refere ao Barroco, contexto de estudo do escritor, a história seria a manifestação da transitoriedade, que se circunscreve “no rosto” da natureza (BENJAMIN, 1984, p. 199) – equação que traduz com maestria a noção de declínio refletida na riqueza de significações multipartidas. Isso porque a alegoria é fabricada, segundo Benjamin, pela junção de fragmentos e ruínas: pela reunião de multiplicidades. Se nos atermos à questão da multipartição ou, simplesmente, dos fragmentos, podemos perceber a montagem benjaminiana, conceito trabalhado no capítulo anterior, ressoando nesta concepção de alegoria ou da pluralidade direcional das narrativas das imagens, como interessa à socióloga. Disso se extrai, ainda, outra diferença fundamental entre o mito e a alegoria: nas palavras de Benjamin, o símbolo é fixo, “permanece tenazmente igual a si mesmo” (BENJAMIN, 1984, p. 205), enquanto a alegoria, devido à natureza fragmentada, é sempre renovada – está permanentemente em movimento.

Retornamos ao verbo aimará *sarnaqaña*, caminhar e crescer, para pensar a ideia de movimento na estrutura de pensamento andina, prenunciada pelos elementos que a ilustração de Guamán Poma de Ayala nos oferece: a paisagem montanhosa, a lua, o sol, o quipo e a sugestão de deslocamento no corpo do índio-astrólogo-poeta. Cusicanqui explica os preceitos básicos da estrutura alinhavando outros termos do vocabulário aimará:

o verbo *saraña* significa ir, mover-se ou caminhar no sentido literal. Em um de seus polos, a ideia de deslocamento é oposta à de ação sedentária, como na palavra *luraña*: fazer, produzir, criar bens materiais. Mas no outro polo, as duas ideias se complementam. [...] É precisamente essa relação de equilíbrio e dinamismo que se encontra entre o mundo dos corpos ou objetos materiais, e o mundo dos significados culturais e espirituais. Nenhum dos dois pode ser verdadeiramente compreendido se não houver referência ao outro (CUSICANQUI, 2015, p. 206, tradução nossa)¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Texto original: “el verbo *saraña* quiere decir ir, desplazarse o caminar en el sentido literal. En uno de sus polos, la idea de desplazamiento se opone a la de la acción sedentaria, como en la palabra *luraña*: hacer, producir, crear bienes materiales. Pero en el otro polo, ambas ideas se complementan. [...] Es precisamente esta relación de equilibrio y dinamismo la que se encuentra entre el mundo de los cuerpos u objetos

A relação entre a caminhada/movimento e a ação de fazer/criar, que Cusicanqui (2015) interpreta como uma atividade sedentária e um contraste complementar ao ato de mover-se, é um dos vetores epistemológicos que descrevem a concepção de espaço-tempo no contexto andino. Ao longo do livro, a socióloga apresenta o esquema quadripartido de forças, que orienta a dinâmica contínua da organização do mundo andino/aimará: o pensamento (alma) e o corpo (ação/sentidos), o fazer (sedentário/fixo) e o andar (nômade/movente), como dois pares que giram em continuidade e recursividade. A noção quadripartida é expressa, também, por meio da própria estrutura têxtil, conforme a descrição de Cusicanqui:

Estes quatro termos (alma/corpo, fazer/andar) estão simetricamente integrados na organização espacial e simbólica do *tari* ou tecelagem ritual, uma espécie de microcosmo no qual são preparadas oferendas para as divindades da terra e das montanhas, que depois são queimadas nos *apachitas* ou lugares sagrados por milhares de famílias aimarás e mestiças no campo e nas cidades andinas da Bolívia. O momento destes rituais segue um movimento quadripartido através do qual se retorna ao ponto de partida, mas ao mesmo tempo o transcende (CUSICANQUI, 2015, p. 206, tradução nossa)¹⁶⁸.

Em nosso contexto cultural, compreende-se que a lógica binária representa o tempo linear, isto é, o modo progressista de pensar o tempo como um fluxo de forças, que parte de um ponto até chegar a outro, em um percurso evolutivo, desenhado em linha reta. O que as linguagens da textura têm nos mostrado, entretanto, é que a força relacional de uma composição por pares produz efeitos múltiplos, que extrapolam uma relação de divisão ou anulação. A observação de que as forças cósmicas podem ser traduzidas em um esquema quadripartido, como exposto por Cusicanqui (2015), é de uma engenhosidade surpreendente, pois podemos interpretar a quadripartição como uma tradução formal do círculo, ou do movimento cíclico, cuja expressão mais evidente se encontra nas quatro fases lunares. A circularidade da quadripartição preserva, ainda, a força relacional das

materiales, y el mundo de los significados culturales y espirituales. Ninguno puede entenderse de veras, sin referencia al otro” (CUSICANQUI, 2015, p. 206).

¹⁶⁸ Texto original: “Estos cuatro términos (alma/cuerpo, hacer/andar) se integran simétricamente en la organización espacial y simbólica del *tari* o tejido ritual, una suerte de microcosmos en el que se preparan las ofrendas a las deidades de la tierra y las montañas, que son luego quemadas en las *apachitas* o lugares sagrados por miles de familias aymaras y mestizas del campo y las ciudades andinas de Bolivia. El calendario de estos rituales sigue un movimiento cuatripartito a través del cual se retorna al punto inicial pero al mismo tiempo se lo trasciende” (CUSICANQUI, 2015, p. 206).

dualidades, uma vez que se constitui de um esquema divisível por dois – número que expressa a ideia de elo, ligação. E a dinâmica quadripartida é transposta para a concepção/fabricação dos têxteis nos Andes, figurada como uma representação do entendimento cíclico da passagem do tempo – pois a quadripartição, como dissemos, implica, necessariamente, um fluxo recursivo de começo, fim e recomeço, que cresce e orienta a tessitura da malha social:

As dimensões espaciais/temporais também são muito claras no significado da noção filosófica crucial de *pacha* (cosmos, espaço-tempo) que se revela ser a dobradiça articuladora de uma série de conceitos simétricos e estruturas espaciais quadripartites que se tornam modelos ou metáforas para a ordenação da vida social e do espaço público (CUSICANQUI, 2015, p. 207, tradução nossa)¹⁶⁹.

Para mencionar um exemplo de aplicação da lógica quaternária na organização socioespacial andina, Sánchez-Parga (1995) nos lembra da própria subdivisão geográfica do império Inca. Nomeado de *Tahuantinsuyo*, cujo significado literal seria "as quatro regiões que se integram", o império se dividia em "*Chinchasuyo* ao norte, *Cuntisuyo* ao oeste, *Collasuyo* ao sul e *Antisuyo* ao leste, em relação a Cusco"¹⁷⁰.

Voltando para o tema da caminhada, no âmbito da ortopraxis medieval, Mary Carruthers (2011) observa o contexto das procissões que reproduzem trajetos registrados nos textos religiosos como uma mnemotécnica, que, por sua vez, também é um elemento tecedor do sentido de pertencimento à comunidade. Isso porque a caminhada é, nesse caso, um modelo de narrativa que aglutina as várias camadas de espacialidade experimentadas num processo de composição, transpondo a noção de deslocamento e organização de um percurso físico para as projeções do pensamento:

A "comunalidade" é criada através de um procedimento mnemônico narrativo. A "recordação" é construída em tais procissões por meio de um passeio comunal por entre um conjunto de "lugares" tornados literalmente "comuns". As procissões são rotas e redes entre as memórias posicionadas (como sinais) nos vários locais

¹⁶⁹ Texto original: "Las dimensiones espacio/temporales están también muy claras en el significado de la crucial noción filosófica de *pacha* (cosmos, espacio-tiempo) que resulta ser la bisagra articuladora de una serie de conceptos simétricos y estructuras espaciales cuatripartitas que se convierten en modelos o metáforas para el ordenamiento de la vida social y del espacio público" (CUSICANQUI, 2015, p. 207).

¹⁷⁰ Disponível em: <http://www7.uc.cl/sw_educ/historia/conquista/parte1/html/h72.html#:~:text=El%20imperio%20se%20denomin%C3%B3%20Tahuantinsuyo,este%20en%20relaci%C3%B3n%20al%20Cuzco> Acesso em: 19 jun. 2022.

derivados textualmente. A atividade física espelha com exatidão a atividade mental na qual os participantes estavam engajados (CARRUTHERS, 2011, p. 80).

O efeito se assemelha àquele provocado pela caminhada do índio-astrólogo-poeta, que, para retomar os apontamentos de Cusicanqui (2015), é quadripartida em sua composição: o sol e a lua nas extremidades superiores seriam os elementos indicativos da representação de um ciclo. Mas a interação (circular/cíclica) entre ambos é o que multiplica a relação dual, pois engendra a pulsão modificadora das formas dos próprios astros e das demais forças da natureza, se considerarmos a extensa gama de efeitos físicos, químicos e sociais provocados pela passagem do dia, na figura do sol, à noite, na figura da lua, e vice-versa. Ao considerar a ciclicidade na caminhada do *quipucamayoc*, a formação de pensamentos se ordena com a mesma multiplicação quaternária, vindo daí a estruturação de uma cosmologia circular. Toda a trama de interações fica explícita na legenda da ilustração de Ayala: “astrólogo, poeta, que sabe do ciclo do sol e da lua e eclipse, e das estrelas e cometas, hora, domingo e mês e ano, e dos quatro ventos do mundo para semear a comida, desde antigamente” (CUSICANQUI, 2015, p. 209, tradução nossa)¹⁷¹.

Ao evocar a relação do ciclo com o cultivo da terra, podemos ler a caminhada do tradutor dos quipos como um ato literal e metafórico de semeadura: seu percurso compositivo modifica a textura do chão, modelada pela contra forma dos passos, e seu espírito compreende a constância das modificações do entorno como consequência das interações entre as forças naturais, por meio das quais ele mesmo, enquanto um corpo vivo, também é modificado. E os nós dos quipos acolhem com a mesma receptividade a metáfora da semente e da semeadura, uma vez que, enquanto uma linguagem, os signos dos nós são pontos que se desabrocham e crescem, conforme a expansão dos significados de suas mensagens. É assim, transitando por um espaço composicional de luz e sombra, que o *quipucamayoc* lê as estrelas, pontuando as texturas no conjunto de fibras que prolonga, por sua vez, a extensão de suas mãos.

¹⁷¹ Texto original: “astrólogo, poeta, que sabe del ruedo del sol y de la luna y eclipse, y de estrellas y cometas, hora, domingo y mes y año, y de los cuatro vientos del mundo para sembrar la comida, desde antiguo” (CUSICANQUI, 2015, p. 209).

4.2 ASTROARQUITETURA TÊXTIL

No livro *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*, o filósofo e teólogo suíço Josef Estermann defende que o pensamento andino seria melhor nomeado pelo neologismo quéchu/aimará-grego “Pachasofía” (2006, p. 155), que Estermann toma de empréstimo de Fernando Manrique Enríquez. Sabemos que o aimará e o quéchu são línguas aglutinadoras¹⁷², cujos significados variam dentro da teia de combinações de palavras e de morfemas. *Pacha*, portanto, é uma palavra de múltiplos sentidos, que pode operar em distintas classes gramaticais. Dentre a multiplicidade de significados, a pesquisadora suíça radicada no Peru, Emerita Bucher Fernandez (2019), destaca a aglutinação em palavras que se referem tanto à dimensão espacial quanto temporal: *paccha pantacaynin*, por exemplo, significa “o fim da terra, o quanto a vista alcança até se perder”, enquanto *hamutascca pacha* expressa uma “marcação de tempo”¹⁷³. Desse modo, a autora evoca o conceito de espaço-tempo da física moderna como uma possibilidade de tradução dos sentidos de *pacha* aplicados ao têxtil.

Como vimos nas citações anteriores, Silvia Cusicanqui também traduz *pacha* como espaço-tempo, referindo-se ao conceito como uma manifestação do “*tari*”, o tecido ritual, que desenha a organização cosmogônica dos Andes (CUSICANQUI, 2015, p. 206). No texto de Estermann, a explicação filosófica de *pacha* seria “universo ordenado em categorias espaço-temporais” (2006, p. 157, tradução nossa)¹⁷⁴, compreendendo não apenas os eventos físicos/astronômicos, como escreve o autor, mas todas as manifestações passíveis de acontecer na interação entre as dimensões de espacialidade e temporalidade. A metáfora do tecido responde de maneira precisa a tal descrição porque, como sabemos, compreende a dinâmica relacional entre duplos opostos ou complementares, tanto em termos de composição visual quanto de estrutura¹⁷⁵.

¹⁷² Cf. discutido no Capítulo 2, página 101.

¹⁷³ Disponível em: <<https://www.apulaya.com/blog/es/la-astronomia-en-los-mantos-de-paracas>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

¹⁷⁴ Texto original: “universo ordenado en categorías espaciotemporales” (ESTERMANN, 2006, p. 157).

¹⁷⁵ Que já sabemos se tratar de uma única coisa, conforme discutido na introdução deste capítulo. Contudo, faremos menção ao aspecto visual dos têxteis em alguns momentos de nossa discussão, fazendo referência à cor e ao desenho das padronagens nos aspectos que concernem ao sentido da visão, especialmente nos

Estermann (2006) escreve que a *Pachasofia* se expressa por meio de cinco conceitos fundamentais, que orientam muitos dos aspectos plásticos e técnicos dos tecidos analisados por Fernandez (2019). O exame de cada um desses conceitos foge ao escopo dos objetivos de nossa pesquisa, contudo, consideramos importante mencioná-los brevemente, dada a correspondência estrutural com a concepção da linguagem têxtil. São eles:

- 1) o princípio relacional, que determina que nada existe por si só (ou subsiste em si), mas sempre em relação a algo;
- 2) o princípio da correspondência, que compreende a relação dialógica e espelhada entre valores como o micro e o macro, o grande e o pequeno, acima e abaixo, etc.;
- 3) o princípio da complementaridade, que explica que a correspondência é sempre de natureza complementar, como o céu e a terra;
- 4) o princípio da reciprocidade, que poderia ser traduzido como a relação de causa e efeito;
- 5) o princípio da ciclicidade, que compreende a organização espaço-temporal como um círculo, cujo movimento é espiralar e não repetido.

No artigo *La astronomía en los mantos de Paracas*, Fernandez (2019) observa casos práticos de aplicação da ambivalência do espaço-tempo em exemplares de têxteis dos Andes pré-colombianos. A pesquisadora faz uso da expressão *astroarquitectura* com o intuito de conjugar a relação espaço-tempo/céu-terra nos tecidos que apresentam, em sua estrutura e função, a manifestação dos movimentos do planeta, refletidos especialmente nos ciclos da agricultura. Ao estudar dois mantos funerários da civilização Paracas de Necrópole (500 a.C. - 200 d.C.), Fernandez escreve que: “Observar seus têxteis é acessar visualmente o conhecimento, onde a matemática é introduzida de forma artística e estética, onde o cálculo é movimento, ritmo, design e cor” (2019, n.p., tradução nossa)¹⁷⁶. Os

casos em que não são exploradas diferenças de textura, por exemplo, e a cor se torna aquilo que manifesta os desenhos. Da mesma maneira, a palavra superfície aparecerá, em algumas passagens, referindo-se a este aspecto visual em contraponto à palavra profundidade, que se trata daquilo que se oculta/é invisibilizado na trama. As nuances desta relação de visibilidade e invisibilidade são tratadas no Capítulo 5.

¹⁷⁶ Texto original: “Observar sus textiles, es acceder a un conocimiento visualmente, donde la matemática es introducida de manera artística y estética, donde el cálculo es movimiento, ritmo, diseño y color” (FERNANDEZ, 2019, n.p.).

mantos fazem parte do acervo do Museo Chileno de Arte Precolombino, e o primeiro que aparece na análise da pesquisadora, referenciado pelo museu como “manto funerário Paracas *Ser mítico da Agricultura*”, é descrito por ela como um “calendário da paisagem” (FERNANDEZ, 2019, n.p.), uma vez que traduzir o tempo é inevitavelmente trazer, para o mesmo plano, a interseção do espaço (fig. 107).



Figura 107 – Manto funerário Paracas com o tema *Ser mítico da Agricultura*.

Fonte: Museo Chileno de Arte Precolombino.

<<https://precolombino.cl/wp/exposiciones/exposiciones-temporales/mantos-funerarios-de-paracas-of-rendas-para-la-vida-2015/mantos-para-la-otra-vida/manto-ser-mitico-de-la-agricultura/>>

De maneira concisa, a análise de Fernandez (2019) considera a contagem de dias tal como instituída pelo calendário Maia, e formula a hipótese de que a quantidade de fios que compõe a urdidura, bem como a combinação de cores utilizadas e as listras quadriculadas orientadas na diagonal, obedecem a uma certa quantidade de dias e eclipses solares – um intervalo de tempo específico, calculado por meio da notação das transformações celestes. No plano composicional do tecido, a geometria e a matemática das fibras revelam a dinâmica das transformações, traduzindo a narrativa sequencial e cíclica dos efeitos do espaço-tempo para a textura superficial do planeta.



Figura 108 – Detalhe da figura da semente no Manto funerário Paracas com o tema “Ser mítico da Agricultura”
 Fonte: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Além da relação espaço-temporal que a ideia de *Pacha*, no sentido de céu-terra, imprime na estrutura do tecido, há outro aspecto significativo que evoca os efeitos do espaço-tempo sobre as formas. Fernandez (2019) observa que o manto é pontuado por uma figura antropomorfizada – o *Ser mítico da agricultura* – repetida em toda a extensão das duas extremidades mais largas, acompanhada de minúsculos pássaros situados no limite próximo às franjas (fig. 108). Na interpretação de Fernandez (2019), a figura se trata do desenho de uma semente, que não nos é apresentada da maneira como tal forma embrionária seria vista pelos olhos, mas por uma visualização que traduz aquilo que, de

fato, uma semente é: potência de germinação. É uma perspectiva e, portanto, produção de conhecimento, baseada no gesto de animar as formas ou percebê-las como estados de uma vida em mutação, geradoras de movimento e movimentadas pela composição que tecem no *grid* do mundo, em relação aos outros elementos, com os quais, inclusive, se entrelaçam.

O parâmetro inicial para a interpretação da figura, na leitura de Fernandez (2019), reside na observação do tronco, cuja forma curvilínea se assemelha a um grão de feijão, denotando a morfologia vegetal do ser. Em seguida, prolongam-se da cabeça duas raízes, cuja seiva ocre é envolta por uma cor escura, ambas caindo paralelamente ao corpo, prontas para mergulhar no solo, enquanto dois brotos de cor rosada e seiva azul ascendem à superfície, erguendo os traços iniciais da futura forma da planta. As pequenas cabeças presentes tanto nos brotos quanto nas raízes fazem proliferar a informação de vida da semente, cuja inteligência está dispersa pelo corpo.

A partir de tal exemplo, constatamos que a tradução operada no/por meio do têxtil não se reduz a uma representação estrita àquilo que os olhos conseguem captar, pois a dinâmica das formas nem sempre se revela às nossas vistas. Como observamos desde a figura do índio-astrólogo-poeta, a imaginação é tomada como aspecto fundamental para a elaboração da ciência andina – há que se recordar que ele é um poeta porque a tradução será sempre uma reinvenção das coisas, uma produção que tensiona as semelhanças e as diferenças de sentidos no trabalho de transmitir ou comunicar uma ideia em diferentes línguas. No senso comum, tendemos a compreender a imaginação como uma narrativa falsa, separada ou distinta daquilo que nomeamos como realidade. Entretanto, se a imaginação se trata da reorganização das imagens da memória (CARRUTHERS, 2011), a dimensão de inventividade não está inteiramente desconectada do real. Dentro da perspectiva da linguagem têxtil, a imaginação realiza um efeito similar ao dos fios que trazem superfície e profundidade para o mesmo plano: através do pensamento imaginativo que visualiza, para retomar os termos de Silvia Cusicanqui (2015), entrelaçamos o passado, por meio da memória, e o futuro, por meio da invenção.

E Fernandez (2019), de fato, não descarta o sentido da visão na experiência de tradução realizada pelas tecelãs paracas, uma vez que se refere ao procedimento tradutório como uma “visão animada” das formas. Mas a ideia de visão, em nosso contexto, é profundamente associada à racionalidade, é o sentido nuclear do logocentrismo do Ocidente, que, nos termos de Estermann (2006), se difere da abordagem multisensorial dos Andes¹⁷⁷. Estermann pontua que a realidade, para a filosofia andina¹⁷⁸, se apresenta sobretudo de maneira simbólica, e não a partir de uma dimensão conceitual/representativa: “O 'símbolo' é a apresentação da 'realidade' de uma forma muito densa, eficaz e até sagrada; não é uma mera 're-apresentação cognitiva' (*Abbild*), mas uma 'presença experiencial' de forma simbólica” (ESTERMANN, 2006, p. 105, tradução nossa)¹⁷⁹. Ao utilizarmos o sentido da visão, em nosso contexto, devemos ter o cuidado de descentralizá-la e compreendê-la como um dos fios que podem tecer nossa percepção.

Como uma alternativa que nos auxilia a compreender o significado simbólico da “visão animada” (FERNANDEZ, 2019) para a linguagem dos têxteis, o simples uso da palavra imaginação nos parece ser suficiente, pois imaginar aciona todos os sentidos dos quais o corpo se dispõe e se difere do simples gesto de recordar, todavia evocando-o implicitamente ao estabelecer uma relação direta com as imagens do passado e da memória. A imaginação também se desvia da concepção problemática de agenciamento humano como aquilo que atribui ou gerencia a vida das formas, reduzindo-as a artefatos submetidos ao jugo de nossa espécie. Imaginar é ação elástica, que pendula entre as dimensões da singularidade e do coletivo, que conecta os vários tempos e formas de uma mesma vida, como se vê na semente que é gestação, broto e raiz – estado de espera, nascimento, crescimento e morte; o fértil ciclo da criação.

Mas, poderíamos, ainda, pensar as ações de visualização, da visão animada ou mesmo da própria imaginação, pela via da fábula, que, em significado dicionarizado,

¹⁷⁷ Importante ressaltar que o termo “andino”, aqui, se refere a uma categoria multifacetada, polissêmica, relacionada a um âmbito geográfico específico onde se manifestam muitas formas de viver e pensar.

¹⁷⁸ Por filosofia andina, Estermann (2006) se refere ao conjunto de pensamentos de povos falantes de quéchua e aimará.

¹⁷⁹ Texto original: “El 'símbolo' es la presentación de la 'realidad' en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada; no es una mera 're-presentación' (*Abbild*) cognoscitiva, sino una 'presencia vivencial' en forma simbólica” (ESTERMANN, 2006, p. 105).

implica uma narrativa de aventura ou uma alegoria, evocando diretamente a noção de movimento e da potência narrativa das imagens, tal como articulada por Cusicanqui (2015). Fabulação é uma palavra que parece ser capaz de alinhar, também, a ideia de projeção e de captura da atenção, que Els Lagrou (2010; 2013) observa na abstração dos grafismos indígenas, condensando sentidos díspares, tal qual a estrutura entrecruzada de uma trama.

Em sua tese de doutorado, intitulada *Espaço de fazer saberes: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular*, Joice Saturnino (2014) tece uma investigação sobre as espacialidades como ativadoras de pesquisas no ensino de arte e no âmbito da produção artística. Ao estabelecer uma relação entre as espacialidades e a memória, lança mão da metáfora da biblioteca, transpondo a estrutura ou o método têxtil para a montagem de nosso inventário interior. De acordo com Saturnino (2014), o espaço da memória é um plano composicional, no qual os entrelaces pré-produzidos são desfeitos, pois, ali, as ligações que tramam uma narrativa ganham novas formas. Relembrar e imaginar, portanto, seriam como exercitar o gesto da tessitura, de criar ligações, de estabelecer novos ritmos:

Na biblioteca da memória, os lugares de percepção perdem seus limites, saem da bidimensionalidade, submetem o real ao lugar universal e vazio que passará a ser construído pela ordem das coexistências. Os vínculos são rompidos e dão forma ao desejo de se tornar outro, construindo uma escrita entrecruzada e uma nova identidade de tempo e lugar onde os mitos e crenças fazem a transfiguração (SATURNINO, 2014, p. 38).

Nesse sentido, compreendemos as estratégias mnemônicas como gestos sucessivos de atribuição ou modificação de formas. Tais formas podem ter relação com uma composição têxtil, como no exemplo esboçado por Saturnino, ou com uma fábula, retomando, diretamente, a questão da narrativa. No âmbito de sua investigação, e em correlação com nosso tema, Mary Carruthers (2011) se atém ao exemplo das figuras animais e antropomorfas que desenhamos ao ligar as estrelas das constelações, com o intuito de memorizá-las. De acordo com a autora, essas figuras fazem parte de pequenas histórias, e, para além do apelo visual, nos lembramos de suas formas precisamente por estarem inseridas dentro de uma narrativa. Carruthers menciona, inclusive, que as fábulas são classificadas em diferentes categorias textuais, e no caso das narrativas das

constelações: “Todos os mitos estelares são considerados como pertencentes ao gênero conhecido como fábula etiológica, uma história para explicar a origem de algo” (CARRUTHERS, 2011, p. 56). Quando a narrativa agrega elementos surreais ou que escapam às nossas expectativas – causando espanto e temor, por exemplo –, torna-se dotada de uma colorização que potencializa o registro (isto é, a texturização) no tecido sensível de nossa memória (CARRUTHERS, 2011). A figura tecida da semente nos impressiona por sua complexidade composicional, e o espanto, advindo da fabulação das formas, torna-se um dos recursos de recordação da mensagem comunicada por ela.

A ideia de inventário ou de uma memória locacional também ganha força no exemplo da constelação trazido por Carruthers, porque a própria narrativa é tida como um lugar, um espaço compositivo, no qual os elementos são alocados e interagem:

Os padrões das constelações eram também encaixados em histórias (embora poucas pessoas as conheçam hoje em dia): narrativas que agrupam os padrões ou fixam características importantes de constelações particulares, tais como onde e em qual estação elas aparecem no céu noturno. “Situar” dentro de uma história as coisas a serem lembradas é um princípio mnemônico humano elementar; conhecidos na prática por qualquer sociedade, a flexibilidade e o poder mnemônicos da narrativa foram confirmados nos experimentos de F. C. Barlett no início do século XX (CARRUTHERS, 2011, p. 57).

Para além da intenção ou da categoria de informação a ser recordada, a forma das histórias varia tanto quanto existem diferentes modelos narrativos – a título de exemplo, podemos mencionar as frases mnemônicas usadas como uma estratégia pedagógica para memorizar equações ou fórmulas das ciências exatas; o uso de partes do corpo associadas a notas musicais, jogos numéricos ou figuras de linguagem; e as próprias habitações, construções espaciais ou narrativas relacionadas aos espaços físicos do mundo, como vimos no caso das peregrinações religiosas, trazido por Carruthers (2011), que podem ser tomadas como dispositivos para lembrar e imaginar histórias. Nesses exemplos, a transfiguração das formas e sua inserção no espaço da narrativa é o que se caracteriza como um procedimento de memorização.

Assim como na tese de Saturnino (2014), Carruthers também desenha a memória como uma construção arquitetônica: de acordo com a autora, memorizar se trata de fabricar um espaço interno para armazenar as lembranças, “uma arquitetura da memória e

uma biblioteca construídas ao longo de toda a vida, com a expressa intenção de serem usadas inventivamente” (CARRUTHERS, 2011, p. 27). Esse espaço interno ganha proporções monumentais, uma vez que o contorno dos corpos se alarga em decorrência do arquivamento das experiências e sensações. Desse modo, Carruthers reitera que a imaginação nasce da memória, analisando a etimologia da palavra inventário, correspondente tanto à noção de um espaço no qual se arquivam informações quanto à própria ideia de invenção:

A palavra latina *inventio* originou duas palavras distintas no inglês moderno. Uma delas é “invention” [invenção], significando a “criação de algo novo” (ou pelo menos diferente). A outra palavra do inglês moderno derivada do latim *inventio* é “inventory” [inventário]. Ela se refere ao armazenamento de muitos materiais diferentes, mas não a um armazenamento aleatório; roupas jogadas no fundo de um armário não podem ser chamadas de “inventariadas”. Um inventário deve ter uma ordem (CARRUTHERS, 2011, p. 36).

Nos termos de nossa investigação, a ordem do inventário se trata de ritmo, de notação. Se o têxtil é uma criação de superfície, a estrutura é produto da sequencialidade rítmica: é, portanto, um espaço inventariado, que entrecruza memória e imaginação. Desse modo, ficam evidentes as implicações plásticas e significativas do uso da geometria na organização do conhecimento traduzido pelas tramas, o que nos leva de volta à abstração ameríndia e à figura antropomorfa que povoa o manto analisado por Fernandez (2019). Nas palavras de Carruthers, são as formas (as transfigurações) que tecem as estruturas organizacionais dos inventários que fabricamos:

Hugo entendia que a geometria, a ciência das “formas”, se aplicava não apenas ao mundo físico, mas também ao cognitivo, à confecção dos esquemas e modelos para o pensar, para construir no interior das *sedes* ou locações das “coisas lembradas, e a partir delas, os edifícios da mente: *sensus* (percepções, sentimentos, atitudes, juízos), *dictiones* (máximas e ditos) e *facta* (“eventos” enquanto narrativas) (CARRUTHERS, 2011, p. 55).

Se nos atermos às características visuais da imagem tramada da semente (ou do “Ser mítico da agricultura”), no manto paracas, perceberemos que os elementos manifestados por ela, apesar de simples, são enigmáticos, nos pedem um pano de fundo teórico, capaz de contextualizar corretamente os símbolos e as funções. Mas a composição

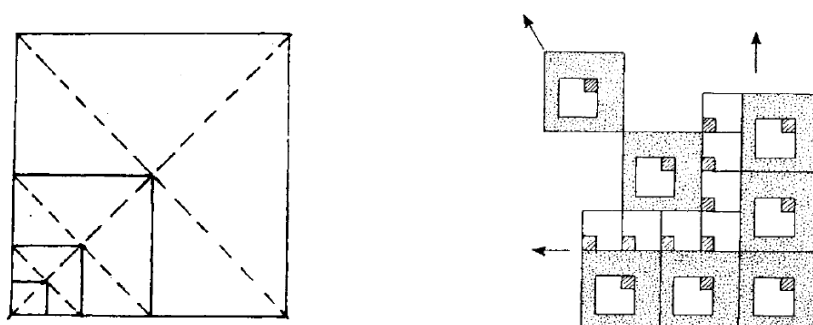
tecida lança mão de uma simetria evidente – há uma espécie de ordem estrutural, que pode ser facilmente acessada por um olhar leigo, ainda que exija uma certa atenção e disposição para reconhecer as dobras e repetições presentes na imagem. Muitas das figuras que aparecem nos têxteis pré-colombianos seguem a lógica composicional da quadripartição, a mesma que Cusicanqui (2015) observa na organização social das comunidades falantes de quéchua/aimará, assim como no próprio conceito de *pacha*, como vimos anteriormente. Em algumas figuras, os jogos de duplicação e inversão de formas e cores são mais reconhecíveis, como acontece no exemplo do manto, mas, em outras, percebemos que os quatro planos são utilizados com uma força narrativa irregular, cuja sequência não se baseia em jogos de contraste ou espelhamento. Em tais casos, uma figura antropomorfizada, por exemplo, não seria duplicada ou invertida dentro do quadro seccionado em quatro planos, mas a forma dos elementos compositivos sofreria mutações ao longo da espacialidade circular que os planos possibilitam, complexificando a progressão do ciclo narrativo.

Sánchez-Parga (1995), ao analisar a composição espacial e textual nos tecidos Guayaki, relata que a força da simetria ou dos jogos aparentemente irregulares de composição se refere a uma autonomia das partes na criação de uma totalidade: seria uma alusão à correspondência entre micro e macrocosmo no espaço da trama.

As nuances desta estrutura podem ser múltiplas e se prestam a muitas variações diferentes, mas o princípio da inclusão simétrica permanece sempre constante. A combinação de figuras, sistemas figurativos, cores e tons se alterna e se articula entre si, de modo que a autonomia das partes contribui para a perfeita harmonia do todo, que se apresenta como o princípio organizador de toda a composição. Dentro da lógica inclusiva, todas as variações são possíveis: alternâncias e reiterações do mesmo motivo, suas extensões e reduções. Por outro lado, a natureza linear ou sequencial do arranjo não esconde a circularidade imaginária que toda a composição forma ao redor do eixo e do ponto central da peça (SÁNCHEZ-PARGA, 1995, p. 19, tradução nossa)¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Texto original: “Las matizaciones de esta estructura pueden ser múltiples y prestarse también a muy diferentes variaciones, pero el principio de la inclusión simétrica aparece siempre constante. La combinación de figuras, sistemas figurativos, de colores y tonos guardan entre sí una alternancia y articulación, para que la autonomía de las partes contribuya a la perfecta armonía del conjunto, el cual se presenta como el principio organizativo de toda la composición. Dentro de la lógica inclusiva todas las variaciones son posibles: las alternancias y reiteraciones del mismo motivo, sus ampliaciones y reducciones. Por otra parte, el carácter lineal o secuencial de la disposición no oculta la circularidad imaginaria que toda la composición forma en torno al eje y punto central de la pieza” (SÁNCHEZ-PARGA, 1995, p. 19).

Mais uma vez, a fabulação das formas e das metamorfoses contempla uma representação da passagem do tempo, assim como do movimento de um corpo vivo na duração de sua vida-narrativa. Podemos retomar a estrutura da torção, estudada no capítulo anterior, para pensar no movimento de ir de um plano a outro, até fechar/recomeçar o ciclo: a partir do exemplo da ilustração do índio-astrólogo-poeta, dia e noite seriam manifestações da torção, assim como passado e futuro são entrelaçados na transformação da fibra em fio. A narrativa orientada pela quadripartição, nos têxteis, seria uma aplicação metodológica e metalinguística da torção, pois o que se observa é a existência de um tecido (espaço) estruturado por fios torcidos que, por sua vez, tensionam a composição circularmente.



Figuras 109 e 110 – À esquerda, um dos esquemas geométricos para figuras em tecido andino, onde se vê a simetria acontecendo em uma multiplicação diagonal. À direita, composição geral dos desenhos em tecidos Paracas, expressando direções de altitude, latitude e intermediárias, conforme explica Sánchez-Parga em seu livro. Fonte: *Textos textiles en la tradición andina*.

Por fim, tomando o modelo de compreensão das formas como estruturas organizacionais, em consonância à leitura de Carruthers (2011), o uso da relação entre dualidades, quadripartições, ou até mesmo tríades, nos mostra que a geometria encontrada nas tapeçarias pré-colombianas não se trata de uma mera restrição técnica, tampouco de um apreço ingênuo pela síntese ou estilização das formas. Na verdade, as noções de síntese e estilização ganham força simbólica e narrativa (e por isso mesmo alegórica, de fabulação) porque articulam e potencializam os elementos próprios da

linguagem têxtil. Neste ponto, nos aproximamos das discussões iniciadas no primeiro capítulo, acerca da correspondência entre conteúdo e forma nas artes composicionais, e a síntese formal pode ser vista como um procedimento ou um efeito da tradução, do alinhamento das narrativas à linguagem relacional das texturas.

Ainda a respeito da síntese das formas e da circularidade aparente nas composições têxteis, além do quipo do índio-astrólogo-poeta e dos mantos funerários paracas, há outras produções técnicas ligadas aos tecidos que remetem ao céu estrelado, destacando sobretudo as inquietas formas da luz, que atravessam a tapeçaria da noite e se imprimem sobre as superfícies tramadas por mãos humanas. Para exemplificar, observamos um tipo de produção têxtil proveniente das antigas técnicas de tingimento de reserva por amarras (ou costuras), que dialoga com a estrutura astroarquitetônica proposta por Fernandez (2019).

Nos três filmes analisados no primeiro capítulo¹⁸¹, a etapa do tingimento das fibras é apresentada como parte fundamental do processo de tessitura, uma vez que as próprias tecelãs tingem as grandes quantidades de lã, linho ou algodão, que serão utilizadas na manufatura do tecido. A determinação dos valores expressos por cada cor escolhida varia de acordo com o contexto: para além dos significados simbólicos dos tons, os pigmentos utilizados são evidência direta das materialidades encontradas em cada região, das tradições de colorização, das relações tecidas entre cor e forma, sejam elas pré-estabelecidas pelo projeto têxtil ou condicionadas à disponibilidade sazonal do material, bem como das relações entre as próprias cores. Todavia, o tingimento também pode ser aplicado como uma técnica de finalização, e são as condições dessa aplicação que nos interessa observar.

No texto de apresentação do catálogo da exposição *Amarras - El arte de teñir en los andes prehispánicos (Museo Chileno de Arte Precolombino, 1999 - 2000)*, conta-se que a tinturaria esteve presente na região do atual Chile desde a pré-história, e seguiu sendo praticada ao longo do tempo por diferentes culturas: “Variantes de tecnologias de tingimento de reserva são encontradas em têxteis tradicionais na Ásia e na África, assim

¹⁸¹ *La Libertad*, de Laura Huertas Millán (2017); *Gabbeh*, de Mohsen Makhmalbaf (1996); *Kaze no Jutan*, de Kamal Tabrizi (2003).

como nas Américas, no artesanato têxtil de alguns povos aborígenes da Bolívia, no Chaco da Argentina e entre os mapuches do Chile” (BRUGNOLI; GUARDIA, 1999, n.p., tradução nossa)¹⁸². É importante ressaltar que, desde os primórdios, a técnica era utilizada não apenas em peças têxteis, mas, também, em objetos de cerâmica. Nosso recorte, contudo, considerará alguns aspectos do tingimento relacionados às fibras nos contextos contemplados pela exposição do museu, como explicam as pesquisadoras Paulina Brugnoli e Soledad Guardia:

Nos Andes, esta técnica de tingimento foi utilizada em fios e tecidos da civilização Chavín, por volta de 900 a.C. Mais tarde, durante a civilização Paracas, várias cores foram incorporadas ao repertório do tintureiro andino, tais como certos amarelos, vermelhos e azuis. A técnica continuou a se desenvolver com maior complexidade nas culturas Nazca e Wari, sendo seus últimos expoentes encontrados nos desenvolvimentos pré-incaicos Chancay e Chimu no Peru, assim como nas culturas tardias do norte do Chile (BRUGNOLI; GUARDIA, 1999, p. 11, tradução nossa)¹⁸³.

O tingimento por amarras se trata da produção de desenhos (formas), por meio do isolamento de partes do tecido, que será mergulhado em uma solução concentrada de pigmento. O isolamento é realizado através da confecção de dobras afixadas com nós (as amarras) ou costuras, cuja finalidade é preservar a cor original da trama, impedindo que a tintura entre em contato com a fibra. Há, portanto, uma miríade de artifícios técnicos que constituem as possibilidades formais de desenhos a serem obtidos, como se pode atestar nos manuais de tingimento de inúmeras tradições. Nos concentramos, porém, nas implicações simbólicas que as formas tensionam por meio da relação entre a trama e a luz, como uma espécie de tradução das narrativas-fabulações celestes na superfície-espacialidade têxtil.

¹⁸² Texto original: “Variantes de las tecnologías de teñido por reserva se encuentran en tejidos tradicionales de Asia y África, así como en América, en la artesanía textil de algunos pueblos aborígenes de Bolivia, del Chaco argentino y entre los Mapuche de Chile” (BRUGNOLI; GUARDIA, 1999, p. 11).

¹⁸³ Texto original: “En los Andes, esta técnica de teñido se usó en hilados y telas a partir de la civilización Chavín, alrededor de 900 a.C. Más tarde, durante Paracas se incorporaron variados colores al repertorio del tintorero andino, como ciertos amarillos, rojos y azules. La técnica continúa desplegándose con mayor complejidad en las culturas Nasca y Wari, encontrándose sus últimos exponentes en los desarrollos preincaicos Chancay y Chimu del Perú, así como en las culturas tardías del norte de Chile” (BRUGNOLI; GUARDIA, 1999, p. 11).

As autoras do catálogo sinalizam que os desenhos realizados com as técnicas de tingimento, tal como ocorre nos procedimentos de tessitura, são transmissores de mensagens, códigos semelhantes a uma escrita, enfatizados sobretudo pelo *design* da composição, e “esta ênfase é alcançada evitando a penetração do pigmento de tal forma que, quando os nós são desfeitos, surge um desenho com mais luz, mais brilhante que o fundo, como o traço de uma ausência” (BRUGNOLI; GUARDIA, 1999, n.p., tradução nossa)¹⁸⁴. A descrição da luz como o registro da ausência evoca, mais uma vez, a ambiguidade da linguagem têxtil. Aqui, a forma e a contra forma são desenhos de um preenchimento e de um vazio – mas, como a citação aponta, é um vazio brilhante, tal qual a luz penetrando os intervalos de uma trama esgarçada por nossas mãos. Podemos compreender esse tipo de produção como uma grafia – ou tessitura – das passagens, pois a trama isolada, desprovida da mancha da tinta, dá a ver de maneira explícita a estrutura têxtil: ela materializa uma espécie de tramação da luz, com raios tecidos no ritmo cruzado da horizontalidade e verticalidade.

Há que se considerar, ainda, os efeitos pictóricos do tingimento, pois é o esmaecimento da tinta nas proximidades das amarras que dá a sensação de uma forma luminosa. Podemos pensar que o objetivo da técnica não seria apenas colorir o tecido, mas tornar visíveis os desenhos que a passagem da luz grafa ao incidir sobre (ou adentrar) a estrutura têxtil. O tingimento não é uma pintura nos termos convencionais desta linguagem, porque não se trata de trabalhar a combinação de cores na massa de tinta, ou de deixar a impressão da pincelada sobreposta à materialidade do suporte. Os corantes usados no tingimento são transparentes, ainda que escuros e foscos, e a trama nunca é ocultada: ela é sempre a textura final das manchas de cor, reiterando a importância do têxtil para aquele contexto cultural. Como a professora e pesquisadora T'ai Lin Smith comenta acerca da picturalidade nas composições de tecelagem na Bauhaus: “O que na pintura é um fundo passivo, um *container* receptivo, é ativado na tecelagem. A matriz material e estrutural da imagem de lã funciona para quebrar várias binaridades: figura e fundo, forma

¹⁸⁴ Texto original: “este énfasis se logra evitando la penetración del pigmento, en forma tal que al deshacer los nudos surge un diseño con más luz, más luminoso que el fondo, como la huella de una ausencia”(MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO, 1999, n.p.).

e material, passividade e atividade” (SMITH, 2014, p. 6, tradução nossa)¹⁸⁵. Assim, parece-nos mais coerente pensar que o trabalho de tingimento se trata da manipulação das medidas espaciais da composição, e não apenas dos valores cromáticos em si: calcula-se a área que receberá a nova camada de cor, bem como as porções que não deverão recebê-la.

Dentre as imagens acesas nas tramas, são comuns as composições geométricas feitas pela repetida pontuação de pequenos círculos (fig. 111 e 112) – formando triângulos e zigue-zagues, por exemplo –, mas há, também, figuras altamente complexas, estilisticamente similares ao *Ser mítico da agricultura* tecido no manto paracas, o que denota a virtuosidade técnica do(a)s tintureiro(a)s (fig. 114). Um exemplo dessa complexidade nas composições é ressaltada pela exposição e conectada, por sua vez, às origens das expressões artísticas e mnemônicas da vida humana, pois se trata de uma imagem que sempre retorna quando se fala de práticas têxteis – a imagem das mãos (fig. 113). Nesse sentido, Brugnoli e Guardia recordam que o tipo de pintura rupestre utilizado para a representação das mãos se refere a uma técnica de isolamento, traçando um elo direto com as práticas posteriores de pintura e tingimento sobre tecidos:

Entre as primeiras manifestações artísticas americanas de pintura de reserva estão as imagens negativas de mãos recortadas sobre fundos pigmentados, como visto na arte rupestre da Patagônia Central, de 9.000 anos atrás. A domesticação do algodão na região andina por volta de 3000 a.C. forneceu uma fibra tingível que facilitou a aplicação de pigmentos e corantes nos tecidos. Estas representações de mãos também aparecem em tecidos pintados da cultura Paracas do sul do Peru (200 a.C.), utilizando a secreção amarelada expelida pelo molusco *Concholepas sp.* que, uma vez aplicado no suporte de algodão, fica roxo através da oxidação (BRUGNOLI; GUARDIA, 1999, p. 11, tradução nossa)¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Texto original: “What in painting is a passive ground, a receptive container, is activated within weaving. The material and structural matrix of the woolen picture functions to break down several binaries: figure and ground, form and material, passive and active” (SMITH, 2014, p. 6).

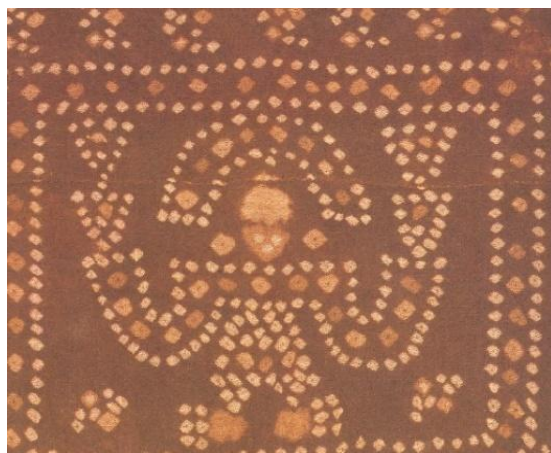
¹⁸⁶ Texto original: “Entre las primeras manifestaciones artísticas americanas de pintura con reserva se encuentran las imágenes en negativo de manos recortadas sobre fondos pigmentados, como se observan en el arte rupestre de la Patagonia Central, desde hace 9.000 años. La domesticación del algodón en el área Andina hacia el año 3000 a.C., aportó una fibra susceptible de ser teñida que facilitó la aplicación de pigmentos y colorantes a textiles. Estas representaciones de manos también aparecen en telas pintadas de la cultura Paracas del sur de Perú (200 a.C.), empleando para ello la secreción amarillenta que expelle el molusco *Concholepas sp.*, que una vez aplicado sobre el soporte de algodón se vuelve púrpura por oxidación” (BRUGNOLI; GUARDIA, 1999, p. 11).



Figura 111 – Possível fragmento de camisa Nazca (300 – 600 d.C.), costa sul do Peru.
Coleção Museo Chileno de Arte Precolombino
Fonte: Catálogo *Amarras – El arte de teñir en los andes prehispanicos*.



Figura 112 – Escalonado e espiral Nazca-Huari, Costa sul do Peru, (800 – 1300 d.C.).
Fonte:
<<https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/exposicion-en-linea/tejidos-del-antiguo-peru/tye-dye-nasca-huari/>>.



Figuras 113 e 114 – Acima, fragmento de um tecido Paracas (700 – 200 a.C.) que mescla tanto a pintura quanto a técnica de tingimento. Coleção *Museo Chileno de Arte Precolombino*. Abaixo, detalhe de um Manto de algodão Chimú (1200 – 1532 d.C.) com uma figura desenhada inteiramente de círculos, realizada por meio de tingimento de reserva por amarras. Coleção Cristián Undurraga.
Fonte: Catálogo *Amarras – El arte de teñir en los andes prehispánicos*.

Para concluir, a figura do(a) tintureiro(a) é apresentada, no catálogo, como a de um agente mágico, cujo conhecimento sobre as fibras, os vegetais e os minerais resguarda uma parte viva do pensamento andino. Como um índio-astrólogo-poeta, o(a) tintureiro(a) é aquele(a) que observa as interações entre os elementos do mundo e se guia pela metamorfose das formas, e é assim que obtém o conhecimento harmônico das combinações de cor. Na tecelagem, as formas são fabricadas diretamente na composição estrutural do tecido: o encaixe de linhas é o aspecto central do trabalho, determinante do ritmo que faz surgir toda e qualquer imagem na trama. No tingimento, a cor também desempenha o papel de elemento ordenador de ritmo – é uma notação sobreposta à estruturação das fibras. A colorização é conduzida pelas características das amarras, mas estas linhas são um recurso provisório, que não participa da estrutura final do tecido: elas permanecem como lastro luminoso. Desse modo, o tingimento se aproxima da linguagem da pintura, pois podemos encontrar exemplos de tecidos pré-colombianos que agregam tanto composições por tingimento quanto por gestos pictóricos de maneira justaposta, claramente identificáveis em suas diferenças técnicas. Esse seria o caso do tecido paracas mostrado nas páginas anteriores, cuja impressão das mãos é interpretada como um trabalho de pintura (BRUGNOLI; GUARDIA, 1999).

Nas composições por tingimento, como mencionamos anteriormente, os desenhos são o produto expressivo da relação contrastante entre a cor recebida e a cor da trama isolada, e o texto do catálogo aponta um segundo aspecto determinante da técnica, que nos leva de volta às estrelas e à fabulação das narrativas: a questão da mimese.

A luz do sol, a promessa da gestação da vida, está implícita nas "reservas" de figuras circulares que contrastam com a cor das superfícies dos objetos, imitando as manchas na pele do felino. A mimese – a conversão de si em outro – é um dispositivo de representação recorrente entre os povos andinos, seja através do imediatismo da pintura corporal ou através do uso de um traje, que encarna em sua configuração visual os opostos da luz e da escuridão (BRUGNOLI; GUARDIA, 1999, p. 33, tradução nossa)¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Texto original: “La luz solar, promesa de gestación de vida, está implícita en las ‘reservas’ de figuras circulares que contrastan con el color de las superficies de los objetos, imitando las manchas de la piel del felino. La mímesis - convertirse uno mismo en otro - es un recurso de la representación recurrente en los pueblos andinos, ya sea a través de la inmediatez de la pintura corporal o vistiendo un traje, que plasma en su configuración visual, los opuestos de luz y oscuridad” (BRUGNOLI; GUARDIA, 1999, p. 33).

Como as autoras acenam, modificar a própria forma, por meio da mimese do tecido-pele das demais formas de vida, se trata de jogar com os regimes de visibilidade e da invisibilidade, que, na citação, são transcritos metaforicamente pelas imagens da escuridão e da luz. E as notações compostas por pequenos círculos, sejam eles vazados ou não, se repetem em outros contextos e linguagens, como um meio para realizar a conversão ou a transfiguração das formas. No caso da pintura corporal e da ornamentação das vestimentas, podemos observar, como exemplo, a pintura realizada pelos povos Selk'nam na cerimônia do Hain.

Até o início do século XX, os Selk'nam habitavam a região da Ilha Grande da Terra do Fogo (Isla Grande de Tierra del Fuego), situada em um conjunto de ilhas ao sul do continente americano, cujo modo de vida era, segundo a etnóloga franco-americana Anne Chapman, “o mais antigo da humanidade” (2002, p. 21, tradução nossa)¹⁸⁸, pois preservava características da era Paleolítica. No livro *Fin de un mundo: los Selknam de Tierra del Fuego*, ela escreve:

Durante a maior parte da pré-história, toda a humanidade viveu em pequenas comunidades seminômades espalhadas pelo mundo, até que a invenção da agricultura permitiu que o homem se estabelecesse em um só lugar. Por várias razões, alguns grupos não se tornaram agricultores e permaneceram fiéis a suas tradições de caçadores-coletores-pescadores até o século passado em certas regiões do mundo, incluindo a Terra do Fogo (CHAPMAN, 2002, p. 22, tradução nossa)¹⁸⁹.

Como Chapman (2002) conta, o Hain era um ritual iniciático pelo qual passavam os homens mais jovens, submetidos a testes físicos e morais, a fim de que lhes fossem transmitidos os ritos, tradições e memórias, tornando-os capazes de manter a organização social do povo. Parte da cerimônia consistia na interpretação do mito fundador da era mítica *hóowin*, que narra a origem da cosmologia Selk'nam: quando a Lua, a xamã mais poderosa (depois da Palavra), e o Sol, seu esposo, habitavam a terra junto da gente *hóowin* (CHAPMAN, 2002). No período mítico, como descreve Chapman, a organização social era

¹⁸⁸ Texto original: “el más antiguo de la humanidad” (CHAPMAN, 2002, p. 21).

¹⁸⁹ Texto original: “Durante la mayor parte de la prehistoria, la humanidad entera vivió en pequeñas comunidades seminómadas esparcidas por el mundo, hasta que la invención de la agricultura permitió al hombre establecerse en un lugar. Por diferentes circunstancias, algunos grupos no pasaron a ser agricultores y permanecieron fieles a su tradición de cazadores-recolectores-pescadores donde fue así hasta el siglo pasado en ciertas regiones del mundo, entre ellas Tierra del Fuego”(CHAPMAN, 2002, p. 22).

matriarcal, e os xamãs masculinos – como o Sol, o Vento, a Chuva e a Neve – eram aqueles que desempenhavam as tarefas de cuidado. O Hain, portanto, se tratava de um processo de iniciação destinado às mulheres, que usavam máscaras e pintavam o corpo com argila colorida e cinzas, para trazer à cena os espíritos das xamãs celestiais, que desciam à terra e reafirmavam domínio sobre os homens. Quando os homens descobriram que o rito se tratava de uma encenação¹⁹⁰ realizada pelas mulheres, mataram todas aquelas que conheciam o segredo do Hain e tomaram a cerimônia para si próprios, estabelecendo, desde então, o regime patriarcal.

O conflito, entretanto, nunca foi esquecido, e permaneceu entrelaçado tanto à narrativa do mito fundador quanto à cerimônia do Hain: o ciclo do dia e da noite tornou-se representativo da eterna perseguição do Sol à Lua. Incapaz de alcançá-la, o Sol não pode aplicar-lhe o castigo por ter enganado os homens. O eclipse lunar, por sua vez, é compreendido como a manifestação da cólera da Lua sobre esses mesmos homens, que, além de terem dizimado as mulheres e tomado o poder, queimaram a face do astro com o fogo divino – fato que descreveria o efeito visual de mancha das crateras lunares. Durante o Hain, determinados cantos deveriam ser entoados para apaziguar a fúria dos espíritos das xamãs e restabelecer a ordem cósmica, e Chapman descreve a importância de tal narrativa para a organização do mundo Selk'nam:

Entre os símbolos, a lua está no centro do eixo lógico deste pensamento. Não é simplesmente o símbolo da mulher, assim como o sol não é o símbolo do homem. Sua "função" no esquema conceitual é complexa. É "ela" que cria o drama das origens, do passado mitológico, e é através de sua transfiguração de mulher terrestre para mulher celestial que o Selk'nam explica a razão de sua existência presente e apreende a ameaça do futuro; a ameaça de morte para o indivíduo, a ameaça de desequilíbrio para a sociedade (2002, p. 102, tradução nossa)¹⁹¹.

Como se percebe, o jogo de transfiguração das formas está presente em todo o desenrolar do mito: desde os xamãs do céu transfigurando-se em pessoas, que, por sua vez,

¹⁹⁰ Encenação, aqui, se refere ao movimento de pôr em cena, no sentido de trazer à vista.

¹⁹¹ Texto original: "Entre los símbolos, la luna se sitúa en el centro del eje lógico de ese pensamiento. No es simplemente el símbolo de la mujer, como tampoco el sol lo es el del hombre. Su "función" en el esquema conceptual es compleja. Es "ella" la que crea el drama de los orígenes, del pasado mitológico, y es a través de su transfiguración de mujer terrestre en mujer celeste que los selk'nam se explican el porqué de su existencia presente y aprehenden la amenaza del futuro; amenaza de muerte para el individuo, amenaza de desequilibrio para la sociedad" (CHAPMAN, 2002, p. 102).

se transfiguram em elementos da natureza e/ou animais de outras espécies, até a cerimônia de encenação, onde há a transfiguração de objetos em seres míticos e de pessoas nos antigos xamãs.

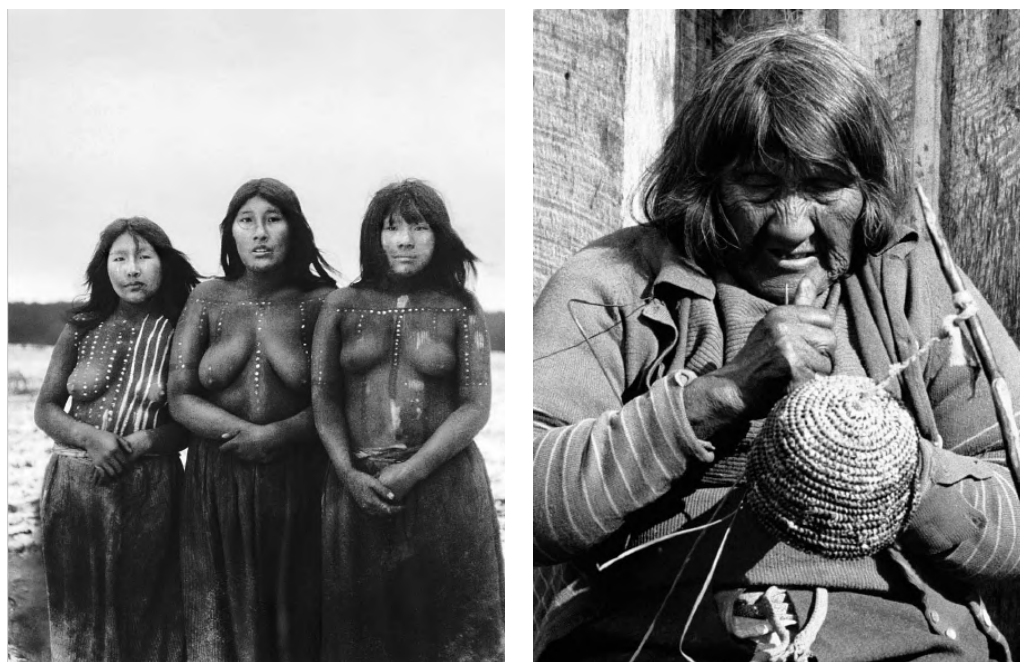
No primeiro tempo do mundo, o Sol, sua esposa Lua e as outras divindades tinham forma humana e habitavam a terra. A morte ainda não existia. Mas um dia ela apareceu. Então, as principais divindades fugiram para o céu e se tornaram estrelas. Os que ficaram foram transformados em árvores, pássaros, montanhas, lagos e lagoas (CHAPMAN, 2002, p. 64, tradução nossa)¹⁹².

E é assim que se conta a origem das plêiades, das constelações, dos planetas e da Palavra, o maior ser de todos (CHAPMAN, 2002).

Em seu filme *El botón de nácar*, Patricio Guzmán (2015) reitera que a pintura corporal e as vestimentas dos povos Selk'nam possuem relação direta com a observação dos céus e com a compreensão de que o corpo compartilha, junto da matéria luminosa das estrelas, tanto o mistério da origem da vida quanto de seu destino. Pintar-se seria como tornar-se um corpo celeste, habitar uma outra espacialidade, imbuir-se de outras forças, transcender ao humano religando-o àquilo do qual ele se percebe, quase sempre, separado.

A mimese, conceito que descreve um processo de representação/imitação, poderia ser traduzida, a partir do que temos observado na linguagem têxtil, pela ideia da torção, pois o movimento mimético realizado no ritual dos Selk'nam é uma tradução do micro tomando a forma do macro, bem como do macro contendo-se na corporeidade do micro. Dessa maneira, as “Constelações”, com suas notações e narrativas, “são ferramentas mnemotécnicas” (CARRUTHERS, 2011, p. 57), como escreve Carruthers, e o corpo Selk'nam, coberto de pontilhados luminosos e traços vestigiais, interpretados por Guzmán (2015) como o movimento rápido da luz das estrelas, é um plano composicional gerador de fabulações: um enquadramento do espaço sideral, contorno de uma memória aberta à dinâmica claro-escuro da lembrança e da potência de inventividade narrativa.

¹⁹² Texto original: “En el primer tiempo del mundo el Sol, su esposa la Luna y las demás divinidades tenían forma humana y habitaban la tierra. La muerte aún no existía. Pero un día apareció. Entonces las divinidades mayores huyeron al cielo convirtiéndose en astros. Los que quedaron se transformaron en árboles, pájaros, montañas, lagunas” (CHAPMAN, 2002, p. 64).



Figuras 115 e 116 – À esquerda, participantes do rito de *Kewánix* (Hain de 1923). De acordo com Chapman (2002), as últimas duas mulheres, da esquerda para a direita, estão pintadas com um desenho que simboliza um jovem guanaco. Fotografia de Martin Gusinde.

À direita, Lola Kiepja, a última Selk'nam que viveu aos modos tradicionais de sua comunidade, tece um cesto. Fotografia de Anne Chapman, 1966.

Fonte: *Fin de un mundo: los Selknam de Tierra del Fuego*.

4.3 ESPACIALIDADES DA TAPEÇARIA

A partir da *astroarquitetura* têxtil, identificamos alguns dos aspectos composicionais que se entrelaçam à estrutura conceitual das espacialidades andinas, com ênfase nas formas manifestadas no céu. No caso das tapeçarias provenientes de países do Oeste Asiático e Norte da África (OANA), propomos observar a fabricação de uma certa ideia de solo, por meio da qual seria possível abrir passagens para a abstração e tatear as distintas camadas semânticas da espacialidade têxtil. A princípio, serão esboçadas algumas definições e contextualizações terminológicas que compõem a gramática das práticas existentes em tais países, até chegar às leituras da espacialidade, de acordo com a observação dos elementos trazidos pelas peças, para encontrar, de alguma maneira, correspondências com os conceitos estudados no âmbito andino.

No livro *Oriental carpet designs*, P. R. J. Ford (2008) analisa motivos, estruturas, técnicas de tingimento e identifica contextos históricos ou geográficos da produção de países como Irã, Afeganistão, Turquia, China, Tibete, Rússia e regiões adjacentes. Na introdução da obra, o autor esclarece que a melhor maneira de analisar informações e ser capaz de identificar o contexto de uma tapeçaria não é se orientando pela leitura interpretativa das padronagens. Deve-se olhar, na verdade, para as estruturas: a caracterização do urdume e dos pontos, tal como foi afirmado, também, por Milton Sunday (2019), mencionado no início deste capítulo. A espacialidade interna das tramas conteria, na memória dos gestos de fabricação, a narrativa das tradições e singularidades, uma essência que subjaz e sustenta a profusão de cores e formas características dos tipos de produção encontrados em cada lugar, evitando interpretações homogeneizantes das imagens. Ao criar uma analogia da prática têxtil com a escrita à mão, Ford explica que é “a forma como a tecelã organiza esses três elementos – nós, urdidura e trama – que determina a ‘caligrafia’ distinta através da qual a origem de um tapete pode ser normalmente determinada” (2008, p. 16, tradução nossa)¹⁹³.

¹⁹³ Texto original: “It is the way the weaver arranges these three elements – knots, warp and weft – which determines the distinctive 'handwriting' in the weave by which a carpet's origin can usually be determined” (FORD, 2008, p. 16).

As discussões relativas ao estatuto artístico e à interdisciplinaridade do têxtil não são ignoradas pelo autor, que pondera sobre a multiplicidade de funções como um fator que agrega valores distintos ao tecido. Desse modo, ele responde à classificação de arte, ao mesmo tempo em que extrapola os contornos de um objeto artístico: “O tapete oriental é mais uma obra de arte do que qualquer outro artigo de uso diário; mas é também um artigo de maior utilidade do que os produtos criativos de qualquer outra forma de arte. Assim, ele tem vários ‘valores’ [...]” (FORD, 2008, p. 28, tradução nossa)¹⁹⁴.

Uma das diferenças fundamentais entre os tapetes e o que é nomeado como grande arte seria a questão da originalidade, que, por muito tempo, embasou discursos acerca da genialidade artística e da ideia de autoria, não correspondentes ao que se entendia como um projeto artístico antes do Renascimento, no contexto das guildas de artesanato, se nos atermos ao caso europeu. Partindo da arte popular, ou *folk art*, para desenvolver essas questões, Ford (2008) lança a declaração crucial de que a tradição (popular) é sempre uma cópia: a condição de originalidade não é determinante para a qualidade ou valoração dos tapetes. Nossa investigação não pretende debater as nuances do estatuto artístico dos meios têxteis, contudo, as reflexões de Ford nos interessam, uma vez que retomam a perspectiva apresentada por Sánchez-Parga (1995), discutida no Capítulo 1, acerca da função de expressão identitária dos tecidos enquanto aspecto fundamental para a criação de uma comunidade, bem como do sentimento de pertencimento a ela. Nas palavras do autor:

É claro que na *composed art* o que mais valorizamos são as grandes realizações originais, mas na arte popular não há originais, tudo é cópia. Com certeza, cada versão em qualquer estágio da tradição, incluindo o início, foi criada por um indivíduo, mas não como um originador, não como um espírito criativo livre, e sim como a ferramenta da tradição, o porta-voz do povo, cuja cultura como um todo encontra expressão na arte que ele cria. Assim, tradição significa cópia [...] (FORD, 2008, p. 104-5, tradução nossa)¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Texto original: “The oriental carpet is more of a work of art than any other article of everyday use; but it is also an article of greater usefulness than are the creative products of any other art form. Thus it has several ‘values’ [...]” (FORD, 2008, p. 28).

¹⁹⁵ Texto original: “Of course in composed art what we value most are the great original achievements, but in folk art there are no originals, everything is copy. To be sure, each version at any stage of the tradition, including the beginning, was created by one individual, but not as an originator, not as a free creative spirit, rather as the tool of the tradition, the mouthpiece of the people, whose culture as a whole finds expression in the art he creates. Thus, tradition means copying [...]” (FORD, 2008, p. 104-5).

Ainda de acordo com Ford (2008), as tapeçarias expressam não apenas uma habilidade individual das artífices, mas o espírito (alma) de cada corpo coletivo. Isso se torna evidente especialmente quando levamos em consideração as práticas de comunidades nômades, que não se dispõem dos aparatos técnicos utilizados nas casas de tecelagem, nem dos gráficos ou cartões pintados, que servem como referências para a tessitura dos motivos.

No referido contexto, no qual não há fixação dos corpos em um único espaço, a fabricação dos tapetes se dá por meio de uma transmissão intergeracional da memória dos motivos/padrões, e, inevitavelmente, implica um movimento de interpretações sucessivas, alterando as mesmas imagens no curso do tempo: “Aqui a tecelã terá aprendido o *design* desde menina com sua mãe e o tecerá de memória, acrescentando seus próprios enfeites e formas variantes e passando-o, por sua vez, aos seus próprios filhos” (FORD, 2008, p. 37, tradução nossa)¹⁹⁶. Tal fato nos revela que, no caso das comunidades nômades, a tecelã é a própria designer dos tapetes (FORD, 2008), pois, ainda que ela reproduza uma tradição (memória) transmitida pelas mulheres que a antecederam, seu gesto não imita um gráfico ou uma imagem fixa. Na fabricação de natureza mnemônica, o que ela reproduz, podemos dizer, é a própria narrativa da mutabilidade das formas – uma tessitura de fabulação, cuja criatividade recria os vínculos narrativos, para retomar o pensamento composicional descrito por Joice Saturnino (2014).

Por outro lado, há uma superposição de dois trânsitos físicos realizados pelos tapetes, que trazem aspectos fundamentais para a observação crítica de suas formas: a mobilidade espacial resultante dos mercados e viagens de comunidades nômades, e o trânsito dos motivos, que são apropriados ou influenciam as tradições vigentes, em decorrência dos contatos interculturais e transformações sociopolíticas. É importante lembrar que, ao nos referirmos às formas – padrões, notações ou motivos – visíveis nas faces aparentemente planas dos tapetes, estamos falando da estrutura em si, pois o desenho não se trata de uma imagem superficial, no sentido de ter sido aplicada à

¹⁹⁶ Texto original: “Here the weaver will have learned the design as a young girl from her mother and will weave it from memory, adding her own embellishments and variant forms and passing it on to her own children in turn” (FORD, 2008, p. 37).

superfície, mas de uma composição da própria trama, na qual todos os elementos acessados visualmente “acontecem” no processo de tessitura da peça¹⁹⁷.

Partindo dessas premissas, sinalizamos uma via de mão dupla com relação ao referencial utilizado por comunidades nômades e as casas fixas, que, conforme mencionamos no Capítulo 1, tecem, inclusive, com instrumentos muito diferentes. Se todas essas condições alimentam a mutação das formas, cremos ser interessante pensar um motivo como uma imagem viva, tal qual a notação que flui em uma melodia, alterando-se no decorrer da composição musical. Dentro do plano dos tapetes, tais imagens (notações) conversam entre si e se remodelam, e é por isso que não faz sentido pensar em um motivo original ou cristalizar as simbologias: há um fluxo recursivo, um continuum de elementos e significados que, ao terem as formas transfiguradas, são constantemente reinterpretados.

Tais apontamentos introdutórios servem, também, para reforçar que nosso objetivo, ao acionar as práticas têxteis do OANA, é estudar os aspectos estruturais e identificar as possíveis leituras de espacialidade, compreendendo seus efeitos composicionais nas narrativas das tramas. Dessa maneira, nossa discussão se absterá tanto de uma análise puramente abstrata das tapeçarias, ligada à leitura matemática das composições relativas à arte islâmica, quanto de interpretações estritamente místicas, que compreendem as padronagens unicamente em um sentido religioso, muitas vezes exotizadas e desvinculadas dos fatores históricos e sociais, como advertido por Ford (2008).

Voltado para colecionadores e compradores de tapeçarias, com o objetivo de oferecer um conhecimento mínimo acerca da identificação das peças, o livro de Ford (2008) utiliza alguns vocábulos relevantes para se começar a pensar a espacialidade como um elemento narrativo. O autor nomeia o retângulo central, interno às bordas, de “chão” (*ground*)¹⁹⁸, sugerindo uma relação direta com a noção de espaço, e em vários momentos recorda que a repetição e o preenchimento das formas geométricas no plano dos tapetes não são sinônimo de “rigidez” (*stiffness*) (FORD, 2008, p. 99): haveria uma mobilidade das formas, dentro da própria espacialidade composicional do chão. Mas o comentário se

¹⁹⁷ Mesmo em casos de tapeçaria bordada, compreendemos que o trabalho de aplicação de linhas a uma estrutura previamente tecida também se configura como um trabalho de composição de estrutura, uma vez que há a adição de material entremendo a trama, ou seja, modificando sua organização prévia.

¹⁹⁸ Em outros contextos, é possível encontrar o uso da palavra *field*, que pode ser traduzida por “campo”.

refere, também, à manufatura dos tecidos: muitas tapeçarias são assimétricas em sua composição visual, muitas escolhas são randômicas ou respondem às condições imediatas da tessitura – sobre o chão que elas estruturam, o crescimento das formas pode se dar de maneira rigorosa, mas, também, irregular.

Observando os termos técnicos relativos à tapeçaria produzida em países do OANA, Hans J. Fahrenkamp (1983), no livro *Como conhecer tapetes persas e outros tapetes orientais*, apresenta uma gramática que consideramos coerente com a observação de Milton Sondag (2019) acerca da nomenclatura dos “nós”, pois preserva o sentido etimológico dessa palavra. Fahrenkamp escreve que:

Examinando a base e o acabamento dos nós atados de uma peça, distinguimos logo o tipo de tapete clássico oriental. Ele se caracteriza por pequenos fios de linha que são chamados de atados; esses fios atados são chamados de flor, ela tem 4 a 5 mm de altura sobre um fundo tecido anteriormente. As flores são contadas como nós (1983, p. 13, grifos nossos).

A escolha pela palavra “atado”, que também é encontrada em outras bibliografias da área, é bastante estratégica. Segundo a definição do Dicionário Priberam, um atado não implica, necessariamente, uma amarra: como adjetivo, refere-se simplesmente à condição de ligação, e a ligação é um dos efeitos mais expressivos da linguagem das tramas, é o significado preciso do nó¹⁹⁹. Um plano de composição (superfície) têxtil se dá por meio da ligação, o que nos evoca, mais uma vez, o conceito de malha (*meshwork*) de Tim Ingold (2012) e as questões de projeção trabalhadas por Els Lagrou (2010; 2013), pois, como sabemos, o efeito de ligação se desdobra nas múltiplas ambiências de um plano têxtil: a partir de tais autores, podemos observar a ligação do material em si mesmo e a ligação entre diferentes planos de abstração e realidade. Nos parece, também, muito instigante o fato de Fahrenkamp (1983) se referir ao empilhamento de fios curtos pelo nome de flor, pois condiz com a multiplicidade de formas e cores que brotam enraizadas ao urdume, apresentando-nos, metaforicamente, alguns dos tipos compositivos encontrados no enquadramento das tapeçarias que seu livro analisa.

¹⁹⁹ Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/atado>>. Acesso em: 11 mai. 2022.

Como acenamos na introdução deste capítulo, se considerarmos as características da estrutura, cada fio do tapete persa pode ser entendido como um pontilhado na composição, um empilhamento de incontáveis pontos-planos, que constroem, juntos, uma superfície fragmentada ou múltipla – como se a imagem total do tapete estivesse fadada a reproduzir o constante movimento de dispersar-se e reunir-se. Em um exercício comparativo, podemos retomar o tecido de feltro, estudado no capítulo anterior, como uma estrutura igualmente composta pela multiplicidade de microfios da fibra prensada, gerando um acúmulo irregular e desordenado das partes no plano compositivo. No caso do tapete persa, e das demais tapeçarias que se utilizam da mesma estrutura, os inúmeros filamentos recortados preservam a ideia de uma superfície multiplicada, em fragmentação, porém, com um ordenamento excepcionalmente regular dos fios da trama. O *grid* da urdidura torna-se o lugar compositivo onde os fios serão alocados (ou plantados, para brotarem como flores), e o que vemos é um povoamento ou habitação rítmica daquele espaço de tensão.

Retomando Carruthers (2011) e a ideia de organização sistematizada do inventário – nosso material de memória e imaginação –, temos, igualmente, uma leitura de composição fragmentada no contexto das mnemotécnicas do medievo:

A memória medieval inclui, portanto, em nossos termos, o “pensamento criativo”, porém não pensamentos criados “a partir do nada”. Ela edificava sobre estruturas recordadas “localizadas” na mente de alguém na forma de padrões, edifícios, grades e – o mais fundamental – redes de “partículas”, construídas, por associação, no interior de sua memória, partículas que devem ser “reunidas” em uma ideia. O trabalho da memória é também um processo, como uma viagem; deve, portanto, ter um ponto de partida. E essa suposição conduz novamente à necessidade de um “lugar”, porque recordar é uma tarefa de “encontrar” e de “ir de um lugar a outro” em sua mente pensante (CARRUTHERS, 2011, p. 54, grifo nosso).

É por essas razões que, para além da caracterização dos pontos, é fundamental considerar a relação estrutural entre os têxteis e a habitação dos espaços (lugares/planos) do mundo, como um dos elementos composicionais das linhas – do mesmo modo que a caminhada e o ciclo da quadripartição estruturam as fabulações dos quipos incas e dos mantos paracas, vistos nas seções anteriores.

No caso persa, tal relação é enfatizada, principalmente, porque os modelos composicionais de tapeçaria são descritos como plantas baixas, fazendo alusão direta à fabricação de um espaço habitacional. Para além da referência ao chão, na nomenclatura utilizada por Ford (2008), encontramos zonas e elementos compositivos sendo chamados de portais; bordas; beirais; frisos; etc.; remetendo ao vocabulário da arquitetura. Para Fahrenkamp, o retângulo central ou a área de fundo recebe o nome de *Zenim*, “que significa espaço, figura simbólica da eternidade” (1983, p. 26). Por outro lado, os desenhos estruturados no plano têxtil são nomeados de *Zenam*, “que significa tempo coroado” (FAHRENKAMP, 1983, p. 26). Em uma livre interpretação, podemos imaginar que o tempo coroado seria uma expressão do tempo circular, modelado pelas notações presentes na estrutura têxtil, e, subseqüentemente, nas figuras que formam a superfície/imagem. Para que tal coroamento ou circularidade aconteça, é necessário um plano relacional, um enquadramento que ajusta o foco dos sentidos e abre passagens (ou, simplesmente, espaços) de projeção na trama – por isso, o que se nomeia como espaço, no têxtil, representa tanto a contenção retangular do tapete, quanto as camadas de sentido que a linguagem é capaz de acordar.

Em *O sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*, Gombrich (2012) destaca a ambivalência simbólica do contorno do plano têxtil, argumentando que, se o objeto tecido se trata de um enquadramento, a delimitação espacial funcionaria como uma interrupção da continuidade das formas. Ao longo do livro, o historiador descreve as operações de enquadrar, preencher e vincular como aquelas que caracterizam o plano composicional das tapeçarias e dos designs de repetição, e sua análise sugere que, especialmente no caso dos tapetes islâmicos, o trabalho de composição se dá sobretudo na ação de contornar um plano. Delimitar o enquadramento, a partir do cálculo da área, seria o principal objetivo do ofício da(o) tecelã(ão):

Quando chegamos aos *designs* dos tapetes islâmicos, somos novamente confrontados com hierarquias mais ricas. [...] É difícil imaginar que não tenham sido planejadas de fora para dentro. [...] A implicação é que o padrão repetido continua infinitamente, mas que apenas estamos mostrando uma seção arbitrária, como se o padrão tivesse dito ao tecelão que parasse o *design* central e começasse na borda. Longe de ser excepcional, esse método de composição é bastante frequente na arte islâmica (GOMBRICH, 2012, p. 78-9).

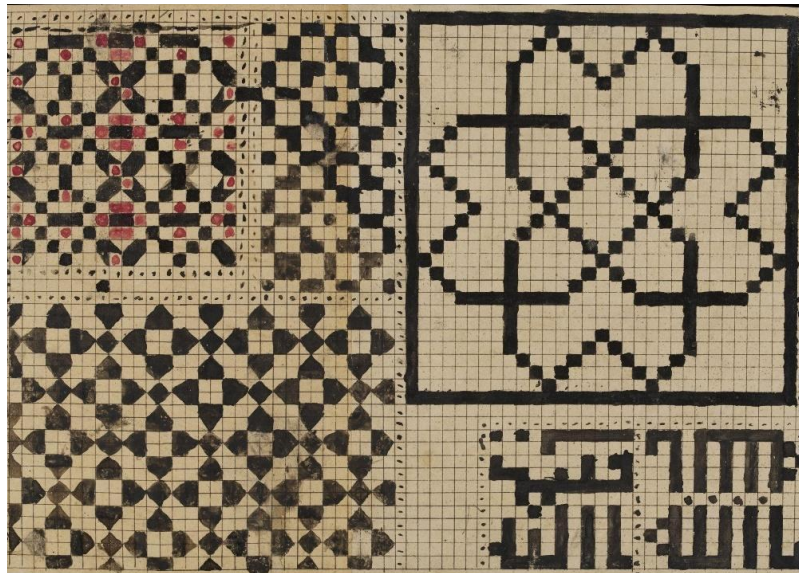


Figura 117 – Mirza Akbar, *Desenho*, 1840-1870.
 Coleção do Victoria and Albert Museum, Londres
 Fonte: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O1265470/drawing-mirza-akbar/>>.

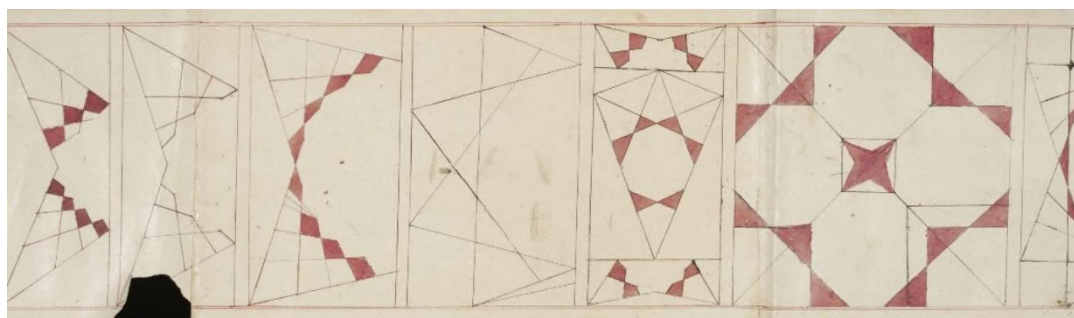


Figura 118 – Mirza Akbar, *Architectural Scroll*, 1840-1870.
 Coleção do Victoria and Albert Museum, Londres
 Fonte: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O402858/scroll-mirza-akbar/>>.

Gombrich (2012) menciona, ainda, uma coleção de desenhos projetivos pertencentes ao famoso decorador persa do século XIX, Mirza Akbar, na qual encontra-se um “rolo envolto em couro que o artesão podia facilmente carregar consigo como um livro de padrões” (p. 85). Na coleção virtual do Victoria and Albert Museum, percebemos que os rolos arquitetônicos (*architectural scrolls*²⁰⁰) de Akbar são voltados para a construção e ocupação de espaços, atestando que a geometria possui uma ligação profunda com a concepção de espacialidade, e o raciocínio da fabricação de lugares é diretamente acionada nas composições dos tecidos (fig. 117 e 118).

As obras de Akbar pertencem a uma tradição de rolos arquitetônicos comum no Irã. Um dos exemplares de destaque desta tradição é o rolo intitulado *Topkapi*, tema de estudo da professora turco-estadunidense Gülru Necipoğlu (1995) no livro *The Topkapi scroll: geometry and ornament in islamic architecture*, que assim o define:

O rolo de Topkapi é o exemplo mais bem preservado de seu tipo, com implicações de longo alcance para a teoria e práxis do desenho geométrico na arquitetura e ornamento islâmicos. Criado por mestres construtores do final do mundo medieval iraniano, o pergaminho compila um rico repertório de desenhos geométricos para superfícies de paredes e abóbadas. Não é um caso isolado, este importante documento pertence a uma tradição islâmica outrora difundida de pergaminhos, em que padrões geométricos, que vão desde plantas baixas e projeções de abóbadas a painéis epigráficos e ornamentos arquitetônicos em diversos suportes, apareceram lado a lado ((NECİPOĞLU, 1995, p. 3, tradução nossa)²⁰¹.

De acordo com Necipoğlu (1995), os rolos arquitetônicos funcionavam como dispositivos mnemônicos, um código de comunicação estabelecido entre os mestres construtores do mundo persa, que eram capazes de compreender e reproduzir os designs, tanto em sua funcionalidade estrutural quanto decorativa. Dentre as características do

²⁰⁰ Curioso notar que, de acordo com o Cambridge Dictionary, a palavra *scroll* pode se referir tanto aos rolos de papel quanto aos arabescos, uma vez que estes últimos são entendidos como uma imagem que se desenrola. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/scroll>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

²⁰¹ Texto original: “The Topkapi scroll [...] is the best-preserved example of its kind, with far-reaching implications for the theory and praxis of geometric design in Islamic architecture and ornament. Created by master builders in the late medieval Iranian world, the scroll compiles a rich repertory of geometric drawings for wall surfaces and vaults. Not an isolated case, this important document belongs to a once-widespread Islamic tradition of scrolls in which geometric patterns ranging from ground plans and vault projections to epigraphic panels and architectural ornament in diverse media appeared side by side” (NECİPOĞLU, 1995, p. 3).

conteúdo dos rolos, podemos destacar a facilidade com que alguns desenhos, que seguiam um rigor matemático, podiam ser adaptados às especificidades de distintos espaços; composições geométricas, que se valem de operações como repetição, multiplicação e giros simétricos das formas; e uma certa traduzibilidade entre a geometria plana e a espacial, expressando a relação intrínseca entre o design de superfície e a estrutura, como mencionamos anteriormente. Além das notações geométricas, também era possível encontrar composições com padrões caligráficos, como acontece com os rolos *Tashkent*, e alguns exemplares não apresentavam nenhuma instrução numérica ou textual, exibindo apenas os desenhos, como é o caso do próprio rolo *Topkapi* – o que dificulta a identificação exata do período e local em que os pergaminhos foram realizados (NECIPOĞLU, 1995).

A pesquisa de Necipoğlu (1995) identifica alguns aspectos históricos da tradição dos rolos arquitetônicos, por meio de uma revisão bibliográfica voltada, especialmente, à crítica de obras produzidas no âmbito do Ocidente, a fim de analisar a maneira com que interpretações orientalistas engendraram uma leitura generalizante e homogênea dos padrões, reduzindo-os à filosofia mística do Sufismo, por exemplo. Para mantermos o foco nas questões estruturais, vale destacar a observação que a professora faz do objeto livro e de como os desenhos eram fabricados na superfície dos rolos: “O modo distinto de desenho geométrico do rolo de Topkapi, dominado por padrões entrelaçados de estrelas e polígonos em duas e três dimensões, veio a ser conhecido genericamente no mundo iraniano como *giriḥ* (do persa, ‘nó’)” (NECIPOĞLU, 1995, p. ix, tradução nossa)²⁰². Se os padrões de entrelace das formas são nomeados de nó, podemos imaginar que o efeito de atado, ou da vinculação do nó ao formato do livro de rolo, reproduz o movimento dialético de ocultar e revelar – fechar e abrir –, que se correlaciona com os efeitos da espacialidade nas narrativas têxteis, ligados, desse modo, à relação móvel entre visibilidade e invisibilidade.

Outro aspecto estrutural que se mostra significativo para nossa pesquisa é a justaposição de *grids*, bem como dos enquadramentos das formas. Ao examinar as

²⁰² Texto original: “The Topkapi scroll's distinctive mode of geometric design, dominated by interlocking star and polygon patterns in two and three dimensions, came to be known generically in the Iranian world as *giriḥ* (Persian, "knot")” (NECIPOĞLU, 1995, p. ix).

construções das dinastias Timúrida-Turcomana, Necipoğlu usa a imagem do eco para se referir a repetições que se expandem e alteram a própria forma, mantendo, porém, o sentido de ordenação, tal como observamos no plano de fabricação têxtil:

Como padrões de superfície compostos de unidades geométricas repetidas, os edifícios foram constituídos por uma série de formas e espaços geometricamente inter-relacionados ritmicamente, ecoando uns aos outros em conjuntos arquitetônicos que constituem uma coleção de elementos seriais, sequencialmente ordenados (NECIPOĞLU, 1995, p. 52, tradução nossa)²⁰³.

Voltemos à questão da mobilidade dialética, da relação entre ver e não ver, como um efeito de espacialidade nas tramas, observando como esses deslocamentos ocorrem para além da dimensão visual dos tecidos. No âmbito das estruturas e processos composicionais têxteis, os rolos arquitetônicos nos recordam duas imagens fundamentais para pensarmos a espacialidade de maneira ampliada: 1) as pinturas em rolo japonesas, que, tal como os rolos arquitetônicos, deveriam ser desenroladas enquanto contempladas; 2) a fabricação da tecelagem manual em teares de liço, nos quais o tapete, à medida em que é tecido, se enrola no bastão que sustenta a tensão da urdidura, a qual, por sua vez, é desenrolada do bastão oposto. É importante notar que, no primeiro caso, as pinturas em rolo nos sugerem que os modos de visualização acionam diferentes interações com a espacialidade da narrativa, enquanto o segundo caso nos mostra que, nesse modo de produção, a obra não é vista pela tecelã em sua totalidade, que somente terá um vislumbre da peça inteira quando esta for retirada do tear.

Com isso, constatamos que os diferentes instrumentos e técnicas influenciam, diretamente, a percepção do espaço composicional da trama. No exemplo do processo de tessitura, quanto mais complexa a estrutura do tear, dispondo de adereços, tais como os pentes e liços, mais torna-se provável que o tecido, ao longo da fabricação, seja constantemente ocultado em um rolo, o que implica, portanto, uma experiência fragmentada da temporalidade da narrativa. Fragmentação semelhante pode ser observada na concepção e utilização dos rolos de pintura encontrados no Japão antigo, os

²⁰³ Texto original: “Like surface patterns composed of repeated geometric units, the buildings were themselves made up of a series of geometrically interrelated forms and spaces rhythmically echoing one another in architectural ensembles constituting a collection of sequentially ordered serial elements” (NECIPOĞLU, 1995, p. 52).

emakimono (絵巻物), que o crítico Katō Shūichi descreve como um modo peculiar de percepção da imagem:

O *emakimono* é feito para ser apreciado cena a cena, ou seja, vê-se uma cena estendendo-se uma parte do rolo, enrola-se o desenho que se acabou de ver e desenrola-se a próxima cena. Com a mão direita é enrolada a parte já vista, e com a esquerda vai se desenrolando a parte ainda não vista, e nenhuma delas pode ser apreciada junto com a cena que está diante da visão no momento. O presente está separado tanto do passado quanto do futuro. O tempo flui do passado em direção ao futuro e aqui há algumas lembranças, intuições, o passado e o futuro não existem como base de consulta dos acontecimentos do presente (KATO, 2012, p. 120).

Tanto nas pinturas trazidas no exemplo de Katō quanto na condição do tecido em processo no tear de rolo, as narrativas só podem ser apreendidas no acontecimento da leitura ou da contemplação das partes, sem que seja permitido ao olho ir e vir pela extensão de todo o plano compositivo.



Figuras 119 e 120 – Frames do vídeo *The art of making a tapestry* (2016), onde se vê o processo de uma tecelagem *gobelin*. Nesse exemplo, além da complexa espacialidade do processo de fabricação, percebemos a semelhança entre o empilhamento de fios na trama e o empilhamento vertical de uma construção arquitetônica em andamento. Produção do Getty Museum.

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=jlbu-dJuEh0&t=413s>>.

Outro modo de fazer fragmentado, que também traz diferentes implicações espaciais para a prática da técnica, é a tradição de tecelagem *gobelins* na França, cujas grandes dimensões das tapeçarias exigem que as tecelãs operem no verso da trama, orientadas por um espelho que reflete a face frontal do tecido em processo (fig. 119 e 120). Nesse caso, elas observam o andamento do trabalho, realizado em teares verticais, pelas frestas da urdidura, e a tessitura é guiada pela imagem invertida do espelho. Assim, o olhar é enquadrado e orientado por duas inversões, pois, além da inversão ocasionada pela imagem refletida, o que há na frente das mulheres é a parte de trás da obra, aquela que, provavelmente, ficará ocultada durante o uso. Diferentes espacialidades são fabricadas em conjunto com as tramas e o caso dos instrumentos é apenas um dos quais podemos evocar, a fim de compreender de quais maneiras uma narrativa espacial acontece no têxtil, assim como quais vestígios do processo de tessitura são retidos na obra final.

Voltando ao caso das tapeçarias de países do OANA e a relação direta com a espacialidade arquitetônica, há que se reiterar o fato de existirem tapetes que não seguem rigidamente um modelo arquitetural em sua composição, como os *gabbeks* e demais produções de comunidades nômades. Todavia, da maneira como estamos compreendendo a noção de espacialidade, sobretudo no que diz respeito ao âmbito estrutural, o plano de composição têxtil será sempre tratado como a tessitura de um espaço, pois todo enquadramento é uma maneira de criar um plano relacional.

Tendo contextualizado os termos que consideramos mais significativos e assinalado a relação projetual com a arquitetura, nos deteremos, adiante, em alguns dos aspectos compositivos das estruturas têxteis que constam no livro de Ford (2008), os quais podemos identificar como manifestações das narrativas, ou os efeitos narrativos, das espacialidades na prática da tapeçaria.

Começamos por uma passagem referente aos elementos de escrita visíveis no plano composicional dos tapetes. Ford (2008) menciona que as assinaturas de tecelãs e tecelões, tecidas com linhas na própria estrutura têxtil, poderiam incluir datas e excertos de textos religiosos ou poéticos. Um dos exemplos trazidos pelo autor é o tapete Ardabil, o mais

antigo tapete datado do mundo, pertencente à coleção do Victoria and Albert Museum, cuja trama carrega a inscrição dos versos do poeta místico Hafiz²⁰⁴:

Except for thy heaven there is no refuge for me in this world
 Other than here there is no place for my head.
 Work of a servant of the court, Maq̄sud of Kashan, 946
 (HAFIZ, s/d *apud* FORD, 2008, p. 31)²⁰⁵.

Se considerarmos as potências metafóricas do verso “other than here there is no place for my head”, seremos impelidas a vislumbrar o enquadramento retangular do tecido como um portal para a abstração, manifestado pela imagem da trama e suas projeções: o sentido da frase torna-se ambíguo, pois a palavra “aqui” (*here*) pode se referir tanto ao paraíso quanto ao próprio espaço da tapeçaria. Ou podemos entender, ainda, que o tapete funde ambos os espaços, pois contém, no seu enquadramento, uma espécie de simulacro do plano divino. O exemplo parece ser casual no livro de Ford, e é utilizado pelo autor ao abrir passagem para a introdução da análise dos motivos religiosos, tema emblemático dos têxteis muçulmanos. Mas a coerência entre o conteúdo poético e a forma estrutural da tapeçaria enfatizam tanto a ligação com a espiritualidade, prevista pelo autor, quanto a força narrativa e expressiva das espacialidades do têxtil, que nos interessam.

Em seus versos, Hafiz nos fala de um lugar para a cabeça (*place for my head*), que podemos traduzir como mente – compreendendo, ainda, o espírito, na tentativa de evitar a dissociação das instâncias metafísicas do corpo, uma vez que se trata de uma epistemologia não-ocidental. Desse modo, apenas o paraíso, ou o estado de transcendência, é o refúgio da mente, e podemos transpor esse espaço e seus significados para o próprio terreno das tramas: desde a tessitura, com a imersão dos movimentos

²⁰⁴ No site da Universidade de Fordham (Nova Iorque), consta a informação de que o nome Hafiz significa *strong-memoried*, e “foi dado como uma frase de honra ao poeta quando, ainda um jovem menino, recitou o Alcorão inteiro de cor”. Disponível em: <<https://sourcebooks.fordham.edu/source/1370hafiz.asp>>. Acesso em: 15 mai. 2022.

²⁰⁵ Já no site do Museum With no Frontier, os mesmos versos são transcritos com as palavras: “I have no refuge in this world other than thy threshold / My head has no resting place other than this doorway”, que poderiam ser traduzidas como: “Não tenho refúgio neste mundo além do teu limiar / Minha cabeça não tem outro lugar de descanso além desta porta”, implicando a nomeação de uma espacialidade de passagem (limiar e porta). Disponível em: <https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object:EPM;us:Mus21:25:en>. Acesso em: 09 fev. 2023.

repetitivos dos corpos tecedores, até a contemplação de quem utilizará o tecido – cujo olhar será tomado pelos infinitos pontos de linha que preenchem toda a estrutura –, o têxtil parece operar uma tradução metalinguística da experiência de deslocamento espaço-temporal descrita pelo poeta.

O tema da espiritualidade é uma das chaves conceituais que abre caminho para compreendermos a prática da tapeçaria no OANA, especialmente se nos atermos à arte islâmica. Embora os motivos ou funções dos têxteis não se restrinjam a uma expressão de fé, pelo menos não da maneira como compreendemos, por exemplo, a arte cristã²⁰⁶, a espiritualidade torna-se um viés interpretativo²⁰⁷ das metodologias compositivas das imagens desse contexto, como um conhecimento sob o qual se ordenam algumas formas. Para reforçar tal entrelace, Ford menciona o uso do exemplo do palácio de Alhambra, na Espanha, por parte de pesquisadores que compreendem os preceitos religiosos como intrínsecos a qualquer manifestação artística do Islã:

Em um discurso dado em Munique e Mannheim no outono de 1978, o Prof. Klaus Brisch do *Museu fur islamische Kunst*, Berlim, declarou que a arte do tapete oriental é arte religiosa. Ele se referia às descobertas de Dario Cabanelas, que demonstrou que o enigma do desenho do teto do Alhambra em Granada só pode ser entendido como uma representação da ideia islâmica do Céu (*Heaven*), e afirmou que muitos dos grandes tapetes clássicos persas devem ser vistos de forma semelhante. Ele também sugeriu que devemos primeiro entender a religião a fim de entender a arte (FORD, 2008, p. 38, tradução nossa)²⁰⁸.

²⁰⁶ Uma “arte cristã” estaria estreitamente ligada ou à serviço de uma prática religiosa, mas o islamismo se refere a uma cultura secular e um código de leis cuja estruturação não se limita necessariamente ao discurso religioso.

²⁰⁷ Na obra de Gülru Necipoğlu (1995), uma das críticas feitas ao orientalismo das pesquisas ocidentais se direciona justamente à redução da arte islâmica, ou das manifestações artísticas de países do OANA, às simbologias religiosas, especialmente aquelas relativas ao Sufismo, no sentido de uma cristalização conceitual que desconsidera as especificidades históricas, sociais e territoriais. Por essa razão, segundo a autora, as pesquisas empreendidas no Ocidente comumente interpretam as padronagens da arte islâmica como uma forma de arte transcendental, universal e/ou atemporal de maneira vaga, sem caracterizá-la adequadamente, segundo seus preceitos. Fazemos menção à questão da espiritualidade especialmente pela relação com o exercício da projeção, que será melhor compreendido ao longo de nosso texto, e alertamos as leitoras de que este se trata de apenas mais um ângulo interpretativo, que não deve ser visto como mais legítimo ou o único verdadeiro.

²⁰⁸ Texto original: “In an address given in Munich and Mannheim in the autumn of 1978 Prof. Klaus Brisch of the Museum fur islamische Kunst, Berlin, declared that the art of the oriental carpet is religious art. He referred to the discoveries of Dario Cabanelas who has demonstrated that the puzzle of the design of the ceiling of the Alhambra in Granada can only be understood as a depiction of the Islamic idea of Heaven, and asserted that many great classical Persian carpets must be viewed along similar lines. He also suggested that we must first understand the religion in order to understand the art” (FORD, 2008, p. 38).



Figura 121 – Detalhe da composição central do Tapete Ardabil, (Irã,1539-1540).
Coleção do Victoria and Albert Museum, Londres
Fonte: <<https://www.vam.ac.uk/articles/the-ardabil-carpet>>.



Figura 122 – O tapete Ardabil é apresentado no chão, dentro de um enorme display de vidro, na galeria Jameel. Fotografia de Peter Kelleher.

Fonte: <<https://www.vam.ac.uk/articles/the-ardabil-carpet>>.

De nossa perspectiva, a questão da espiritualidade nomeia um modo (enquadramento) que aciona estados de transe ligados à contemplação/meditação, à imaginação de outros planos (invisíveis ou projetados para além daquilo que o tapete mostra), a partir da transfiguração das formas. Em uma seção dedicada ao motivo da árvore da vida, Ford (2008) traz elementos que ilustram a metáfora da experiência espiritual traduzida na imagem tecida. Com uma advertência para não cairmos no risco de engessar as interpretações dos símbolos, o autor apresenta uma das possíveis leituras do contexto simbólico dessa árvore:

A "árvore da vida" representa o elo de ligação entre os três níveis de mundo do antigo Oriente: O Paraíso (no céu); o mundo dos homens (na terra); e o mundo abaixo (que, nos termos do cristianismo, pode ser comparado à noção de Purgatório). Acreditava-se que estes três eram mantidos juntos por um grande eixo vertical ao centro. A ideia de representar o eixo do mundo como uma árvore é muito antiga e se encontra em muitas formas de arte além dos tapetes (e, claro, na mitologia europeia, bem como oriental), mas devemos sempre lembrar com a

mitologia oriental que a linguagem do simbolismo tem muitas camadas (FORD, 2008, p. 106, tradução nossa)²⁰⁹.

Além dos apontamentos feitos nessa citação, o tipo de representação iconográfica da árvore da vida é variável, a depender das regiões, épocas e das tradições nômades e sedentárias, por razões de natureza técnica e histórica que discutimos anteriormente. Por carregar o significado de ligação entre distintos planos, pode ser comum encontrar o uso do motivo da árvore da vida em tapetes de oração (FORD, 2008, p. 132), que trazem, mais uma vez, a temática do deslocamento espaço-temporal para a composição estrutural e visual dos têxteis. Nessa classe de tapetes, é na representação da mesquita – com ênfase na vista frontal de seu *mihrab*, ou portal – que observamos o entrelace estrutural, temático e funcional de maneira mais explícita, pois se trata da tessitura de uma construção arquitetônica transportada para e pelo tapete. Ao centralizar uma via de passagem no campo compositivo, o enquadramento do portal nos convida à entrada ou atravessamento de seu plano, que passa a se integrar a todo espaço em que o tapete é alocado. Como Ford (2008) aponta, os tapetes de oração são fabricados em países muçulmanos, e o *mihrab* pode ser explicado da seguinte maneira:

Nas primeiras mesquitas, sempre havia uma pedra – a *qibla* – colocada na parede e apontando para a cidade santa de Meca; mais tarde, este local veio a ser decorado pela representação de um nicho em forma de arco, conhecido como *mihrab*, e esta é a forma quase universalmente adotada nos *designs* de tapetes de oração. [S. V. R.] Cammann chama a atenção para o amplo significado que portões e arcos tiveram no Oriente desde os primeiros tempos: o nome Babilônia, em si, significa "Porta dos Deuses", e, no mundo do Islã, o *mihrab* pode certamente ser pensado como sugerindo a porta de entrada para o Paraíso no céu íntimo, assim como é, no reino do misticismo sufista, o limiar da sabedoria infinita (FORD, 2008, p. 126, tradução nossa)²¹⁰.

²⁰⁹ Texto original: "The 'tree of life' represents the connecting link between the three world levels of the ancient Orient: Paradise (in the sky), the world of men (on earth); and the world below (which, in terms of Christianity, may be likened to the notion of Purgatory). It was believed that these three were held together by a great vertical axis through the centre. The idea of depicting the world axis as a tree is very ancient and is found in many art forms besides carpets (and of course in European mythology as well as oriental), but we must always remember with oriental mythology that the language of symbolism is many-layered" (FORD, 2008, p. 106).

²¹⁰ Texto original: "In early mosques there was always a stone – the *qibla* – set in the wall and pointing towards the holy city of Mecca; later, this spot came to be decorated by the representation of an arch-shaped niche known as a *mihrab*, and this is the shape which is almost universally adopted in prayer-rug designs. Cammann draws attention to the wide-ranging significance that gates and arches have had in the East since earliest times: the name Babylon itself means 'Gate of the Gods' and in the world of Islam the *mihrab* may certainly be thought of as suggesting the gateway to Paradise in inmost Heaven, as well as, in the realm of Sufi mysticism, the threshold of infinite wisdom" (FORD, 2008, p. 126).

As tessituras que apresentam ou sugerem imagens de portais, no sentido literal de um elemento arquitetônico, não se restringem às reproduções do *mihrab* ou de construções ligadas a fundações religiosas. Em tapeçarias cuja temática se refere ao motivo dos jardins, por exemplo, há ocasiões em que a composição de formas vegetais e/ou animais; cenas de caça; motivos de vasos de plantas etc., são contornados por batentes ou possuem a estrutura de um pórtico, como se uma porta ou janela fosse aberta, dando a ver a paisagem fabricada na trama. Esses elementos também podem ser tecidos apenas com contornos e silhuetas que, além de operar uma multiplicação de enquadramentos no plano composicional dos tapetes, possuem formas volúveis: as portas são ora nítidas, ora sugestões projetadas pela composição notacional.

No caso específico do tema dos jardins, as estruturas têxteis fazem referência direta ao jardim persa, cuja construção se dá, tradicionalmente, em recortes retangulares e disposições de círculos no centro, tal como se observa nas composições das tapeçarias do Irã. Ford (2008) comenta que, para o apreciador leigo, é como se o plano compositivo dos tapetes, com a efervescência de formas, cores e detalhes, pudesse sempre ser lido como uma representação de jardins, independentemente da presença ou não de formas identificadas como vegetais. De fato, a dança dos padrões é vibrante ao olhar que percorre as linhas e tenta apreender todos os movimentos dispostos ali, consciente da impossibilidade de acompanhar a dinâmica total do plano. Mas o motivo do jardim nas tapeçarias segue rigorosamente o *layout* paisagístico do jardim persa (FORD, 2008), e sua origem, nos têxteis de tal contexto, se dá pelo sentido espiritual, uma vez que, como o autor recorda, a palavra paraíso vem do termo persa *pairidaeza*, que designa um jardim ou “parque de caça cercado” (FORD, 2008, p. 162, tradução nossa)²¹¹. Em termos composicionais, os jardins persas compartilham do contorno murado e retangular que o formato convencional dos tapetes possui, com suas bordas e frisos – o que reforça, mais uma vez, a leitura arquitetônica na concepção do têxtil.

Podemos pensar, ainda, que a própria associação entre o plano do tecido e a espacialidade transcendental, como vimos no exemplo do tapete Ardabil, é reafirmada no

²¹¹ Texto original: “enclosed hunting park” (FORD, 2008, p. 162).

tema do jardim, devido à relação com o paraíso. Desse modo, é possível reconhecer, nas tramas, a presença de certos elementos que caracterizam o jardim paradisíaco no Alcorão: Ford cita, como exemplo, os místicos “pássaros do sol” (*sun-birds*), guardiões dos portões do Céu, como um signo recorrente daquele motivo (2008, p. 132).



Figura 123 – Tapete de oração Senneh, com a silhueta de um *mihrab* no retângulo central. Finais do séc. XVIII, início do séc. XIX.

Fonte: The Met Museum

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452193>>.



Figura 124 – *The "Wagner" Garden Carpet*, séc. XVII, Irã.

Fonte: The Met Museum

<<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2018/eternal-springtime-wagner-garden-carpet>>.

Para além das espacialidades transcendentais e arquitetônicas, ou daquelas fabricadas pelo enquadramento da composição visual das tapeçarias, podemos observar alguns tapetes serem utilizados, em certas habitações, para cobrir as portas ou desempenhar eles próprios a função de porta. Trata-se do caso das tendas *yurts* de comunidades nômades do Afeganistão: construções circulares provisórias, que podem ser, ainda, completamente revestidas de tapetes nas paredes internas, considerando as propriedades térmicas da materialidade têxtil. No caso dos tapetes usados nas portas, o objeto em si é tomado como um elemento funcional da arquitetura das tendas, cumprindo a dupla função de permitir uma entrada, bem como de fechar o contorno da habitação, demarcando um limite entre as espacialidades de dentro e de fora.

Sob esse prisma, constata-se que não é necessário encarar o elemento “porta” como uma restrição – mais interessante é pensar na função dialógica e móvel que o objeto desempenha ao criar a passagem entre dois espaços simultaneamente construídos. Nessa perspectiva, os conceitos “dentro” e “fora” são relacionais, assim como os conceitos de frente e verso ou de forma e contra forma, e adquirem uma mobilidade de sentidos no âmbito da espacialidade das linhas. De acordo com Ford (2008), os tapetes de porta levam o nome de *enssi*²¹², cujo significado remete a uma cortina de entrada, e são fabricados fora das tendas devido ao tamanho restrito do espaço interior. Os teares utilizados pelas tecelãs nômades são horizontais, dispostos no chão, e um dos grupos nômades que habita parte do território do Afeganistão é justamente o povo pachto²¹³.

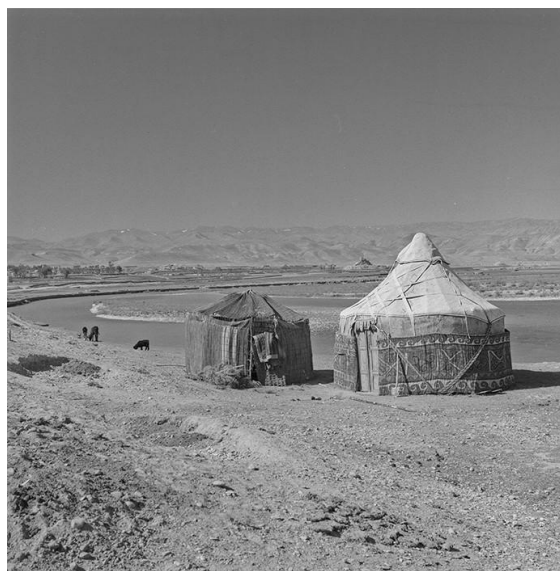
Para além da funcionalidade arquitetônica das peças *enssi*, Ford também captura os sentidos espirituais da função de portal. Partindo da leitura de Cammann, o autor afirma que: “o *enssi* representa não apenas uma porta física, mas também metafísica” (FORD, 2008, p. 155, tradução nossa)²¹⁴, uma vez que os padrões são organizados em uma variação de seções retangulares, criando uma série de enquadramentos no interior do plano têxtil. A repetição de retângulos alude visualmente a uma planta baixa, o que nos conduz a uma interpretação metalinguística da espacialidade nos referidos tecidos. No campo de

²¹² Também encontrado com a grafia *engsi* ou *ensí*. Optamos por manter, em nossos comentários, a grafia que consta do livro de Ford (2008).

²¹³ Estudamos o engajamento poético das mulheres pachto no Capítulo 2, páginas 128 a 133.

²¹⁴ Texto original: “the *enssi* represents not only a physical but also a metaphysical door” (FORD, 2008, p. 155).

composição de algumas das peças, podemos observar a centralização de quatro painéis retangulares que, de acordo com Ford (2008), aparecem como referência aos quatro jardins prometidos aos muçulmanos. Assim, uma porta *enssi* abre distintas passagens, que reproduzem continuamente a narrativa do atravessamento final, segundo os preceitos do Alcorão, e também projeta novas entradas e saídas em uma paisagem têxtil que, mesmo com sua impecável regularidade formal, cobre-se de um certo mistério labiríntico.



Figuras 125 e 126 – À esquerda, exemplar de um tapete *enssi* turcomano, séc. XVIII-XIX.

Fonte: Museum With no Frontier

<https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;uc;Mus21;47;en>.

À direita, *yurts* do Afeganistão.

Fonte: Nola Rugs

<http://nolarugs.org/index.php?route=information/information&information_id=13>.

Há, ainda, mais uma possibilidade interpretativa para a espacialidade dos têxteis fabricados no OANA, a partir da qual o tapete não é apenas um lugar transcendental, no sentido de um espaço que se abre para a projeção e o deslocamento dos sentidos, nem um portal físico, no sentido matérico/funcional, como visto nas *yurts*, mas é ele próprio um meio de transporte, cuja eficiência ultrapassa qualquer outro meio inventado por seres humanos. Trata-se da alegoria do tapete mágico, recorrente em obras literárias, dentre as quais a icônica história do Príncipe Ahmed, que constitui parte das crônicas do *Livro das Mil e Uma Noites*; a narrativa bíblica de Salomão, rei de Israel, que possuía um tapete voador; o livro das maravilhas do Xequie Muhammad ibn Yahya al-Tadifi al-Hanbali, no qual Abdul Qādir Gīlānī vê um grande tapete de oração atravessar os céus e supõe ser o tapete de Salomão; perpassando desde as narrativas clássicas da antiguidade até a ficção científica pós-moderna. Em quase todos os casos, os efeitos mágicos do tapete envolvem a noção de trânsito, pois é um objeto dotado da capacidade de voar e percorrer longas distâncias.

Nas histórias do *Livro das Mil e Uma Noites*, encontramos alguns efeitos incomuns despertados pelo envolvimento com os têxteis, que também poderiam ser lidos à luz da magia ou de forças sobrenaturais. Entretanto, a ênfase no poder de voo se sobressaiu na cultura midiática, tanto pelas icônicas narrativas literárias e adaptações cinematográficas quanto por parecer extremamente razoável a ideia de que uma peça de tecido, com sua característica leveza, não resista ao chamado de uma ventania. Os personagens que se deparam com os tapetes voadores, quase sempre, descobrem a mágica ao acaso, quando se sentam sobre a trama e, repentinamente, são levados a uma viagem. É preciso, portanto, uma interação física, um contato direto com o tecido, pois é o encontro tátil que provoca a ligação entre os sentidos do corpo e as formas têxteis, ativando as projeções.

E não é apenas a alta velocidade que caracteriza o efeito mágico dos tapetes voadores nos exemplos literários que mencionamos: também se destaca a sua habilidade de chegar a lugares impensáveis ou míticos como o Céu, o jardim paradisíaco onde os seres divinos habitam e um corpo mortal, no sentido literal dos textos religiosos, somente pode alcançar após atravessar o estado de morte. Vimos que a contemplação e subsequente alteração de estados mentais/sensoriais podem ser efeitos manifestados pela mobilidade

espacial das projeções da trama. Mas a alegoria do tapete voador, que material e metaforicamente se desloca pelos lugares físicos do mundo, parece condensar a gama de espacialidades têxteis que identificamos até então, nos levando de volta aos quipos incas e aos *quipucamayoc*, que transportavam os dispositivos de uma mão a outra, assim como de volta aos próprios tapetes nômades, que permanecem em movimento, entrelaçando-se às inúmeras paisagens e suas narrativas. Iniciamos nosso percurso entre as tapeçarias de países do OANA pela ideia de solo, e caminhamos para as linhas finais, mais uma vez, a partir de uma vista de cima, do céu, de onde pretendemos analisar um último aspecto das espacialidades têxteis.

4.4 CAMINO REAL

Desde o Capítulo 1, temos recordado a aproximação feita entre a arte ameríndia e a corrente artística da abstração, de acordo com a antropóloga Els Lagrou (2013), sinalizando que os efeitos e objetivos da imagem abstrata, em ambos os contextos, possuem uma afinação muito maior do que se imagina. E Ford (2008), igualmente, menciona a arte das vanguardas do século XX, ao analisar os têxteis produzidos pelos Bakhtiari, comunidade nômade do oeste do Irã, que apresentam uma composição sintética de formas planas, sem a conhecida ornamentação de flores ou arabescos. Visualmente, os têxteis Bakhtiari são extremamente semelhantes às primeiras obras da artista Anni Albers, que também estudamos no primeiro capítulo. Nas análises acerca da síntese composicional dos têxteis, Ford (2008) chega a mencionar o artista Paul Klee, que sabemos ter sido um dos grandes mestres de Albers. De acordo com o autor:

A forma mais simples de um design de painel, cujo apelo reside em grande parte nas combinações de cores (como na obra de Paul Klee ou de outros pintores do século XX), cresce com bastante frequência nos tapetes tribais da província de Fars. Às vezes, os painéis são completamente planos, como visto aqui, mas em outras peças aparecem, ao acaso, pequenos motivos, dando um efeito semelhante ao que se vê nos conhecidos *kilims* da região (FORD, 2008, p. 153, tradução nossa)²¹⁵.

²¹⁵ Texto original: “The simplest form of panel design, whose appeal lies largely in the colour combinations (as in the work of Paul Klee or other twentieth-century painters), crops up fairly often in the tribal rugs of Fars

Voltemos à obra de Albers, para observar a influência da arquitetura e os elementos de espacialidade no gesto da artista. Em 1934, após se estabelecerem em terras americanas, Anni e Josef Albers dão início a uma série de viagens para países latino-americanos – o primeiro deles é Cuba, mas é no México que ocorre uma virada significativa na produção de ambos, para além do já mencionado aprendizado de novas técnicas, no caso específico de Anni Albers.

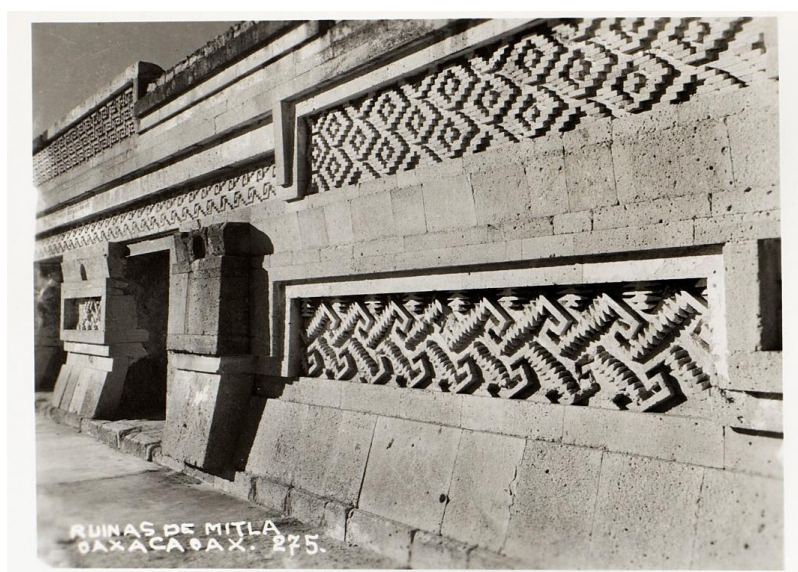


Figura 127 – Josef Albers, Sem título (Mitla, México), 1956.
Fonte: Guggenheim Museum.

Nas fotografias de viagens tiradas por Josef Albers, catalogadas pela Josef & Anni Albers Foundation, é possível notar, claramente, que um grande impacto foi causado pelo encontro com a arquitetura pré-colombiana, principalmente aquela dos sítios arqueológicos do México, como as ruínas de Mitla, em Oaxaca. Nesse contexto, vemos encaixados, nos paredões de pedra, os padrões presentes nos têxteis: uma geometria tramada que produz ritmo dentro do plano espacial das construções. Talvez tenha sido o efeito contingencial de uma geometria ritmada, materializada em um ambiente físico,

province. Sometimes the panels are completely plain, as seen here, but in other pieces tiny motifs appear at random, giving a similar effect to that seen in the well-known kilims of the region” (FORD, 2008, p. 153).

aquilo que mais impressionou a percepção dos Albers, abrindo passagens para uma nova compreensão da potência estrutural que a notação carrega. Em seu livro, Ford (2008) também apresenta casos semelhantes de correspondência entre padrões têxteis e entalhes em paredes encontrados em alguns contextos do OANA, como no Palácio do Norte de Assurbanipal (668-627 a.C.), em Nínive, antiga Assíria.

Nos anos finais da década de 1930, até o fim da vida de Anni Albers, a geometria se torna, para ela, um precioso código de comunicação e tradução do mundo, fazendo referência à linguagem das tapeçarias dos povos pré-colombianos, mas também à experiência narrativa que a composição notacional possibilitou à artista. Além da cultura andina, já sabemos que Paul Klee também teria contribuído para o direcionamento narrativo e semântico das linhas na obra de Albers (TROY, 1999). O encontro de ambos, Albers e Klee, também se alinhava pela afinidade à linguagem notacional da música, fundamental para se perceber o valor compositivo da geometria nos tecidos da artista. Troy (1999) explica que o trabalho com o *grid* nos estudos de Albers, ainda na Bauhaus, já sugeria tanto a presença da imagem, da visualidade, quanto da ideia de um texto – isto é, de um ritmo –, o que denota a textualidade têxtil como um interesse genuíno, intuitivamente desenvolvido na rica atmosfera do ateliê conduzido por Gunta Stözl. Sobre as impressões da artista em relação aos tecidos andinos, a autora explica:

Ela admirava a encantadora e complexa padronagem de cores e formas das túnicas Incas, Wari e Tiawanaku, que têm uma forte semelhança com o tipo de padrões que estava explorando na Bauhaus. Ela também estudou tecidos andinos de trama aberta e urdiduras duplas. Albers respondeu principalmente ao conceito e ao uso de sinais e estruturas ideográficas nesses têxteis, ao invés da iconografia específica, embora estivesse ciente de que informações discretas sobre o mundo andino estavam embutidas em suas formas e estruturas (TROY, 1999, p. 30, tradução nossa)²¹⁶.

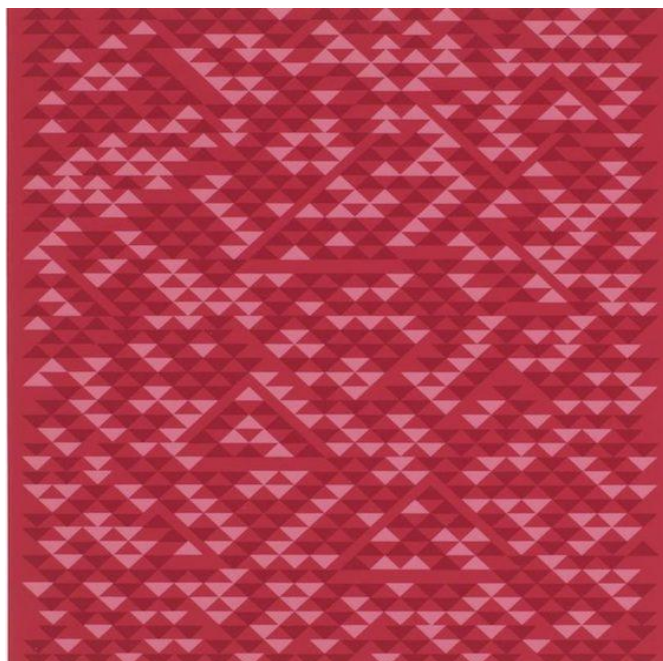
As dimensões de espacialidade são exploradas em diversas frentes na obra de Albers: quando a artista trabalha o contorno têxtil como uma forma presente na

²¹⁶ Texto original: “She admired the dazzling and complex color and shape patterning of Inca, Wari, and Tiawanaku tunics, which have a strong similarity to the type of patterning she was exploring at the Bauhaus. She also studied Andean open-weave and multi-weave textiles. Albers responded primarily to the concept and use of ideographic signs and structures in these textiles rather than to specific iconography, even though she was aware that discrete information about the Andean world was embedded within their forms and structures” (TROY, 1999, p. 30).

composição estrutural-visual da trama; quando a linha é disposta de maneira fluida no *grid* tensionado pelo tear, o que sugere o efeito de uma caminhada livre pela composição²¹⁷; e quando os espaços físicos se tornam, de fato, referências para as tapeçarias. Esse é o caso de obras como *Monte Albán* (1936), cujos desenhos dos montes são visíveis na sobreposição irregular de formas triangulares; *Red meander* (1954), que apresenta um jogo labiríntico, ao remodelar a figura do retângulo em continuidades e descontinuidades; *Northwesterly* (1957) e *Pasture* (1958), cujos planos de composição se assemelham a campos abertos vistos de uma longa distância; *Under way* (1963), com linhas maleáveis no eixo central, que desenhavam um caminho de terra ou o fluxo de um rio; e *Camino Real* (1968), com os característicos triângulos que marcaram a última fase de produção da artista, multiplicados em duas cores e dispostos em composições irregulares.

Tais obras, intencionalmente listadas em ordem cronológica, nos mostram uma certa trajetória evolutiva da compreensão da espacialidade e da representação de espaços na linguagem têxtil, por parte da artista: se em *Monte Albán* temos um desenho figural dos montes, em *Camino Real*, produzido cerca de trinta anos mais tarde, os triângulos milimetricamente bem calculados fazem, eles próprios, as rotas. Em termos de paisagem, as formas geométricas caminham no plano do tecido, apontando para uma multiplicidade de direções – e poderíamos imaginar uma correspondência às quatro direções do império Inca. *Camino Real* também explora as diferentes perspectivas pelas quais podemos observar – ou adentrar – a paisagem têxtil: se a interpretarmos como uma paisagem vista de cima, é como um imenso vale de montanhas, no qual as variações tonais e de orientação dos triângulos recuperam o volume aparentemente perdido na planificação das formas. A obra parece evocar, também, o modelo narrativo dos desenhos do deserto de Nazca, pois reproduz o jogo de escalas que se trata, simplesmente, da dinâmica de visibilidade e invisibilidade do fragmento e do todo, orquestrados dentro da dimensão espacial dos encaixes têxteis.

²¹⁷ Características anunciadas no Capítulo 1, página 77.



Figuras 128 e 129 – Acima: Anni Albers, *Camino Real*, 1967-1969.

Fonte: <<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/albers-anni/camino-real>>

Abaixo, a tapeçaria *Camino Real*, comissionada pelo arquiteto Ricardo Legorreta, instalada no Hotel Camino Real, na Cidade do México.

Fonte:

<<https://fahrenheitmagazine.com/pt/projeto/objeto-de-arte-de-design/anni-albers-arte-t%C3%A0xtil-para-um-mundo-moderno>>.

Em um capítulo dedicado à economia da visão, Gombrich descreve o distanciamento do olhar como um mecanismo de texturização, referindo-se não somente aos padrões encontrados nos ornamentos, mas em todo aglomerado de formas com os quais nos deparamos:

Naquelas combinações de elementos que analisamos em termos geométricos, todos os que são demasiado pequenos, densamente espaçados ou distantes do observador irão inevitavelmente se fundir em uma impressão de textura que, por sua vez, pode se dissolver em seus elementos sob o olhar escrutinador mais próximo: o tecido mesclado se mostrará como uma mistura aleatória de fios coloridos (GOMBRICH, 2012, p. 95).

Por meio da manipulação das escalas, bem como dos movimentos de aproximação e distanciamento de um tecido composto por minúsculos pontos ou filamentos, temos efeitos óticos diferentes – percepções espaciais que nos levam a distintos lugares no interior das tramas. É curioso pensar que, nas histórias dos tapetes voadores, seja necessária a aproximação do olhar (o corpo aproximado), quase como se fosse necessário desviar a atenção da imagem composta pela tapeçaria – a vibração de potência abstrata dos motivos tecidos, que nos leva para além deles próprios – para perceber a força singular de cada fio que sustenta a trama – entendendo a superfície têxtil como uma estrutura locacional, e não um plano meramente visual. É esse o jogo compositivo lançado pela tapeçaria persa, que também pode ser entendido como o aspecto singular da textura: a constante dispersão e subsequente reunião dos pontos que formam a imagem, conforme atestamos anteriormente, submetendo-a ao eterno devir da formação/projeção.

Troy afirma que o que teria despertado em Albers a admiração pela cultura andina seria a ideia de duração, isto é, de um movimento continuado de retorno: uma “arte que pode voltar de novo e de novo [...]” (TROY, 1999, p. 28, tradução nossa)²¹⁸. Para a artista, o que efetivaria a potência da arte (e aqui, não se trata apenas da linguagem têxtil) seria precisamente a capacidade de permanecer além do tempo, a força de retornar sempre – enquadrar-se e ser capaz de se expandir, simultaneamente. Tal retorno circular, entretanto, não deve ser entendido como um movimento de repetição inalterado, tampouco como uma sugestão de atemporalidade, generalização ou universalização dos sentidos das

²¹⁸ Texto original: “art that could be turn(ed) again and again [...]” (TROY, 1999, p. 28).

imagens. A mutação das materialidades e a tensão entre a artista e a matéria na negociação da forma são questões intimamente ligadas à força de permanência, que se concretiza na capacidade da imagem de transmitir “significado” (*meaning*) (TROY, 1999, p. 32). Em outras palavras, a duração acontece quando a imagem cria vínculos com o espaço-tempo em que se manifesta – justamente a força que Albers percebia pulsar nos têxteis dos Andes.

Um dos pontos que se sobressai no estudo de Ford (2008), naquilo que se refere à variação dos padrões, é que, nas palavras do autor, a chave para a apreciação da arte está no fato de que ela deve obedecer às próprias regras. Somente assim, o objeto artístico será capaz de entrelaçar forma e conteúdo, isto é, expressar a mensagem singular (reinterpretar as tradições) que carrega, pois “O que importa é se o design funciona como um desenho, se a intenção expressiva de cada tecelã é realizada, se o conteúdo cumpre aquilo que a forma promete” (FORD, 2008, p. 39, tradução nossa)²¹⁹.

Podemos interpretar a afirmação de Ford propondo que cada padrão cria as próprias regras de funcionamento, porque, afinal, o têxtil se trata da fabricação de uma estrutura. E, mais do que isso, apesar de acionar um conjunto de gestos pré-existentes e materiais igualmente pré-fabricados, podemos presumir que há uma espécie de movimento fundador na tessitura. Em analogia a outra linguagem que pensamos operar de modo semelhante, e que tem sido evocada em vários momentos de nossa escrita – a música –, é como se cada melodia, quando tocada, reinventasse a própria ideia de música, e, assim, cada textura é uma reinvenção da definição de tecido, desprovida do sentido de ineditismo e de originalidade, porque pouco importa se sua composição se faz pelo rearranjo de elementos preexistentes. O ponto chave da experiência comunicativa da textura é precisamente o rearranjo em si: a geração de um ritmo que nos orienta a tatear as ligações feitas no momento em que elas se manifestam. A textura, pois, materializa a ligação sempre inédita entre as vidas e os acontecimentos, entre a imagem e o texto, entre as urdiduras e o fio da trama. Como potência narrativa e artística, é capaz de traduzir a linguagem outrora perdida dos antigos tecidos e reaproximar a arte, como afirmava Anni Albers, dos enigmas da natureza.

²¹⁹ Texto original: “What matters is whether the design works as a design, whether the individual weaver's expressive intent is realized, whether the content fulfills what the form promises” (FORD, 2008, p. 39).

CAPÍTULO 5

OUTRAS SINTONIAS, NOVAS FREQUÊNCIAS

amanhece — a cerração
sobre o rio começa
a se esgarçar e pouco
a pouco se vê — aqui —
ali — uma rede de pesca

Fujiwara no Sadayori

Assim é com o aracniano:
nunca se sabe se ele trama, ou se consiste apenas
em ser tramado.

Fernand Deligny

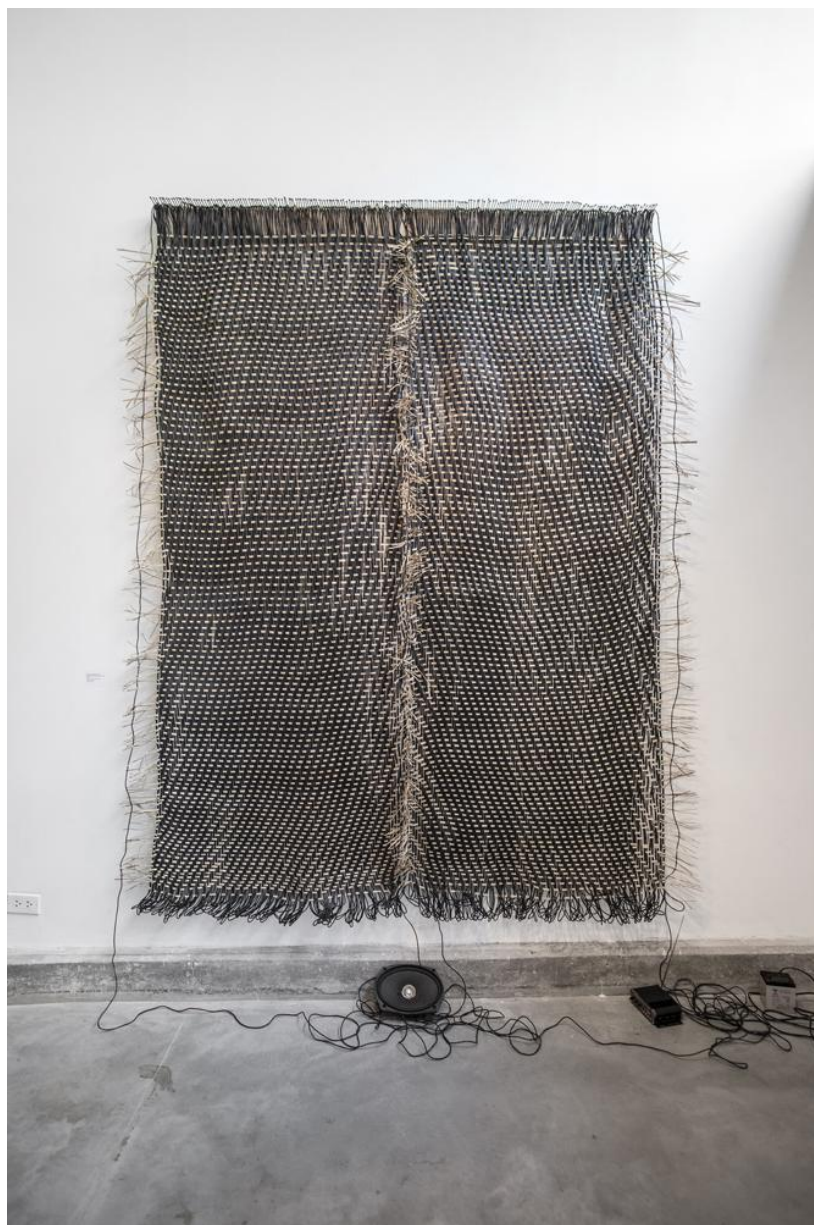


Figura 130 – Ximena Garrido-Lecca, *Aleaciones con memoria de forma - FM*, 2014.
Fonte: <<http://abstractioninaction.com/artists/ximena-garrido-lecca/>>.

Imaginemos o ruído sonoro de uma sintonização de estações em um velho rádio. Imaginemos, também, que tateamos a textura da obra apresentada na fotografia da página anterior, examinando sensorialmente, a combinação dos fios de cobre e fios de junco, dispostos na tessitura de duas tramas estreitas, ambas conectadas por um entrelace no eixo central da peça. A trama é brilhante e opaca, cinzenta e ocre, lisa e áspera, tal qual o contraponto entre a nitidez da voz de uma locutora – ou de uma música popular –, ao saltar da caixa de som, e o barulho desordenado que preenche o intervalo das estações. Os fios da estrutura são, ainda, dispersos nas extremidades, como se o tecido carecesse de acabamento. Em ambos os lados, vemos cabos pretos ligados a um alto-falante posicionado no chão, abaixo do eixo central da trama, além de outros dispositivos eletrônicos, que controlam a transmissão. A obra leva o título de *Aleaciones con memoria de forma – FM* (2014), cuja primeira palavra, em português, se traduz por “liga”, e faz referência direta às ligas metálicas, geralmente tubulares, utilizadas em redes de comunicação, presentes, com certa regularidade, nas obras da artista peruana Ximena Garrido-Lecca.

A história do desenvolvimento técnico do têxtil, especialmente no caso da tecelagem, nos leva desde às práticas mais simples do tear de cintura nos Andes até o início da computação. O fazer manual ligado às fibras, muitas vezes descrito como rudimentar, abriu caminhos para a existência dos mais sofisticados computadores. A apropriação do sistema binário têxtil para a criação de dispositivos eletrônicos teve início com o desenvolvimento do tear mecânico Jacquard, na França do século XIX, a partir do modelo de cartões perfurados, cuja notação era traduzida pela ágil máquina nas padronagens das tramas. Com a invenção dos sistemas eletrônicos, podemos constatar que a mecanização da criação têxtil transformou a produção, registro e armazenamento da informação humana, levando-nos ao desenvolvimento da internet, no final da década de 1960. Desde então, temos sido inseridos em uma rede-teia (*web*) que ressignificou por completo a maneira como compreendemos, modificamos e organizamos nossa linguagem, bem como nossa comunicação, memória e inventividade.

Encerramos o capítulo anterior com uma discussão que nos conduz tanto a um estudo focado nos regimes de visibilidade como elementos composicionais da linguagem têxtil quanto ao exame do entrelace da arte com uma certa ideia de natureza, que, por consequência, nos remete ao tema da tecnologia e das cosmotécnicas. Nos parece fértil seguir ambas as trilhas, avançando as reflexões iniciadas sobre os aspectos de projeção e visualização no campo composicional, da intercambialidade das formas e da orientação espiralar da linguagem têxtil, dessa vez, a partir de um novo prisma. Assim, estudaremos um último elemento narrativo da linguagem das texturas e faremos uso de uma estrutura têxtil para balizar as considerações suscitadas pelos entrelaces que ela desencadeia. O elemento se trata da recursividade, às vezes referida por meio da palavra encadeamento, enquanto a estrutura é a do trançado, cuja prática segue a mesma lógica de sobreposição alternada da tecelagem plana e não depende do tensionamento de linhas em um tear, embora o recurso de fixação das fibras a um suporte possa ser empregado em determinadas etapas, para facilitar o processo de entrelaçamento²²⁰.

Se mantivermos o paralelo entre o trançado e a tecelagem, perceberemos que, na verdade, a definição ou a instituição de uma diferença entre ambos, especialmente no caso do trançado vinculado à cestaria, é um tanto quanto turva. Consideramos importante destacar algumas diferenças e aproximações entre as práticas, a fim de compreender de que maneira o elemento da recursividade é mais facilmente lido em uma do que na outra, justificando a escolha de nossa estrutura metodológica. Salientamos, também, que nossa observação do trançado se dá a partir de duas possibilidades formais: a primeira, o trançado tecido, que se aproxima da técnica da tecelagem, e a segunda, o trançado costurado, que envolve elementos da trama, mas dispara outras reflexões acerca do modelo de entrecruzamento das linhas.

De imediato, constata-se que o trançado é um dos pilares da prática da cestaria, portanto, iniciamos nossa investigação com uma leitura das questões classificatórias concernentes a esta técnica. Por definição, a cestaria se trata da prática que utiliza fibras

²²⁰ Esquemas gráficos ilustrativos do trançado, no contexto da cestaria, podem ser vistos no verbete “Basketry”, da Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/basketry>. Acesso em: 10 mai. 2023.

vegetais ou sintéticas submetidas a uma preparação distinta da fiação, com o objetivo de produzir formas recipientes ou instrumentos de múltiplas naturezas, tais como: cestos; bolsas; itens de caça e coleta em contextos de comunidades indígenas ou não-indígenas viventes no campo; esteiras; chapéus; berços; chegando até mesmo a integrar construções arquitetônicas. Na profusão de formas, que, nas palavras de Ernst Gombrich (2012), escapa às classificações minuciosas, os produtos do trançado relativos à cestaria estão, ainda, presentes nos adornos corporais, embora sejam radicalmente dissociados da classe dos tecidos.

Em seu livro *A arte do trançado dos índios brasileiros*, a antropóloga brasileira Berta Ribeiro (1985) realizou um levantamento taxonômico dos tipos de trançado e cestaria²²¹ encontrados em bibliografias específicas da área, com o intuito de analisar peças de etnias como Kayabi e do Alto Xingu. Em analogia à prática da tecelagem manual, muitos autores apontam que a estrutura do trançado também compreende a relação de trama/urdidura, isto é, a existência de um elemento “ativo” e outro “passivo” (RIBEIRO, 1985, p. 30) na aplicação da técnica. Comparando os textos, os critérios e as classificações feitas por tais autores, a primeira diferença que se observa entre a cestaria e a tecelagem está na suposição de que a urdidura da cestaria seria móvel, ao passo que a urdidura do tecido seria afixada e tensionada no tear. Uma segunda característica distintiva seria a rigidez dos materiais utilizados no trançado da cestaria, condição que torna possível a construção cúbica e/ou cilíndrica dos objetos acima listados, por exemplo. Contudo, a tentativa de diferenciação, a partir dos materiais e das estruturas, não é satisfatória, como a própria antropóloga afirma, pois nenhuma das diferenças altera substancialmente a técnica de base. E é a partir da imprecisão classificatória que observamos os primeiros efeitos narrativos da gramática do trançado.

Para analisar os meandros dessa imprecisão, tomemos o apontamento relativo à mobilidade da urdidura, no argumento dos autores estudados por Ribeiro (1985). Se considerarmos a variabilidade de técnicas em tear e os diferentes modos de trabalhar o *grid*

²²¹ Vale mencionar que Ribeiro (1985) prefere o uso do termo “trançado” a “cestaria” (ou *basketry*, como encontra no marco teórico utilizado em seu livro), justamente por compreender a variedade de estruturas e funções dos objetos produzidos pela técnica, não reduzidos à referência dos cestos.

de linhas tensionadas, a ideia de passividade não sustenta a condição ou a característica que determina qual dos fios é a urdidura, uma vez que esta é colocada em constante movimento, levantando-se e abaixando-se, repetidamente, para abrir passagem e orquestrar os encaixes do fio da trama, que, de certa maneira, também replica o ritmo de levantar-se e abaixar-se por entre os fios da urdidura. De fato, não se pode ignorar que a trama tenha mais liberdade de composição do que o conjunto de fios paralelos, pois o movimento destes últimos está sempre condicionado à espacialidade do *grid* – compreendendo a resistência da tensão e o distanciamento dos fios. Porém, tanto a tensão quanto a posição espacial podem ser manipuladas, ainda que haja um limite para a realocação das linhas.

Considerando a variedade de técnicas de trançado, podemos dizer que as supostas instâncias de trama e urdidura possuem um grau equivalente de mobilidade: a urdidura cria a estrutura do trançado alternando os mesmos movimentos que a trama realiza, “Isto é, tanto a trama como a urdidura são movidas no ato de entretecer e resultam indiferenciadas no produto final” (RIBEIRO, 1958, p. 20). A constatação de Ribeiro é interessante, pois os pesquisadores poderiam ter partido da relação entre verticalidade e horizontalidade dos fios, em vez de concentrar boa parte da argumentação do que seja trama e urdidura na questão da mobilidade. A antropóloga compreende que o processo de montagem dos fios no tear e o procedimento de entrelace da cestaria são de naturezas distintas, mesmo com tamanha semelhança estrutural. Mais do que isso, a cestaria não se reduz às coordenadas horizontais e verticais, constituindo-se, também, pela orientação diagonal, que aparece como um vetor de interseção dos planos entrecruzados. Da mesma maneira, podemos inferir que inexistente a condição de um *grid*, seja ele móvel ou não: não há uma matriz prévia que baseia tal tipo de trançado, pois a estrutura acontece inteiramente na própria fabricação do cesto.

Na obra de Ribeiro (1985), fica claro que o uso dos termos trama e urdidura, no âmbito do trançado, se trata apenas de uma orientação que auxilia praticantes e observadores a identificar o jogo de troca das posições das tiras de fibra. Todavia, para manter o eixo comparativo da tecelagem plana e da relação indiferenciada entre as partes

trançadas, podemos formular a hipótese de que o trançado seja uma técnica de mutação. Os elementos composicionais desempenham a mesma função de maneira simultânea e alternada, uma se transformando continuamente na outra até a indistinção, ou, ainda, os elementos configuram uma soma de duas partes, que resulta, inversamente à lógica matemática, em uma unidade – equações que serão esclarecidas ao longo de nossas reflexões.

O segundo ponto que destacamos na análise de Ribeiro (1985) é a rigidez do material utilizado na cestaria, em contraste com a maleabilidade das fibras destinadas à fabricação têxtil. Como mencionamos anteriormente, a propriedade de rigidez está ligada ao processo de preparação da fibra, cujo conjunto de ações consiste no corte, separação e secagem das folhas ou talos de plantas, levando a matéria orgânica a uma conversão muito diferente da que ocorre no procedimento da fiação. De fato, a materialidade rígida permite a feitura de formas côncavas, que atribuem aos cestos a função de receptáculo. Contudo, fibras maleáveis podem participar das armações escultóricas resultantes do trançado e da cestaria, pois a última nos oferece um caminho de estudo bifurcado.

Há muitos tipos ou modos de fazer cestaria, mas dizemos que nosso caminho investigativo é bifurcado pela escolha de trabalhar com os dois tipos de cestaria, mencionados anteriormente: a costurada e a tecida. Ambas possuem diferenças significativas, seja em termos estruturais ou modos de fazer, e tal bifurcação nos permite não apenas analisar as estruturas produzidas com ângulos retos e diagonais, mas observar, também, a lógica das estruturas circulares. Ressaltamos, ainda, que o trançado, apesar de vinculado à cestaria, não se restringe a este campo: a técnica participa do conjunto de estruturas têxteis, como é o caso dos cordões, que também serão considerados neste capítulo. Diante da diluição de fronteiras categóricas, a definição ou a descrição instrutiva da técnica foge ao escopo dos nossos objetivos, que se voltam, especialmente, ao encadeamento recursivo produzido pelo movimento do trançado.

5.1 VER, NÃO VER E ENTREVER

Em diversas passagens de nosso estudo, nos deparamos com a questão da visibilidade e da invisibilidade nas estruturas têxteis, seja em termos dos aspectos visuais do tecido ou das etapas do processo de tessitura em diferentes teares. A leitura imediata de tal dicotomia, em uma peça têxtil, é aquela ligada à lógica de sobreposição alternada da trama na urdidura, em que o fio horizontal cobre um dos fios verticais, ao passo que se oculta por trás do fio seguinte. Assim, quando o fio da trama está visível, o da urdidura está oculto, e vice-versa. Também se convencionou que é possível interpretar a estrutura têxtil como geradora de dois lados, frente e verso, sendo chamado de frente aquele que se coloca à vista enquanto o verso fica no lado posterior, demandando um giro da peça para ser visualizado. Como já discutimos, o verso também pode ser o lado que, a depender da técnica, apresenta características visuais e de textura distintas do lado oposto.

Entretanto, sabemos que tais interpretações desconsideram especificidades estruturais, técnicas, materiais e funcionais de suma importância para compreendermos as potências compositivas dos têxteis. Constatamos, por exemplo, que a estrutura têxtil é tridimensional, por isso o tecido não se reduz a duas faces e não se trata, meramente, de uma superfície plana. Assim, em uma tecelagem simples, a trama que se sobressai e se esconde no feixe de fios da urdidura está, na verdade, sempre à vista, pois a forma e a contra forma da textura nos mostram os vários movimentos da linha. Sendo uma estrutura multidimensional, nossa perspectiva é que seria fragmentada, tanto por conta de limitações fisiológicas quanto por causa das características composicionais do tecido. Há, contudo, estratégias de manipulação dos graus de importância e visibilidade de tais elementos – trama e urdidura –, e nosso objetivo, neste capítulo, é examinar algumas das composições e aspectos que ainda não foram abordados nas discussões anteriores. Desse modo, identificamos os possíveis efeitos do trançado, observando atentamente o que significa ver, não ver e entrever na linguagem têxtil.

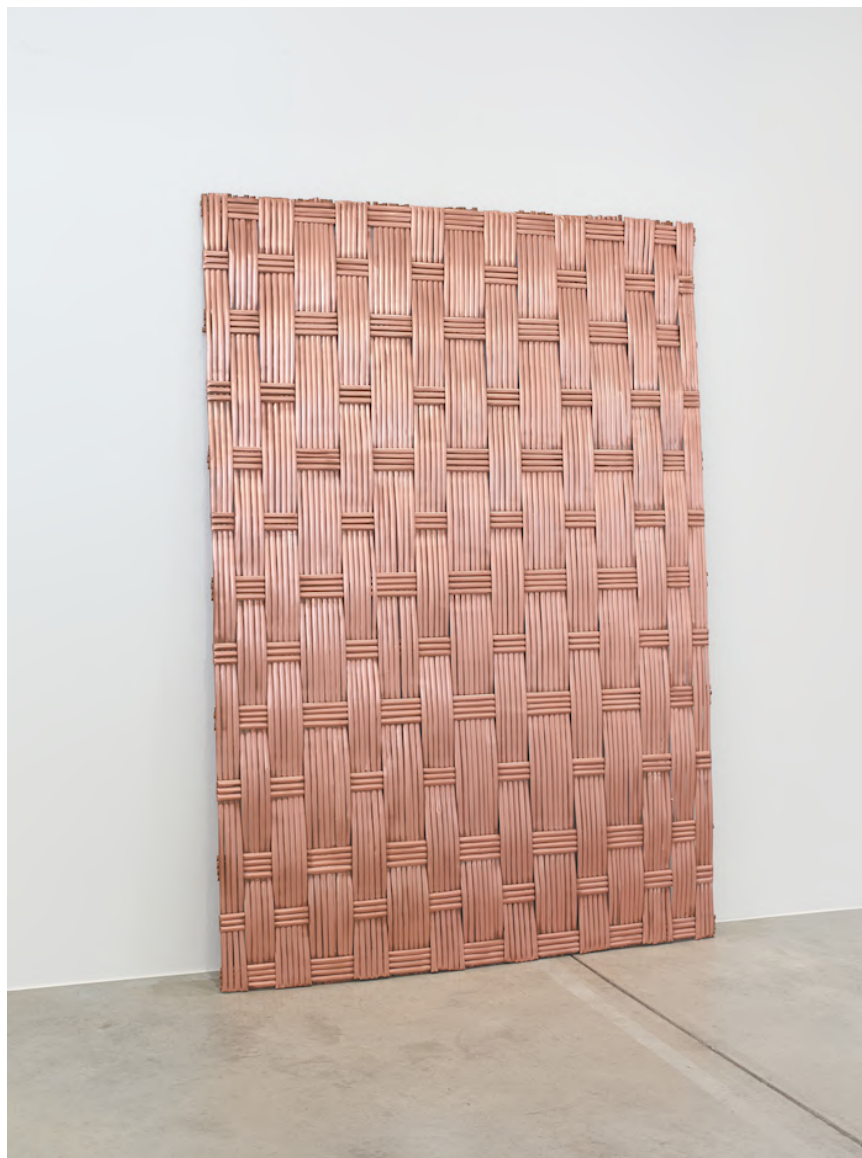


Figura 131 – Ximena Garrido-Lecca, *Ralíneamiento III*, 2018.

Fonte: Revista Select

<<https://www.select.art.br/ximena-garrido-lecca-memorias-do-cobre-e-da-terra/>>.

Na obra *Ralíneamiento III* (2018), vemos Garrido-Lecca utilizar, mais uma vez, uma materialidade não convencional aos têxteis: o cobre (fig. 131). Neste tecido peculiar, temos um exemplar de padronagem tradicionalmente encontrado em peças de cestaria, cujo encaixe segue precisamente o ritmo entrecruzado da tecelagem plana. No caso da obra *Shape memory alloys: Warmi*, de 2019, temos uma textura em zigue-zague, que também se orienta pelo mesmo tipo de ordenamento dos fios, variando, contudo, a sequência numérica do intervalo de fios verticais a serem sobrepostos – em outras palavras, alterando o acorde do gesto tecedor (fig. 133). Ambas as obras são afixadas nas paredes, ao passo que instalações como *La Trama*, de 2013, são dispostas no chão como se fossem tapetes ou esteiras (fig. 132).



Figuras 132 e 133 – À esquerda: Ximena Garrido-Lecca, *La trama*, 2013.

À direita: Ximena Garrido-Lecca, *Shape memory alloys: Warmi*, 2019.

Fonte: <https://showrooms.itgalleryapp.com/en_EN/16992857455e836030b938a>.

O material das tiras é uma referência aos processos de desenvolvimento do chamado progresso industrial, que, por sua vez, se torna um emblema da persistência de estruturas coloniais, tensionadas com a cultura pré-colombiana. A artista, que nasceu em Lima no ano de 1980, mas viveu boa parte da vida em Londres, e, posteriormente, radicou-se no México, alinhava os avanços tecnológicos e contrapõe os artifícios mecânicos às artes tradicionais, como é o caso de práticas têxteis ou de trançado/cestaria. No uso recorrente do cobre, percebemos de maneira nítida que, para além das questões políticas e simbólicas do têxtil, Garrido-Lecca também possui um interesse nas propriedades dos materiais, que servem para enfatizar a mensagem transmitida pelas tramas.

Na obra *Modulaciones: gasa con trama flotante* (2022), observa-se uma diferença significativa em relação à estrutura da trama, oriunda da técnica de tecelagem, que se trata da disposição de fibras na direção diagonal, no interior do plano entrecruzado de verticalidade e horizontalidade (fig. 134). No estudo de Berta Ribeiro, o elemento diagonal integra a classe do “trançado cruzado”, nomenclatura referente aos hexágonos reticular, oblíquo e triangular, que a antropóloga afirma ser sinônimo de “treliça” (1985, p. 34). A treliça, ou rede de vigas cruzadas, é uma espécie de tela entretecida, usada em janelas e biombos, como forma de manipulação do grau de visibilidade dos espaços que ela secciona – um efeito obtido a partir das medidas dos vazios, que pontuam, ritmicamente, o intervalo dos cruzamentos. Nesse sentido, tem-se não apenas o jogo de visibilidade do material no trançado, mas, também, nos lugares de ausência da fibra entrelaçada, quando se abre uma passagem para o atravessamento da estrutura. Esse aspecto demonstra que a espacialidade intervalar, embora desprovida de fibras, se alarga ou se contrai em consonância ao efeito pretendido pela tecelã – como se o vazio também fosse tecido por suas mãos.

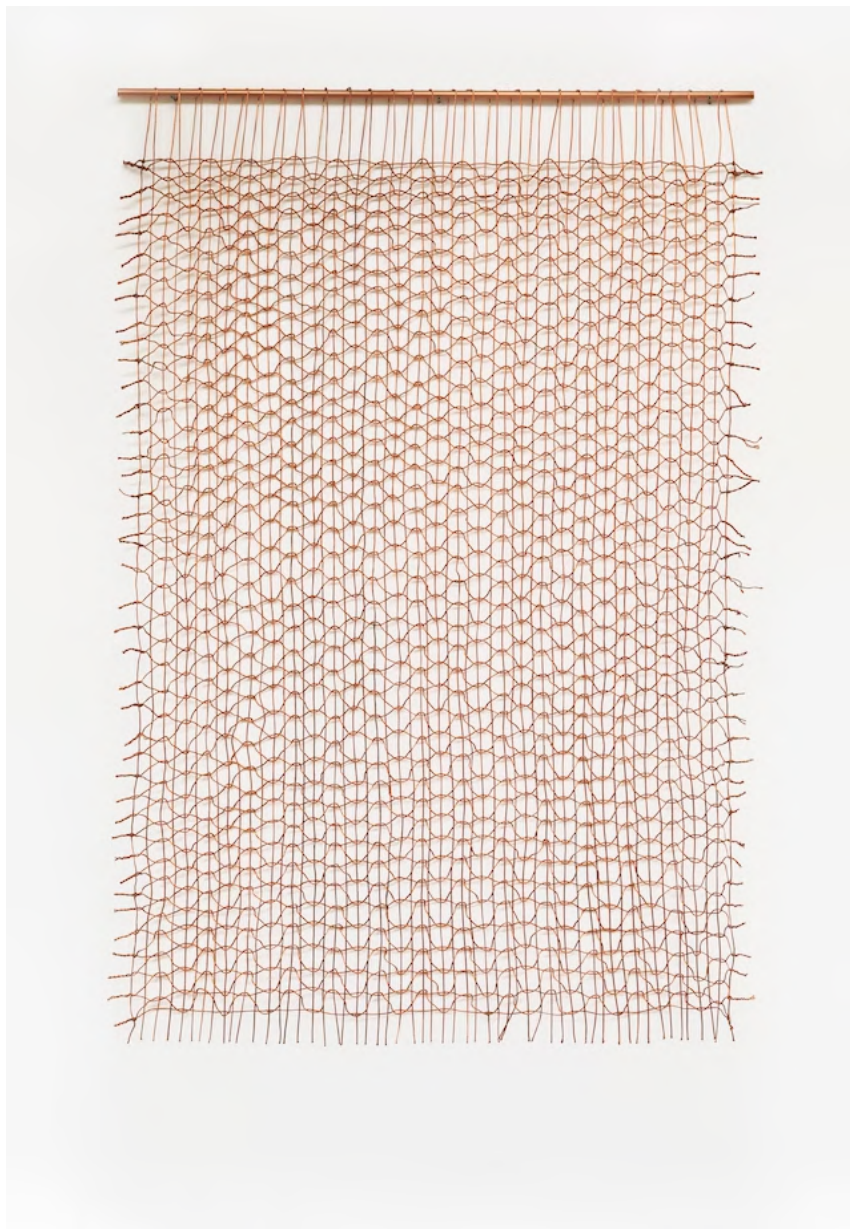


Figura 134 – Ximena Garrido-Lecca, *Modulaciones: gasa con trama flotante*, 2022.

Fonte: New Art Dealers Alliance

<<https://www.newartdealers.org/programs/nada-curated-reset/presentations/512/artworks/4544>>.

Ainda com relação às nomenclaturas levantadas por Ribeiro (1985), nos aproximamos do sentido de dobra, contido na estrutura do trançado, que a antropóloga observa na etimologia da palavra inglesa *plait*, trança:

do francês arcaico **plait**, **pleit** e do latim **plicare** que significa dobrar (**to fold**) em pregas achatadas como as de um tecido dobrado sobre si mesmo. Esta palavra é sinônimo de **braid** que significa trançar (como a trança de cabelos) e que aparece com muita frequência na descrição de trançados em língua inglesa (RIBEIRO, 1985, p. 31, grifos da autora).

A imagem da dobra aparece como um simulacro do movimento de interposição das linhas: o que se oculta é a continuidade, a parte que participa do outro lado. E a visibilidade ou invisibilidade, como dissemos, depende do giro, isto é, da perspectiva tomada para que o objeto seja percebido em todas as dimensões. Nessa configuração, um lado está sobreposto ao outro, gerando, portanto, duas instâncias que não podem ser vistas simultaneamente. Entretanto, de maneira paradoxal, a ação de dobrar também carrega o sentido numérico da multiplicação por dois, provocando um aumento da imagem, que pode se constituir de uma ampliação de sentidos ou pode significar, ainda, uma mudança, o desvio de um curso, se pensarmos no verbo aplicado à orientação de trânsito – quando dobramos uma esquina, por exemplo.

Para pensar os efeitos da dobra no trançado diagonal, tomamos o exemplo da estrutura das cordas, cuja tessitura é feita inteiramente de fios oblíquos – orientação que nos permite simular planos ou conceber formas cilíndricas, uma vez que, em cada lado visto, o suposto corte dos padrões (o enquadramento têxtil) é, na verdade, uma interrupção decorrente do volume tridimensional da peça. Um exemplo que evidencia os aspectos da dobra e da transversalidade diagonal nos cordões é o trançado *kumihimo* (組み紐), que será observado paralelamente à produção de cordoaria encontrada nos Andes.

No ano de 2022, a Japan House SP sediou a exposição itinerante *Kumihimo – A arte do trançado japonês com seda*, por Domyo, mostrando exemplares de cordões que integram vestimentas e objetos das culturas japonesas, além dos instrumentos de tessitura utilizados pelos artesãos da fábrica Domyo, produtora de cordões de seda há mais de dez gerações, em Tóquio. Junto desse material, a exposição também apresentou uma seleção

de vídeos e entrevistas que demonstravam os processos de trabalho e os aspectos históricos de tal trançado, bem como as aplicações das cordas na contemporaneidade. O nome da técnica é explicado pelo site da Japan House SP com as seguintes palavras:

Em japonês, *kumihimo* significa "cordas trançadas". O termo é utilizado para se referir a amarrações de três ou mais feixes de fios de seda, formando cordões a partir da sobreposição diagonal desses fios de maneira regular e uniforme. Os resultados podem ser trançados simples, feitos com 3 feixes (conhecidos como "trança francesa"), ou mais complexos, chegando a conter mais de 140 feixes de fios.²²²

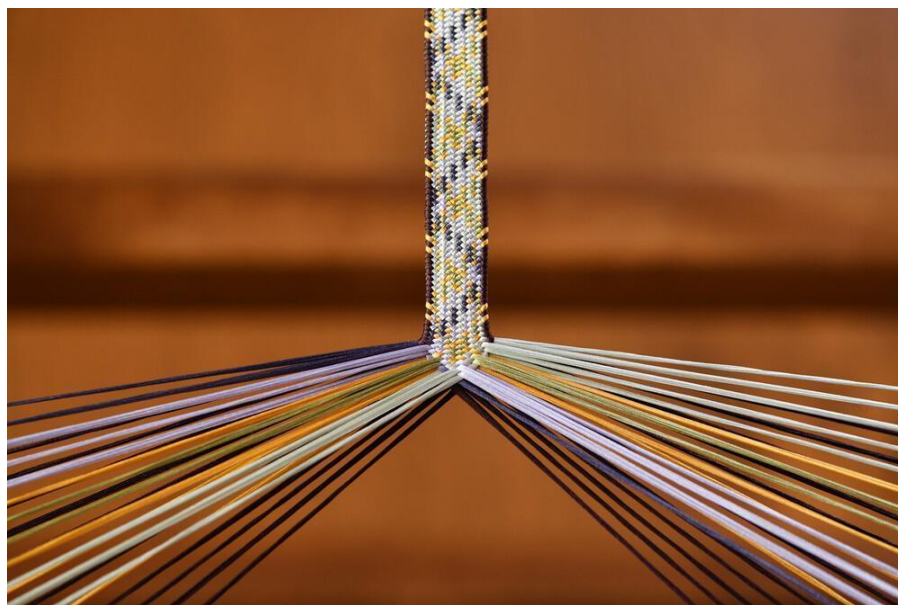


Figura 135 – *Kourai Gumi*. Exemplo de um cordão *kumihimo* do tipo planificado, trançado pelos artesãos da fábrica Domyo. O tipo plano se assemelha à tira tecida que mencionamos no primeiro capítulo, no contexto do filme *La libertad*, de Laura Huertas Millán.
Fonte: Japan House London, UK.

²²² KUMIHIMO - A arte do trançado japonês com seda, por Domyo. **Japan House SP**, São Paulo [s/d]. Disponível em: <<https://www.japanhousesp.com.br/exposicao/kumi-himo/>>. Acesso em: 23 out. 2022.

O intrigante uso do verbo “amarrar” para descrever a técnica do *kumihimo* evoca as discussões feitas no capítulo anterior, acerca da definição expandida da palavra “nó”, cuja etimologia contempla os sentidos de atado e de entrelace. A instituição contextualiza as implicações culturais do verbo, que também é empregado pelos japoneses para expressar “‘a conexão entre pessoas’, ‘as coisas relacionadas a um fato’, ‘o florescer e o dar frutos’, ‘a conclusão de uma história’”²²³. A função de ligação da amarra, portanto, é aplicada em diferentes contextos, e o sentido de florescer e dar frutos, por sua vez, remete de maneira explícita à ideia do encadeamento, de algo que se desenvolve com modificações sucessivas da própria forma.

Em um seminário virtual realizado pela Japan House de Londres²²⁴, que também sediou a exposição dos cordões *kumihimo*, a escritora japonesa Mari Hashimoto (2022) explica que o trançado têxtil é desenvolvido e aprimorado pelos artesãos japoneses no período Asuka (592-710), e afirma que os únicos cordões que se aproximam da complexidade do *kumihimo* seriam aqueles produzidos na América do Sul. Embora ela não especifique a região ou cultura à qual se refere, a *cordelería*, ou tradição de cordões, é uma importante prática dos povos aimarás, hoje situados em regiões do norte do Chile, que tomaremos como parâmetro para pensar sobre a comparação feita entre ambas as culturas.

No livro *Cultura material Aymara*, de Hans Gundermann Kroll e Héctor González Cortez (2015), a gama de práticas culturais da comunidade aimará, no Chile, é apresentada pelas seções prataria, cerâmica, têxteis e cordoaria. É interessante notar que os cordões são apartados dos têxteis, embora façam uso dos mesmos tipos de lã e compartilhem da semelhança técnica com a tecelagem plana, como observamos anteriormente. Ao contrário da prataria e da cerâmica, que exigem um conhecimento especializado da(o)s artesã(o)s, os autores apontam que as práticas de tecelagem e de cordoaria são acessadas por toda a comunidade, pois fazem parte de um conjunto de conhecimentos difundidos popularmente.

²²³ KUMIHIMO - A arte do trançado japonês com seda, por Domyo. **Japan House SP**, São Paulo [s/d]. Disponível em: <<https://www.japanhousesp.com.br/exposicao/kumi-himo/>>. Acesso em: 23 out. 2022.

²²⁴ HASHIMOTO, Mari. **The History and Significance of Kumihimo in Japanese Culture**. Youtube, 12 abr. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WSfU5heD6Ks>>. Acesso em: 24 out. 2022.

Enquanto os têxteis são produzidos pelas mulheres, a fabricação dos cordões aimarás fica a cargo dos homens, que aprendem o ofício do trançado desde a infância. As funções das cordas estão associadas principalmente à pecuária, atividade de subsistência fundamental para a comunidade aimará. Desse modo, os cordões são utilizados para amarrar cargas, atar estruturas e carregar objetos ou animais, mas também são empregados em determinados ritos, que evidenciam a dimensão extraordinária e simbólica das fibras. Nesse caso, Kroll e Cortez (2015) explicam que o trançado deve possuir uma estrutura mais elaborada e ser produzido com fios mais finos. Para distinguir a miríade de variações estruturais, podemos destacar aspectos como a maneira com a qual a lã é preparada e a quantidade de fios que serão trançados:

A matéria-prima utilizada preferencialmente é fibra de lhama, já que a fibra de alpaca tem menos durabilidade. O fio pode ser torcido com dois feixes de fibra (*ch'ullamismita*) ou três (*qimsatursita*). Se distinguem várias técnicas de trançado: o *vís-kakana*, que lança uma corda em forma de prancha; o *mullut'uma*, que dá uma forma arredondada; o *chichilpaki*, arredondado e quadrado, e o *phalar*, que não é exatamente uma técnica de trançado, mas de uma torção grossa (usado para *chako*). Os diferentes tipos de cordas são: a *viska*, trançada com a técnica *viskakana*, composto por cinco fios; o *tikaviska*, trançado com a técnica *mullut'uma*, de oito ou mais fios; o *chivaja* ou *waskilla* semelhante ao *viska*, mas mais fino (preferencialmente usado para amarrar os teares), e o *chako*, feito com a técnica *phalar* (utilizada na amarração de animais) (KROLL; CORTEZ, 2015, p. 43, tradução nossa)²²⁵.

Em um exercício comparativo entre as técnicas, observamos que, na prática do *kumihimo*, pode-se utilizar desde um simples disco perfurado no meio até teares circulares, como o *marudai* (丸台), ou quadrados, como o *takadai* (高台), que se diferenciam com relação à demanda de volume ou planificação das cordas. Enquanto isso, os cordões aimarás são, muitas vezes, feitos nas próprias mãos dos cordoeiros: com o punho levemente fechado, o homem utiliza o vão que se forma entre a palma e os dedos para

²²⁵ Texto original: “La materia prima utilizada en forma preferencial es la fibra de llama, ya que la de alpaca tiene menos duración. El hilo puede ser torcido con dos cabos (*ch'ullamismita*) o tres (*qimsatursita*). Se distinguen varias técnicas de trenzados: la *vís-kakana*, que arroja una soga de forma tableada; la *mullut'uma*, que da una forma redondeada; la *chichilpaki*, redondeada y cuadrada, y la *phalar*, que no es una técnica de trenzado propiamente tal, sino más bien de torcido grueso (usado para *chako*). Los distintos tipos de sogas son: la *viska*, trenzada con la técnica *viskakana*, compuesta de cinco hilos; la *tikaviska*, trenzada con la técnica *mullut'uma*, de ocho o más hilos; la *chivaja* o *waskilla* similar a la *viska*, pero más fina (usada preferentemente para amarrar los telares), y los *chako*, confeccionados con la técnica *phalar* (utilizados en la amarra de animales)” (KROLL; CORTEZ, 2015, p. 43).

sustentar a estrutura já trançada, enquanto os fios que serão entrelaçados se organizam ao longo da lateral do dedo indicador e sobre o polegar. Tanto por isso, os cordões aimarás são volumes tubulares, ao passo que as estruturas mais estreitas e planas são nomeadas de faixas, perdendo a vinculação à classe dos cordões. Como podemos notar, a despeito das diferenças entre os instrumentos e a execução das técnicas, as semelhanças entre a cordoaria e a tradição do *kumihimo* extrapolam a mera aproximação estrutural anunciada por Hashimoto (2022), pois emparelham, também, a aplicação no âmbito ritualístico.



Figura 136 – Exemplo de cordão aimará tecido pelos homens.
Fonte: *Cultura material Aymara*.

No Japão, os primeiros trançados derivam de adaptações dos complexos nós chineses, cujo entrelace suscita a imagem da espiral. Nas palavras de Hashimoto (2022), a forma espiralar, vista como sagrada não apenas pela cultura japonesa, representa a infinitude do movimento (“*the never ending movement*”). Os aspectos místicos subsidiam

parte do interesse dos japoneses pelo desenvolvimento da técnica, pois a amarra, como vimos anteriormente, é um verbo expressivo do entrelace. Para mencionar exemplos culturais, Hashimoto (2022) explica que, da mesma maneira como seres humanos são atados uns aos outros pelo cordão umbilical até o momento do nascimento, haveriam cordões que ligam, por exemplo, a alma ao corpo, assim como existem os fios do destino que ligam diferentes pessoas, no caso do popular mito do fio vermelho, *akai ito* (赤い糸).

Dissemos que o *kumihimo* era usado tradicionalmente pelos japoneses em suas vestimentas e em distintos objetos. Hashimoto explica que, para o caso dos trajes, encontram-se os cordões nos costumes da nobreza, como aqueles que atam os *obi* dos quimonos, isto é, a faixa localizada na cintura. Já no caso dos objetos, os *kumihimo* ornavam as espadas dos samurais com a beleza colorida dos padrões trançados, mas serviam, também, como um reforço para prender as armas à cintura, além de comporem volumes que permitiam que as mãos pudessem se apoiar firmemente na bainha. Os cordões também atavam os rolos de pintura ou de poemas²²⁶, assim como os rolos de sutras sagrados, preservando simbolicamente a existência daquelas palavras para além dos tempos. Para cada uso, havia uma estrutura correspondente, a depender da elasticidade ou da rigidez, do volume circular ou plano, da composição das cores ou dos significados dos padrões.

Em certo sentido, a fala de Hashimoto (2022) nos faz pensar que o cordão trançado é uma materialização dos movimentos de torção e entrelace que, de alguma maneira, desenham nossa condição de existência no mundo – como se estivéssemos, no plano composicional do real, trançando-nos uns aos outros (seres e coisas), bem como às camadas imateriais ou invisíveis desse plano de relações. Observa-se, aqui, a metalinguagem da torção no têxtil: desde o movimento que concede a primeira forma à fibra até o próprio entrelace entendido como uma replicação da torção espiralar, há uma espécie de constância rítmica que, podemos dizer, concebe a coesão da linguagem em diferentes manifestações estruturais. Para aprofundarmos a análise dos artifícios técnicos de manipulação dos graus de visibilidade em obras de trançado, acionamos dois conceitos

²²⁶ Trata-se dos *emakimono* mencionados no Capítulo 4, página 242.

japoneses que também complementam nossa discussão sobre a perspectiva da dobra, percebida, ainda, como uma torção: o *mitate* (見立) e o *Ma* (間).

O *mitate* (見立), de acordo com a pesquisadora nipo-brasileira Olivia Yumi Nakaema (2013), é um antigo recurso da retórica japonesa, cujo desenvolvimento encontra o ápice na produção literária do período Heian (794–1185). O efeito pode ser semelhante ao de uma metáfora ou metonímia, mas não se reduz a tais figuras de linguagem, pois a função do recurso varia em diferentes períodos históricos, havendo muitos tipos de emprego e abordagem não somente na literatura, como também nas artes visuais. Em linhas gerais, trata-se de uma estratégia de convocar algo que não está à vista e trazê-lo à visibilidade por meio de uma forma distinta da original – uma “repetição renovada”, tal como o recurso é descrito no título de um artigo da professora nipo-brasileira Madalena Hashimoto Cordaro (2013).

Contudo, não é exatamente a forma das palavras ou das imagens que se modifica na duplicação, pois deve-se considerar, também, a renovação da maneira com que nós as percebemos. Em outras palavras, para transformar os significados, o *mitate* modifica a percepção das formas – e é nesse sentido que compreendemos a capacidade de alteração dos graus de visibilidade, para o caso das imagens, ou da captação dos sentidos expressos pela língua, para o caso do texto literário. Em uma equação simplificada, o emprego do recurso implica o entrelace de dois elementos, e ambas as imagens ou palavras postas em relação entram em um estado de suspensão de forma e sentido, passando a habitar o espaço dinâmico da dissolução das fronteiras.

Em sua tese de doutorado, a professora nipo-brasileira Michiko Okano define o recurso considerando a dicotomia da realidade e da imaginação, tensionada em nossos mecanismos perceptivos:

Mitate é um tipo de associação cujo enfoque não é a similaridade nem a contigüidade, mas implica deslocamento semântico de um objeto para um outro, localizado num contexto distinto. *Mitate* é um olhar que se institui tecido por uma referência de um outro, em que o símbolo passa a ser vivido e experienciado como realidade nesse processo (OKANO, 2007, p. 37).

Mitate vem de *mitateru* (見立てる), que significa ver, comparar, imaginar e /ou ligar (*to link*)²²⁷, e, em alguns dos exemplos citados por Nakaema (2013), nota-se que o recurso é utilizado para expressar ilusões de ótica, que nos parecem ser um exemplar icônico de símbolo “experenciado como realidade”, como nas palavras de Okano (2007, p. 37). Uma das ilusões mais recorrentes, tal qual observado nos estudos da Nakaema (2013), são os poemas que trazem o engano do poeta, que toma a visão de pétalas de flores levadas ao vento por flocos de neve, criando uma discrepância com o intervalo de tempo vivenciado (expresso pelas estações do ano) ou a localização geográfica (no caso de regiões onde a neve não cai ou onde não floresce a espécie de flor descrita). Os estados de atenção alterados pelo *mitate* jogam com o tecido estrutural de nosso corpo, entrelaçando-o às formas existentes no mundo. Sob tal prisma, ver excessivamente algo até que a forma tome outra aparência ou desfocar o olhar para subverter o mecanismo de percepção, modificando a experiência sensorial disto que se toma por realidade, poderiam ser métodos de aplicação do *mitate*.

Ainda no exemplo literário mencionado acima, observamos que a operação de ligar duas formas de natureza distinta pela semelhança visual (neve e flor como uma unidade ou dobra fechada) preserva o estranhamento ou o espanto da ilusão desvelada posteriormente, que passa a sobrepor ambas as formas não mais pela semelhança, mas pela diferença (neve e flor como um duplo ou dobra aberta). Nesse caso específico, estamos tratando de uma ilusão que é tomada como real por uma apreensão imediata e espontânea, mas que logo se desvela em decorrência da atenção continuada. Todavia, é importante destacar a ocorrência de ilusões induzidas de maneira intencional, como nas situações em que o *mitate* é utilizado tal qual uma metáfora, sem que o estalo inicial da obra proceda de uma deturpação inconsciente dos sentidos perceptivos. Outro ponto a se considerar é o fato de existirem palavras que, na própria estrutura da língua, podem abarcar significados díspares, e que são aplicadas à literatura de modo que todos os significados, ainda que contraditórios, sejam simultaneamente verdadeiros ou coerentes.

²²⁷ Cf. o Dicionário Online Jisho. Disponível em: <<https://jisho.org/search/%E8%A6%8B%E7%AB%8B%E3%82%8B>>. Acesso em: 03 out. 2022.

Nossa escolha por acionar tal recurso leva em conta, ainda, a articulação (ou oscilação) entre imagem e texto, atendo-se ao jogo composicional que elas estabelecem e não apenas aos sentidos que as formas evocam. Essa articulação nos recorda, por sua vez, a dinâmica da *texturalidade*²²⁸ presente na linguagem têxtil, pois parece ser necessário um entrelace sinestésico da experiência sensorial e da tradução poética para a concretização do *mitate* na literatura japonesa.

À luz do *mitate*, poderíamos tomar a imagem do trançado tal como uma palavra de polivalência semântica: sua estrutura seria um labirinto (o enigma, a ilusão) e um oráculo (a resposta, a revelação), ambos manifestados concomitantemente, pois as repetições ritmicamente ordenadas não abrem e nem fecham caminhos; elas tomam o abrir e o fechar como gestos dialógicos e sobrepostos, acumulados na interposição de fios ou fitas. O desenho do encaixe que vemos na superfície (na suposta frente) pode ser lido como uma ilusão, uma vez que o que se oculta do outro lado (o verso) é a contra forma, e a partir de tal premissa constatamos, mais uma vez, que nada está realmente invisível ou inteiramente à mostra em uma estrutura têxtil. Todos os caminhos dos fios são interrompidos pela interposição de outros fios em direções opostas, porém todos são unidades contínuas, e é possível traçar a trajetória ou projetar imaginativamente sua passagem nos intervalos em que eles não são visíveis. Aqui se alinhava a relação entre memória e imaginação, que atravessou grande parte das discussões nos capítulos anteriores, e a questão da visibilidade parece sintetizar o movimento espiralar que não nos permite estagnar em um dos extremos. A memória e a imaginação, o ver e o não ver, só podem existir porque estão, de várias maneiras, intimamente entrelaçados.

As forças contrárias tensionadas pela dobra ou pelo entrelace também podem ser aproximadas dos efeitos do *Ma* (間), o segundo termo japonês que mencionamos, e que, ao contrário do *mitate*, se trata de uma noção cultural de difícil tradução. Em sua tese *Ma: entre-espço da comunicação no Japão* – um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente, Okano (2007) esclarece que o *Ma* não é definido pelos japoneses de maneira lógica ou racional, mas é experimentado em diferentes instâncias culturais – um

²²⁸ A expressão foi apresentada no Capítulo 2, página 90, tratando-se de uma proposta de substituição ao termo “textualidade”, pois agrega a dimensão tátil da textura à referência do texto na linguagem das tramas.

entendimento que passa pelo reconhecimento da inerência do conceito à vida, e não por uma formulação abstrata e verbalizável. Para apresentar o termo, a autora recorda que a explicação ou sistematização de conceitos por meio da linguagem verbal é uma característica particular do pensamento racional do Ocidente, contrária aos modos de pensamento encontrados no Japão. Outro aspecto relevante para entendermos o porquê da imprecisão descritiva do *Ma* é a inconstância do significado até mesmo para os japoneses, considerando todos os eventos de transformação política, social e cultural pelos quais o país passou.

De acordo com as investigações de Okano (2007), a associação da palavra ao conjunto de experiências que ela pode designar é fruto de um processo recente: “A noção do *Ma* é muito antiga e remonta ao espaço vazio de conexão com o divino, demarcado por quatro pilastras. O vocábulo, porém, começa a ser utilizado somente no século XII e a sua ampla utilização ocorre entre o final do século XVI e o XVII” (2007, p. 1). Diante da pluralidade de sentidos que nos impossibilita descrever o conceito com exatidão, destaca-se, por fim, uma das particularidades mais importantes do *Ma*, que seria, nas palavras de Okano: “O *Ma* é algo que não é passível de definição, ou conceituável, porque ele é algo que ainda não chegou a ganhar existência, é uma mera possibilidade” (2007, p. 10).

Dentre as ocorrências identificáveis do *Ma*, nos atemos àquelas que contribuem para o desenvolvimento da nossa investigação. Segundo Okano (2007), há uma série de elementos arquitetônicos que expressam a função de ligação entre espaços, como, por exemplo: as pontes; o trajeto intervalar do portal de um templo até a entrada; as varandas e alpendres que operam como um intermédio às áreas interna e externa da habitação; os caminhos de pedra nos jardins, que implicam o movimento de passagem; os biombos de papel de arroz, que deixam entrever as silhuetas. A profunda relação com a organização espacial deu origem à expressão “espacialidade *Ma*” (OKANO, 2007, p. 12), que Okano afirma ser uma das formas sígnicas do conceito, quando este é manifestado no mundo.

Por outro lado, o *Ma* também se vincula às experiências de dilatação do tempo: quando a passagem do tempo se alarga de tal maneira, que parece ter suspenso seu

curso. Okano (2007) exemplifica esse efeito de dilatação a partir de um estudo de planos estáticos do cinema clássico e moderno japonês, em que todo movimento é quase congelado e um elemento espacial de passagem (janelas, portas, estradas, ou a própria ação de viagem/caminhada de personagens) torna-se tanto o núcleo da cena quanto um detalhe por vezes ínfimo, desfocado, mas sempre presente. *Ma*, da mesma maneira que *pacha* no idioma quéchua, é um vocábulo que pode compor tanto palavras que denotam temporalidade (como 時間, *jikan*, “período de tempo”) quanto palavras que se referem à dimensão espacial (como 空間, *kukan*, que possui a tradução literal de “espaço”). O próprio caractere de *Ma* é composto de um elemento que denota tempo junto de outro ligado à arquitetura, demonstrando uma interação necessária entre ambos (espaço e tempo), para que os graus de ocultamento e de visibilidade do mundo sejam manipulados:

A espacialidade *Ma* é um entre-espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc. Essa semântica é identificada na própria composição do ideograma *Ma* 間, uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espaço, se avista o sol (日) (OKANO, 2007, p. 15-6).

No caractere, temos um elemento (o sol), que, originalmente, está fora do enquadramento, mas que entra ou atravessa a área do quadro por meio da projeção e contiguidade de sua luz, além da perspectiva do observador interno. O portal é o elemento arquitetônico que desempenha a função dialógica de tal espaço. Considerando a questão da montagem, podemos compreender o *Ma* como uma espécie de intervalo pleno da potência do devir das formas e dos acontecimentos, manifestados a partir da combinação das relações. O *Ma* não está em um único elemento apenas (espaço ou tempo, janela ou sol), mas na interação do conjunto (espaço e tempo, enquadramento e vetor que o atravessa), denominada de “intervalo” justamente por não se situar em nenhum extremo das formas. Em outras palavras: tal intervalo, ou o devir que ele suscita, é ele próprio o elemento de ligação, uma força conectiva cuja forma nos escapa, seja por não possuir precisão na constância do movimento, seja por sua diluição na dobra do espaço-tempo, não podendo ser percebida de maneira desvinculada de ambas as instâncias.

Em um paralelo com outras linguagens, podemos pensar no tempo de silêncio entre as palavras, que não se trata de uma pausa desprovida de significado, mas é um signo fundamental para que elas existam: palavras são unidades linguísticas que possuem começo e fim e é a separação entre elas que dá o sentido convencional à escrita. Na fala, a pausa se transporta para os aspectos da oralidade, pois, quase sempre, as palavras são proferidas em uma cadeia de sons ininterruptos, como um acorde musical em que as notas são tocadas em sequência e os tons e as pausas dependem do curso da melodia. No exemplo da treliça, trazido no início deste capítulo, apontamos a presença significativa dos intervalos que não são ocupados por fios. Para tal objeto, é justamente a área intervalar, não constituída de fibras, o elemento que configura o ritmo de visibilidade do “entrever” projetado na/pela trama. Cada abertura vazia gera, por sua vez, uma perspectiva diferente de visibilidade entre/para além, como se um telescópio de múltiplas lentes nos oferecesse distintas visões de mundo – e a imagem do todo não poderá ser remontada, mesmo porque o que se deseja neste tipo de composição é direcionar a atenção ao fragmento, à dispersão da imagem.

Outro aspecto que pode ser observado nas experiências do *Ma* é a ambivalência do significado de tais espaços intervalares ou elementos de ligação. Okano (2007) nos alerta para a dinâmica de ligação e repulsa que se manifesta na espacialidade *Ma*, pois toda ponte é, ao mesmo tempo, lugar de encontro e de separação, mantendo ou sustentando uma fronteira. Os demais exemplos levantados pela professora confirmam a constatação: o alpendre é o elemento arquitetônico que institui um intervalo entre o interior da casa (o espaço dito privado) e a rua (o espaço dito público). O extenso caminho entre o portal de um templo e o templo, em si, é, também, um espaço intervalar, compreendido como um percurso límbico de preparação, no qual a pessoa que o atravessa não está nem na Terra, nem no plano divino representado pelo templo (OKANO, 2007). Nos referimos à ideia de limbo como uma descrição somada às imagens míticas do labirinto e do oráculo em nosso exercício de aplicação do recurso *mitate* ao trançado. Pela definição no dicionário, o limbo

não é apenas o lugar de borda, margem ou de esquecimento. É também o espaço da dúvida, da incerteza, do devir que suspende a nitidez das formas²²⁹.

Por fim, o último aspecto que se aproxima das questões de nossa pesquisa é a ideia de acúmulo como propulsora do *Ma*. Na tese de Okano (2007), um exemplo de experiência ilustrativa deste efeito é a quantidade de vestimentas que deveriam ser sobrepostas nos trajes da nobreza, no Japão antigo. Quanto mais sobreposições eram feitas, mais *Ma* era criado, pois mais intervalos, e, conseqüentemente, mais ligações, eram estabelecidos, e já sabemos que o empilhamento é uma das imagens que descreve a configuração do têxtil. O tecido é um acúmulo ordenado de fios, uma ordenação que pode ser regular ou irregular, desde que seja constante. Tem a ver com a criação de uma dimensionalidade espaço-temporal, que é, simplesmente, um plano de relações. Este plano dobrado é como um *Ma*. Sua estrutura é imprevisível, uma vez que são as relações entre os elementos que criam as regras da composição.

É também pela via do trançado que reiteramos que a forma de toda ligação – isto é, a notação do entrelace – é estabelecida no ato do encontro, fundando a estrutura com base nas particularidades dos elementos interligados. Temos aqui uma *formula*, para retomar os termos de Carruthers (2011), que não se refere a um procedimento mnemônico, mas inventivo: se dar formas, ou conformar, é um modo de lembrar histórias, distender o contorno de uma forma seria ampliar seus vínculos e, portanto, suas ramificações narrativas; seria, resumidamente, imaginar.

Em seu livro, Carruthers (2011) se dedica à investigação do conceito de visão que, na retórica medieval, se refere ao exercício da visualização mental como propulsora de uma composição inventiva, como uma mnemotécnica. Apesar da palavra “visão” aludir especificamente a um de nossos sentidos, como discutimos no capítulo anterior, entende-se que a visualização é fruto da sensorialidade total de que dispõe o corpo, uma vez que as imagens e os atos cognitivos que elas produzem vêm do entrelace dos arquivos da memória e da imaginação. A autora usa, ainda, a expressão “visão corpórea”

²²⁹ De acordo com o Dicionário Caldas Aulete, limbo também pode significar uma projeção: na astronomia, dá-se o nome de limbo ao disco luminoso que se forma, por refração, no contorno dos astros celestes. Disponível em: <<https://aulete.com.br/limbo>>. Acesso em: 14 fev. 2023.

(CARRUTHERS, 2011, p. 286) a fim de ampliar tal experiência de visualização, compreendida enquanto uma operação que aciona e modifica toda a presença do corpo.

No contexto analisado por Carruthers, as visões poderiam ser acionadas por meio de estados meditativos, de recolhimento e isolamento, ou por impactos sensoriais, como no caso dos gatilhos de susto ou medo disparados pelo tropo *compunctio cordis*, mencionado no Capítulo 3²³⁰. Mas também poderiam ocorrer, nos conta a autora, em situações não induzidas conscientemente pela pessoa que visualiza, tornando indistinto o que se concebe como realidade e como fantasia. Para descrever esses casos, Carruthers usa o curioso termo “ficções cognitivas” (2011, p. 303), e desloca o problema da veracidade das visões para centralizar a importância dos efeitos de tais imagens enquanto atos de conhecimento, nos quais se aprende e se grava uma determinada lição. Na ficção cognitiva, a visão projetada na estrutura do real se torna um ato pedagógico, um *ethos* compartilhado pela comunidade que “reconhece e recorda” (CARRUTHERS, 2011, p. 307).

Por meio da articulação sobreposta do *Ma* e do *mitate*, chegamos à ambivalência do termo “entrever”, que, na verdade, se trata de um entrelace do visível e do invisível. Isso ocorre porque a ação de ver entre pode se relacionar com a espacialidade do que se vê – como a capacidade de ver a constituição interna da trama, as ligações e as estruturas que a sustentam –, mas, também, com a alteração do mecanismo de visão para alcançar aquilo que não está à vista – a capacidade de visualizar uma imagem sobreposta à estrutura prévia do tecido ou a imagem que se especula na continuidade dos padrões, que não se encerram no enquadramento determinado por quem o teceu. Até então, observamos os movimentos de sobreposição das fibras e da composição junto aos intervalos vazios. Consideramos importante, neste momento, voltar a atenção para a contração dos encaixes, para o toque estreito das linhas, quando a diferenciação entre as noções de figura e fundo se desmancha dentro do plano composicional da trama.

Partindo da premissa de que, no têxtil, toda imagem acontece na própria estrutura, temos uma incontestável ligação intrínseca entre a figura e o fundo: os padrões são desenhados através de artifícios diferentes daqueles da inscrição de um traço ou mancha

²³⁰ Página 180.

de tinta sobre um suporte. No caso do trançado da cestaria, para além dos jogos de textura ou de contraste de cor, existe a possibilidade de manipular a incidência de luz, que varia conforme a orientação das fibras²³¹. A disposição das fitas articula os contrastes de brilho e opacidade e, assim, os padrões podem ser vistos, ainda que sutilmente, a depender, também, das características do material: quanto mais lisa a superfície da tira, mais luz ela reflete; quanto mais rugosa, mais o brilho se dispersa ou se torna opaco.

O tingimento das tiras ajusta a visibilidade de certos padrões, gerando uma sobreposição de ritmos: por se tratar da estrutura em si, o padrão conduz toda a trama, enquanto a cor conduz o olhar através de um novo caminho. No caso da relação de forma e contra forma dos desenhos, lembremo-nos da metalinguagem que acontece na composição estrutural, uma vez que o corpo do tecido é forma e contra forma dos movimentos da linha sobre ela própria. Falamos de figura e fundo, porém essa relação é diluída no campo composicional, tal como ocorre com as instâncias de passividade e atividade, observadas por Ribeiro (1985). Els Lagrou, ao escrever sobre a abstração dos grafismos indígenas, também discorre sobre esse tipo de relação na produção de cestaria dos povos Kaxinawá: “A intercambiabilidade entre figura e fundo visa antes desfazer a possibilidade de delimitar uma figura sobre um fundo do que confirmá-la” (LAGROU, 2013, p. 84).

A ideia de intercambialidade, ou transformação contínua, desmancha a cristalização do contorno e a suposta independência de uma forma em relação à outra. Mas um segundo ponto que se sobressai, na pesquisa da antropóloga, e é fundamental para os objetivos de nossa investigação, é a afirmação de que as linhas dos grafismos não são figurativas. Por isso, em alguns casos, o grafismo seria intercambiável entre imagem e texto: em *A fluidez da forma*, Lagrou (2010) conta que as pessoas da comunidade Kaxinawá do Acre viam mais semelhanças entre os *kene* e as palavras escritas nos cadernos de anotação da antropóloga do que entre os retratos (os desenhos figurativos) que Lagrou esboçava. Estes eram considerados mais próximos da classe dos *yuxin*, os seres que não possuem forma fixa.

²³¹ Procedimentos anunciados no primeiro capítulo, página 85.

Vestidos de uma textura similar àquela da linguagem têxtil, que também condensa palavra e fio no tecido, os efeitos de projeção, de duplicação por sobreposição ou por contiguidade, são arquitetados como uma armadilha do labirinto-oráculo das linhas. São esses efeitos que Lagrou observa no campo de projeção ativado pelos grafismos, pois as linhas não representam outra coisa senão elas mesmas: elas expressam os efeitos da interação de umas com as outras, de seu contato em entrelace e repulsa. Como afirma a antropóloga, “As figuras que se escondem nos grafismos parecem antes efeitos secundários de uma lógica gráfica própria que tem por principal interesse as relações entre as linhas do que um fim em si” (LAGROU, 2013, p. 80).

De acordo com o estudo de Lagrou, a não separação entre figura e fundo se trata de uma dinamização da espacialidade composicional, havendo, portanto, não apenas um estiramento das formas e vínculos, mas, também, uma superposição de pontos de vista. Retomando o paralelo da cesta com o telescópio, um instrumento de aumento da visão, podemos identificar os gestos de aproximação e de distanciamento, vistos no capítulo anterior sob o prisma da espacialidade, como encadeamentos sucessivos de modos de entrever as formas:

Como os artistas ocidentais do movimento abstracionista, os artistas kaxinawa e seus congêneres de outros povos amazônicos visam produzir uma percepção espacial nova através do jogo entre as linhas que não substitui um espaço preexistente, mas se superpõe a este. A transformação artística da percepção espacial consiste, portanto, numa superposição e não em uma substituição. Esta superposição permite por sua vez passar alternadamente de uma percepção a outra, como em um jogo de contraste entre figura e contrafigura (LAGROU, 2013, p. 81).

O termo que Lagrou usa para se referir a uma das partes, “contrafigura”, evoca o sentido de contra forma, que pode exprimir a ideia de contrariedade: o lado oposto que ecoa as questões de espacialidade e dobra constituintes da noção de verso. A contrafigura parece vincular-se à intercambialidade, palavra utilizada pela antropóloga para se referir aos processos ritualísticos de transformação dos corpos, como descrevemos acima. Em *O sentido de ordem*, encontramos a palavra contracâmbio, utilizada por Gombrich (2012) para descrever um efeito semelhante ao observado no design de certos ornamentos. A partir de um estudo das obras do artista holandês Escher, o historiador define o

funcionamento do contracâmbio como “o habilidoso artifício de figuras que são idênticas às formas vazias entre elas, deixadas como fundo” (GOMBRICH, 2012, p. 292). Assim, o jogo composicional possibilita a coexistência de duas formas distintas, que aparecem entrelaçadas, lado a lado, em uma espécie de encadeamento.

No contracâmbio dos desenhos e gravuras de Escher, o encaixe de duas figuras distintas é a condição formal para que ambas existam: a fronteira dos contornos, lugar de encontro e repulsa, é o espaço que manifesta semelhança e diferença ao mesmo tempo – semelhança no que diz respeito à equivalência das silhuetas, e diferença em relação à mensagem transmitida por cada forma. Gombrich também faz uso do termo para se referir à configuração das esteiras e cestos dos povos indígenas amazônicos e do antigo México, bem como dos artesãos do Islã, cuja produção seria a que explora, com mais destreza, as minúcias do funcionamento geométrico dos encaixes: “os mestres supremos do contracâmbio são, sem dúvida, os *designers* islâmicos, que modificaram seus padrões de base até que figura e vazio correspondessem do modo mais surpreendente” (GOMBRICH, 2012, p. 89).

Transpondo o método de trabalho com as linhas para a teoria, o desarranjo da hierarquia entre figura e fundo pode ser visto como um modelo crítico para se pensar a arte e os caminhos que sua história precisa trilhar, a fim de romper com os discursos coloniais que a sustentam. Recordamos a fala de Silvia Cusicanqui (2015) de que a narrativa das imagens é multidirecional, e o modelo crítico do têxtil potencializa essa pluralidade discursiva, sobretudo porque desmancha a própria restrição do campo artístico, já que o tecido participa de outras instâncias da vida. A ligação entre os diferentes elementos que constituem uma trama é o que a torna capaz de ser intercambiável, de dobrar e desdobrar a própria forma. Mesmo no desfazimento de um tecido – nos retalhos dispersos da história – o têxtil nunca se contrai no sentido de diminuição: a quantidade de fios outrora entrelaçados continua a mesma. A tessitura, a dobra, o empilhamento, o espelhamento ou os nós são sempre adições, são multiplicações sustentadas pela constância do gesto tecedor. Ademais, a multiplicação baseada no desmanche hierárquico também é capaz de manter a especificidade da unidade – isto é, de preservar a força singular de cada fio.

Em uma entrevista à plataforma francesa *Glass Bead*, T'ai Lin Smith descreve a potencialidade crítica do têxtil, partindo de uma citação do arquiteto alemão Gottfried Semper, que discorre sobre o contraponto entre as instâncias da singularidade e do coletivo:

sempre gostei da formulação muito simples (e aparentemente contraditória) de Gottfried Semper sobre as funções têxteis: “Os únicos dois objetivos de qualquer produção têxtil são: a. a ligação / b. a cobertura. Seu significado formal é universalmente válido. Contrastes dentro desse significado (tudo que encerra, envolve, cobre aparece como uma unidade, como um coletivo; tudo que liga aparece como articulado, como uma pluralidade)”. Ser capaz de criar uma “unidade” e “pluralidade” simultaneamente – por ambos os gestos de “cobrir” e “vincular” – parece uma ótima estratégia para práticas radicais (SMITH, 2017, n.p., tradução nossa)²³².

É, portanto, por meio do sentido intercambiável e constante que compreendemos a noção de encadeamento como efeito composicional do trançado. Em definição dicionarizada, encadear significa unir em cadeia, de maneira coordenada, organizada. Podemos voltar ao avizinhamo entre *corda* e *cordis*, o acordar da linguagem têxtil, que se relaciona diretamente com o ritmo da linguagem da música – e, lembremos, é evocado por Block (2012) através da figura do cordão. Na linguagem da música, encadeamentos são basicamente os acordes: os conjuntos de notas que se repetem ou se modificam no decorrer da composição. São criados pelo pareamento das notas, mas, também, pelo contraponto, e é preciso considerar, ainda, a performance do compositor ou do intérprete, que modifica as estruturas prévias em seus arranjos, recriando a ligação estabelecida a partir de diferentes conjuntos de tons. O exemplo da música ilustra o que propomos como distensão ou estiramento das formas, e que, de alguma maneira, é uma operação imantada à noção da dobra. O que se mantém em continuidade, na linguagem têxtil, não é o contorno formal, mas a ligação, isto é, a interação que dá forma à estrutura.

A palavra encadeamento aparece, também, na definição de tecido dentro do campo da biologia: um conjunto de células que desempenham funções iguais ou parecidas de

²³² Texto original: “[...] I have always liked Gottfried Semper’s very simple (and seemingly contradictory) formulation of textile functions: ‘The only two objectives of any textile production are: a. the binding / b. the cover. Their formal meaning is universally valid. Contrasts within this meaning (everything enclosing, enveloping, covering appears as a unity, as a collective; everything binding as jointed, as a plurality)’. To be able to create a ‘unity’ and ‘plurality’ simultaneously — by both ‘covering’ and ‘binding’ — seems like a great strategy for radical practices” (SMITH, 2017, n.p.).

maneira coordenada. Sabemos que o têxtil é uma linguagem “com-plexa” – que se realiza com, em conjunto, por meio de um ritmo. Tal linguagem acontece com a textura da fibra em suas propriedades táteis, com a imagem do tecido, com aquilo que se oculta (no sentido da cobertura) e aquilo que se projeta (no sentido da vinculação), com as tradições e os corpos. O encadeamento também nos interessa enquanto um efeito da recursividade, pois prevê uma interação espiralar entre as formas, condizente com a estrutura transversal do trançado e com os aspectos que identificamos até então. Para avançar em nossas reflexões, trazemos a cestaria costurada que, além de ativar a orientação espiralar na constituição da estrutura têxtil, aprofunda o debate sobre unidade e pluralidade observado na fala de Semper, citado por T'ai Lin Smith (2017).

5.2 ORÁCULOS RECURSIVOS

No quarto capítulo, apresentamos uma fotografia em que Lola Kiepja, mulher Selk'nam, aparece tecendo um cesto²³³. O cesto que cresce nas mãos de Lola faz parte da técnica da cestaria costurada, e, de imediato, nota-se a ambiguidade da nomenclatura, pois remete a uma operação têxtil distinta da qual temos trabalhado nesta tese. Isso não significa, contudo, que a tipologia seja arbitrária: a técnica realizada por Lola tem, de fato, características da costura, sobretudo porque a tecelã, possivelmente, utiliza uma agulha para tecer, embora o movimento resultante da linha se trate da criação de uma estrutura entrelaçada.

Aprendi a técnica de cestaria costurada, nas aulas da professora Joice Saturnino, pelo nome de “cesto de fio guia”, e a ideia de um fio condutor traz à tona, mais uma vez, o paralelo com a tecelagem: é como se houvesse um fio de trama a se entrelaçar no cordão da base (a urdidura), que será, por sua vez, modelado pelos ligamentos. A estrutura é gerada pelas voltas circulares que o cordão realiza em torno de si, e a forma tridimensional que o movimento espiralar fabrica é alinhavada por pontos circulares ou cruzados. No último caso, o entrelace reproduz o desenho de um oito (8) ou do símbolo matemático do infinito (∞).

²³³ Página 230.



Figura 137 – *Aleaciones con memoria de forma*, obra produzida por Ximena Garrido-Lecca, em 2013, fazendo uso da técnica de cestaria costurada. Nesta imagem, vemos que a costura acontece apenas nos pontos de junção, enquanto na fotografia de Lola, observamos o cesto ser completamente coberto pelo fio usado na costura.
Fonte: <<https://casadosantapau.com/los-suelos/>>.

A circularidade progressiva, que acontece tanto no fio de base quanto na costura dos elos, expande ou contrai a forma do cesto, se planifica ou sobe na forma de um cone ou cilindro, acontecendo por projeção e contiguidade. Os mesmos artifícios técnicos de controle de visibilidade examinados nos casos de cestaria tecida podem ser aplicados ao formato costurado: o jogo de contraste das cores, do reflexo da luz nas fibras e da regulação dos espaçamentos intervalares. Porém, no cesto tecido, os vetores verticais, horizontais e diagonais tornam-se, pela curva do círculo, hiper fragmentados. Na lógica do trançado circular, horizontalidade e verticalidade não orientam, necessariamente, a linearidade relacional dos fios, mas coordenam as posições dos círculos do fio estrutural e do fio de ligação, quase mantendo o entrecruzamento vertical e horizontal característico da trama.

O movimento circular, como uma das propriedades mais expressivas dos têxteis, traduz a progressão da espiral, e é por entendê-la como um elemento narrativo que pensamos no efeito da recursividade. No âmbito da linguística, a recursividade se trata da repetição de um elemento, como resultado da aplicação de uma mesma regra. Todavia, a abordagem de recursividade que nos interessa é aquela associada à técnica, retomando as discussões sobre tecnologia – o elo entre passado e futuro da computação, no qual o ponto de partida é o tear –, que tomamos da obra do filósofo chinês Yuk Hui. No livro *Tecnodiversidade*, Hui utiliza o termo para caracterizar o funcionamento das tecnologias atuais:

Diferentemente do mecanicismo, cuja base é a causalidade linear (A-B-C), a cibernética opera em uma causalidade circular (A-B-C-A'), o que significa que é reflexiva no sentido básico de que é capaz de determinar a si mesma na forma de uma estrutura recursiva. Por “recursão” nos referimos a um movimento reflexivo não linear que se move progressivamente em direção a seu tólos, seja ele predefinido ou autoimposto (HUI, 2020, p. 101).

A recursão, na proposta de Hui, poderia ser lida como o movimento espiralar do cesto trançado, pois o círculo cresce à medida em que repete o modelo da trajetória inicial. Porém, a repetição não é cristalizada, nem mantém inalterado o percurso circular: a cada movimento de retorno, a estrutura cresce e a forma do cesto se atualiza. Tal é a capacidade tecnológica dos dispositivos que utilizamos hoje – os algoritmos de aplicativos e sites funcionam por meio da mesma lógica, atualizando as informações captadas por nosso uso, de modo que o sistema forneça respostas cada vez mais correspondentes a nossa interação:

A recursão designa, em geral, uma operação não linear que retorna constantemente para si mesma a fim de se conhecer e se determinar. Há diversas modalidades de recursão, mas todas elas têm em comum a superação do dualismo. A informação é a medida do grau de organização, e o feedback é uma causalidade recursiva ou circular que possibilita autorregulação (HUI, 2020, p. 73).

Considerando os limites éticos e as questões de manipulação sociopolítica que a tecnologia permite dentro da estrutura da inteligência recursiva, o estudo de Hui chama atenção para o modo como a técnica tem sido abordada como um conceito universal pela antropologia contemporânea, e propõe que suas definições sejam atualizadas, pois variam para cada comunidade existente no mundo. De acordo com a crítica de Hui (2020), não há

um conceito único de técnica ou de tecnologia. A desigualdade tecnológica, segundo o argumento do autor, tem sido, em grande parte, fundamentada pela universalização da categoria “técnica”, que se manteve intacta ao longo da história da filosofia no Ocidente. Nesse sentido, Hui lança mão da noção de cosmotécnica como uma cosmopolítica, alinhavando o conceito à “tese do pluralismo ontológico” (HUI, 2020, p. 24) iniciada pelas vertentes do perspectivismo e do multinaturalismo, na obra de Viveiros de Castro. Na definição do filósofo,

cosmotécnica é a unificação do cosmos e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte. Não há apenas uma ou duas técnicas, mas muitas cosmotécnicas. Que tipo de moralidade, qual cosmos e a quem ele pertence e como unificar isso tudo variam de uma cultura para a outra de acordo com dinâmicas diferentes (HUI, 2020, p. 39).

Ao nos aproximarmos da recursividade pela obra de Hui (2020), nosso objetivo é pensar o conceito não apenas como uma categorização dos têxteis (as técnicas têxteis são cosmotécnicas), mas como um aspecto constituinte do próprio conjunto de elementos narrativos de tal linguagem: um efeito ou regime que produz a técnica e é produzido por ela. Os cestos costurados seriam um exemplo de recursão, dentre as práticas que nos dispomos a analisar: aquelas produzidas pela junção de fios, pois o entrelace é o operador narrativo que estamos defendendo em nossa investigação.

Para pensar a ideia de atualização recursiva em sua potência estrutural máxima, tomemos as rendas como um exemplo técnico próximo do trançado costurado, como é o caso específico da renda de bilro, praticada no nordeste do Brasil. Realizado por meio do entrelace de vários fios atados aos bilros, o procedimento é capaz de gerar tanto enquadramentos regulares quanto irregulares, desprovidos de centro, mesmo quando orientados pela direção circular. A dissonância dos acordes em tais estruturas pode fabricar um padrão sem repetições, atualizado a cada entrelace, em resposta às coordenadas anteriores, uma vez que toda estrutura têxtil, em termos gerais, se trata da ligação sucessiva de pontos.

Quando Hui (2020) afirma que a recursão é o movimento não linear de uma “forma que volta a si mesma”, podemos interpretar tal “volta” sob duas lentes distintas. Por um lado, um entrelace têxtil sempre acontece de maneira interligada aos pontos tecidos na

sequência anterior, empilhando a trama. Por outro, retomando a noção de encadeamento, a nova sequência de pontos pode formar uma textura diferente da anterior, assim, a forma têxtil, mesmo quando repete um modelo estrutural (da tradição), se trata da criação de uma nova estrutura. Ela cria as próprias regras, sobrepondo-se ao modelo inicial, e, por isso, atualiza os gestos tradicionais. Contudo, o movimento recursivo não destrói completamente o modelo de base – de outra maneira, a ideia de atualização ou aprimoramento de uma inteligência ou funcionalidade seria impossível –, mantendo a ligação com a memória viva da tradição.

A palavra “recursividade” atrelada ao campo da arte aparece no livro *“A voyage on the north sea” Art in the age of post-medium condition*, de Rosalind Krauss (1999), com especial atenção à estrutura enquanto um modelo ou procedimento constante, cuja abordagem conceitual nos parece similar àquela adotada por Hui (2020). No mesmo ano da publicação desse livro, Krauss havia lançado *Perpetual inventory*, que examina a maneira por meio da qual o artista estadunidense Robert Rauschenberg reorganiza sistematicamente os mesmos elementos em distintas proposições artísticas – o que tornaria provisórios os significados singulares desses elementos, pois são renovados a cada composição.

Em *“A voyage on the north sea”*, Krauss (1999) aprofunda as reflexões acerca da noção de especificidade do meio (*medium*), enquanto um eixo estrutural do processo de criação, atrelado às questões despertadas por novas tecnologias, como a videoarte. Para tanto, ela considera o uso sistemático de estratégias adotadas por artistas, tal como ocorre na produção de Rauschenberg, que passam a instituir uma espécie de suporte estrutural para as produções. Em outro momento, Krauss esboça a definição da estrutura recursiva a partir de sua presença na noção de meio (*medium*), afirmando, com base em uma citação de Maurice Denis sobre a linguagem da pintura, que as práticas recursivas seriam aquelas “em que alguns dos elementos produzirão as regras que geram a própria estrutura” (KRAUSS, 1999, p. 6-7, tradução nossa)²³⁴.

²³⁴ Texto original: “some of the elements of which will produce the rules that generate the structure itself” (KRAUSS, 1999, p. 6-7).

Conforme atesta que a estrutura recursiva é gerada através da interação dos próprios elementos composicionais, Krauss (1999, p. 7) explica, por conseguinte, que o recursivo é algo que se fabrica (“something that is made”), diferentemente de um modelo pré-constituído. Assim, é a especificidade da composição ou interação elementar que confere potência ao meio – uma volta que nos faz retornar às qualidades intrínsecas dos materiais, tal como vistas nos textos de Anni Albers (1974), e que, neste momento, nos conduzem à atenção de como as especificidades se tornam a ossatura dinâmica de uma prática artística. Dizemos dinâmica porque a ossatura é de constituição circular, ela produz circularidade e circula a si própria, fazendo com que a alteração na disposição de elementos repetidos seja capaz de criar estruturas (relações) sempre novas. A linguagem têxtil, como um todo, é uma ilustração de tal proliferação recursiva: basta observar a quantidade de estruturas e técnicas de entrelaçamento existentes ao redor do mundo, cada qual implicando uma configuração de entrelace/narrativa e uma concepção do que seja a própria ideia de entrelace/narrativa, para atestar que a circularidade do meio seja um aspecto de expansão, de multiplicação de singularidades.

Podemos voltar à atuação de Garrido-Lecca, para observar a manifestação da recursividade: na exposição individual *Redes de Conversión* (2021), as obras apresentadas pela artista evocam a expansão da estrutura comunicacional dos têxteis, pois a linguagem multiplicadora não se trata exatamente de uma tradução, nem de uma metáfora ou metonímia. Não se trata mais da dialética entre imagem e texto. Trata-se de uma transformação completa da mensagem, pois o que o trançado nos apresenta, como disparador da recursão, é que a textura não é estática: deve ser acionada, contemplada, compreendida ou projetada, por meio de um movimento contínuo. Ela se move, move os elementos ao redor, nos move e é movida por nós no entrelace que estabelecemos com sua textura, como se fôssemos capturados por uma grande e pegajosa rede-teia.

A obra com a qual abrimos este capítulo, *Aleaciones con memoria de forma – FM*, integrou *Redes de Conversión* (2021), cujo recorte curatorial explorava a ideia de conversão entre diferentes linguagens, a partir das dinâmicas estruturais do têxtil (fig. 138 e 139). Todas as tramas produzidas pela artista eram compostas de materiais de cobre – embora

muitos cabos apareçam revestidos por borrachas de diferentes cores – e reproduziam, em suas notações, padronagens apropriadas de tecidos pré-colombianos. A ideia de conversão acionada pelo título nos conduz a uma nova percepção dos efeitos da recursividade.



Figuras 138 e 139 – Fotografias da exposição *Redes de Conversion*, de Ximena Garrido-Lecca, na 80m2 Livia Benavides. Lima, Peru, 2021. À esquerda, vemos a trama de cabos e o ecrã com o código eletrônico. À direita, vemos as placas de energia solar, instaladas na área externa da galeria. Fonte: Artishock Revista de Arte Contemporâneo <<https://artishockrevista.com/2021/11/24/ximena-garrido-lecca-redes-de-conversion/>>.

Inicialmente, vimos que a tradução e a metáfora são procedimentos linguísticos que podem figurar a noção de entrelace: a ligação entre formas (palavras) distintas, por meio da semelhança de seu conteúdo, revela a conexão dos sentidos, ou dos aspectos formais, e institui um elo, paradoxalmente, por meio da contradição. Conforme observamos no

estudo do *mitate*, uma forma é tomada por outra através de um desvio perceptivo, dado que ambas as formas entrelaçadas pela ilusão continuam sendo, em alguma instância, a si próprias. Converter, ao contrário, traz o sentido de transformação completa, quando uma coisa se torna, de fato, outra: na etimologia da palavra, observamos que “conversão” se compõe do prefixo *con*, junto, mais o radical *versus*, dar a volta/girar, significando uma ação ou efeito de mudança. Assim, não haveria a construção ou manifestação de um elo para conectar as instâncias tidas como separadas, pois o elo ou o entrelace seria o próprio processo de transformação/conversão das formas, implicando uma substituição ou permuta.

A tradução, todavia, aparece como uma estratégia crucial, com a qual Garrido-Lecca opera suas conversões em torno dos têxteis. De acordo com um texto publicado pela revista chilena *Artishock* (2012)²³⁵, o processo de produção das obras se deu pela pesquisa das padronagens pré-colombianas seguida de uma reinterpretação, por parte da artista, que transformava os padrões em notas textuais, diagramas, vetores ou simplificados códigos numéricos. Posteriormente, o conjunto de traduções foi convertido em linguagem computacional, por parte de programadores de sistemas: trata-se das frases que conjugam letras do alfabeto romano, sinais gráficos de pontuação e números, veiculadas em letreiros de LED dispostos no chão da galeria e acoplados às tramas.

Fora da galeria, painéis solares realizavam a conversão da luz solar em energia elétrica, e sustentavam o funcionamento dos dispositivos eletrônicos. Seguindo os fios, seria possível traçar as conexões estabelecidas entre os ecrãs, as tramas e os painéis, constatando que a energia era conduzida pelo cabeamento entrelaçado nas estruturas têxteis. Ao trafegar a eletricidade, os fios também orientavam, com os ritmos da tessitura, a transformação operada pela linguagem da programação. A mútua dependência entre os dispositivos não se trata de um entrelace no sentido metafórico, pois a trama e os códigos de letra e número são coisas tão distintas entre si, que seríamos incapazes de enxergar algum traço de condicionalidade na relação estabelecida por Garrido-Lecca. A ligação mais

²³⁵ XIMENA GARRIDO-Lecca: Redes De Conversión. **Artishock** - Revista de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile, 24 nov. 2021. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2021/11/24/ximena-garrido-lecca-redes-de-conversion/>>. Acesso em: 25 out. 2022.

visível entre os diferentes elementos convertidos é aquela que a artista nos apresenta na ideia de condução de energia. Entretanto, embora a placa de LED necessite de eletricidade para se manter acesa, não é imperativo que os cabos se organizem de maneira tramada. Do mesmo modo, o código não remonta ao processo de tessitura em si, mas transmite uma conversão da mensagem têxtil que, ao ter a materialidade e estrutura transformadas, termina por mudar, também, o próprio sentido.

Segundo o texto da Artishock, a exposição ainda alavanca um contraponto operado pelas referências às técnicas tradicionais e pela presença da tecnologia baseada em sistemas eletrônicos, fazendo reverberar a perda da experiência manual, tal como vimos nos escritos de Anni Albers (1974), que leva ao perigo do esquecimento das tradições. Essa leitura também é despertada pela relação estabelecida com o culto ao deus sol, presente em culturas como a inca, em contraparte à massiva predação de recursos naturais, nas sociedades pós-colonização. É interessante notar a conversão articulada pela artista: a força do ente divino é absorvida e transformada pela placa de energia, enquanto a linguagem têxtil é transformada na mensagem codificada e luminosa da programação. De uma fonte de luz à outra, tem-se uma série de formas veiculares, que operam como ligações, ao mesmo tempo em que se opõem pela significativa diferença material. Assim, não há ligação por metáfora, mas pela substituição, pela destituição de poderes e epistemologias, pela atualização da recursão. Há uma permuta que nos faz indagar se a programação seria capaz de converter os mesmos signos que brilham nos diodos eletrônicos em textura têxtil, novamente – ou seja, na estrutura tátil que se perde completamente durante tal conversão.

Os teares mecânicos, que utilizavam cartões perfurados, realizam uma tradução capaz de remontar e replicar a trama. Mas o código lido nesse processo preservava um vestígio da lógica texturizada de visibilidade e invisibilidade do tecido, pois os cartões se compunham de espaços vazios (os furos) e cheios (a ausência do furo). Em termos dos dispositivos eletrônicos atuais, como é o caso da programação utilizada por Garrido-Lecca, a perda do elo texturizado entre as mensagens (têxtil e digital) ou a completa abstração (na linguagem numérica do zero e um) nos parece uma diferença significativa, ocasionada pela

atualização recursiva do meio digital – daí nota-se, mais uma vez, a sagacidade da artista na escolha da palavra “conversão”.

O texto publicado pela Artishock termina com uma breve reflexão sobre o fato de a tecnologia caminhar para o regime *wireless*, para a ausência ou supressão dos fios. Contudo, se estamos falando de estruturas e regimes de visibilidade, é preciso recordar que nossa conexão à *web* não acontece de maneira tão imaterial quanto parece ser: a Internet ainda é sustentada pelos cabos transoceânicos, os imensos e pesados fios submarinos que conectam material e virtualmente os continentes. A espinha dorsal dessa conexão, os *backbones*, é preenchida da fibra óptica, composta, por sua vez, de filamentos de fibra de vidro, que transmitem nossas mensagens a uma velocidade próxima à da luz – um desempenho que, ainda hoje, ultrapassa o da conexão via satélite. Mergulhados na profundidade oceânica, os cabos não se dão às nossas vistas: eles replicam a especulação imaginária que as fibras interpostas nos demandam, para que possamos apreender a projeção de sua continuidade. Sem eles, contudo, não existe conexão via internet, assim como sem a continuidade dos fios entrelaçados seria impossível a existência do plano de relações de um tecido.

Garrido-Lecca foi uma das artistas que abriu a 34ª Bienal de São Paulo, em 2021, com uma exposição individual. Na ocasião, um conjunto de diferentes obras da artista foi apresentado com a finalidade de mostrar o interesse pela retomada de práticas pré-colombianas, existentes na região do atual Peru, como a cultura moche. A exposição trazia elementos da arquitetura, do cultivo de plantas e do têxtil, conectados às urgências políticas e sociais da contemporaneidade. As obras tecidas em cobre fizeram parte da mostra, destacando as tradições, as memórias e os enfrentamentos políticos relativos às questões de identidades, entrelaçadas à temática da Bienal. Considerada a Bienal indígena, sob o título de *Faz escuro mas eu canto*, podemos dizer que as questões de visibilidade, em um sentido ampliado, orientaram o recorte curatorial das obras que estavam ali.

Ainda na ocasião da 34ª Bienal, foram apresentadas obras da artista japonesa Yuko Mohri, dentre as quais a instalação *Orochi (Serpente) AM FM 88,2 MHz* (2019-2021), que envolve elementos semelhantes àqueles que compõem *Aleaciones con memoria de forma*

– *FM*, de Garrido Lecca, como o uso de um dispositivo de rádio e cabamentos (fig. 140). No catálogo da Bienal, lê-se a descrição do funcionamento da instalação de Mohri:

Em *Orochi (Serpente) AM 88,2 MHz* (2019/2021), a passagem de um sinal sonoro por um cabo enrolado gera um campo magnético que faz mover um pequeno objeto de metal. O som se converte em força magnética e, embora a música esteja tocando, o que se ouve é apenas o som fraco de objetos tremendo. Assim, campos eletromagnéticos, música, movimento, som e vibração se misturam em um arranjo multidimensional (OSE; *et al*, 2021, p. 408).



Figura 140 – Yuko Mohri, *Mother's Tankstation*, da série *Orochi*, 2019.

Fonte: Site pessoal da artista

<<https://mohrizm.net/works/orochi/>>.

A Fundação utiliza a palavra “conversão” para se referir à transformação da funcionalidade do som, pois, embora a matéria dos cabos e do rádio não tenha, de fato, se convertido em outra, a escuta das ondas sonoras que o dispositivo emite é menos importante do que o véu magnético que enovela o objeto de metal. A partir da junção e conversão desses elementos, a obra de Mohri nos provoca a pensar que o campo de entrelace é como uma órbita gravitacional regendo as interações, um campo de devir que retoma as questões intervalares observadas no *Ma japonês* e, mais uma vez, põe em questão a relação entre visibilidade e invisibilidade dos elementos composicionais – pois o espaço vazio estaria, na verdade, preenchido de ondas que criam feixes de suspensão, atração e repulsa da matéria. A imagem da serpente pode ser vista como uma referência ao movimento espiralar da recursão e da conversão de forças – podemos lembrar que o símbolo do infinito foi inspirado pela figura do Ouroboros –, e, ainda, abre um campo simbólico que desperta uma série de narrativas de criação do mundo, encontradas em diversos contextos culturais.

Até então, temos trabalhado o entrelace com um sentido que se aproxima ao da malha de Ingold, mas a obra de Garrido-Lecca somada à instalação de Yuko Mohri nos convida a sintonizar a frequência estrutural das redes, como uma interpretação alternativa da recursão na linguagem dos têxteis. Isso porque a rede pode nos conduzir à imagem das teias de aranha, entendidas como uma espécie de manifestação matéria do campo de devir do entrelace. Adentrando a armadilha magnética dos conceitos, pensamos que a composição da rede pode ser revista e amplificada pelos minuciosos ângulos telescópicos que o trançado nos oferece.

5.3 SINTONIZANDO REDES E TEIAS

A crítica que Ingold (2012) empreende à rede, no artigo “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”, se direciona ao modelo de ligação direta entre um ponto e outro. Para o antropólogo, essa estrutura desconsidera o fluxo de entrelaces simultâneos da vida, isto é, ela parte de uma definição de ligação que não

compreende a miríade formal de contatos, toques e diálogos que podem ser estabelecidos entre seres e coisas. Embora, em termos técnicos, uma rede seja tecida por meio de entrelaces característicos da malha, sua imagem é utilizada para descrever a ideia de ligação comunicativa encerrada em cada ponto de conexão. A associação pode advir de uma espécie de ilusão de ótica, se considerarmos, por exemplo, a forma de uma rede de captura: por ser uma trama muito esgarçada e regular, ela nos mostra uma proliferação ordenada de encontros pontuados, nos quais não há transversalidade para atravessar ou interromper tal ordem. A questão técnica não é o ponto central da discussão de Ingold, que aponta a malha como uma nova maneira de definir as relações originais das redes:

Na verdade, a malha é algo semelhante a uma rede em seu sentido original de um tecido de fios entrelaçados ou atados. Mas, através de sua extensão metafórica aos reinos do transporte e comunicação modernos, e especialmente da tecnologia da informação, o significado da “rede” mudou. Estamos mais inclinados a pensarmos nela como um complexo de pontos interconectados do que de linhas entrelaçadas. Por essa razão achei necessário distinguir entre a *rede* de transporte e a *malha* de peregrinação. A chave para essa distinção é o reconhecimento de que as linhas da malha não são interconectoras. Elas são os caminhos *ao longo* dos quais a vida é vivida (INGOLD, 2015, p. 224, grifos do autor).

Como um acontecimento distendido, a malha é utilizada pelo antropólogo para contrapor a lógica da rede moderna, e nos interessa, agora, observar seus efeitos na imagem de uma teia de aranha, que condensa tanto a estrutura entrelaçada das redes quanto o sentido de prolongamento advindo da malha:

Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente. Eles são as linhas ao longo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo (INGOLD, 2012, p. 40).

Enquanto extensão do corpo da aranha, criadora de uma espécie de campo dialógico entre o inseto e o alimento, a teia pode ser estruturalmente vista como uma reprodução do entrelace do trançado. No *Dicionário dos símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT *et al*, 2001), o verbete “Aranha” apresenta a teia como uma imagem de ambiguidade: evoca a fragilidade da dimensão material, ao mesmo tempo em que

simboliza as ilusões do mundo. A associação ao ilusionismo provém dos mitos de tradições indianas, que nos contam que a realidade é coberta com um véu fino, o qual, por meio de um conjunto de práticas espirituais, devemos atravessar. Nessa relação de forma e contra forma, a manipulação da ilusão – do que é visível e do que é invisível – torna a aranha, de certo modo, tecedora do real. Em determinados mitos, ela aparece desempenhando a função de demiurgo ou fornecendo características da própria fisiologia e simbolismo às divindades criadoras de mundos (CHEVALIER; GHEERBRANT *et al*, 2001, p. 71).

Também podemos interpretar esse valor duplo na própria função da substância armada, cuja finalidade é a da captura: a teia é a armadilha com a qual as aranhas caçam alimento, em uma jogada de ordem passiva-ativa. O jogo de visibilidade e invisibilidade, crucial para o funcionamento do estratagema, se faz presente na translucidez das linhas, assim como na constituição de uma estrutura vazada, variável de acordo com as espécies e com os ambientes nos quais as teias se instalam.

O fio produzido pelas aranhas é definido, na biologia, como uma seda, cuja fibra se compõe de uma base proteica caracterizada por leveza, resistência e elasticidade. A rugosidade da trama é aquosa, translúcida, orvalhada e refletora, pois o conjunto de tais elementos a torna capaz de criar uma lâmina espelhada. Se as fibras animal e vegetal são opacas, a teia, por meio da substância pegajosa que a reveste, devolve ao observador o reflexo de si no mundo, uma imagem que somos incapazes de ver. Desse modo, além das perspectivas abertas pelos espaços vazados, a teia multiplica pontos de vista através do espelhamento provocado no pontilhado das gotas de orvalho ou mucosa. E podemos pensar que tal capacidade só se concretiza porque a teia, como parte do corpo da aranha, acontece entrelaçada ao mundo, como o educador francês Fernand Deligny (2015) demonstra:

Crie uma aranha numa placa de vidro: talvez lhe venham esboços do tecer, mas no vazio, pois a placa de vidro é o vazio, simplesmente porque não há suporte possível, e os gestos da aranha, obstinadamente reiterados, exatamente os mesmos gestos que permitiriam tecer, tornam-se os tantos espasmos a preludiar a agonia do aracniano (DELIGNY, 2015, p. 40).

Embora a substância seja produzida por todas as espécies, é preciso lembrar que nem todas as aranhas fabricam teias. Ainda assim, o gesto tecedor se mantém como um

simbolismo vívido do inseto. Exemplo disso é o uso das aranhas em ritos divinatórios, por parte dos incas, pois o corpo de oito pernas era considerado revelador dos sinais do futuro (CHEVALIER; GHEERBRANT *et al*, 2001, p. 72). Não seria por menos, pois detém a habilidade de manipular distintas perspectivas por meio da condução do fio, gerando a estrutura da teia e lhe conferindo o título de tecelã, antes mesmo que as mãos humanas tivessem começado a tramar fibras. Segundo Ingold (2012), é a hipersensibilidade das pernas que capta qualquer mínima vibração no plano sensorial da trama, que é, como dissemos, uma projeção e contiguidade do corpo que a teceu.

A ideia de oráculo, lançada tanto pela imagem da teia quanto pelo gesto tecedor da aranha, para retomar nossa discussão sobre a recursividade, torna-se, então, o contínuo giro ou a torção que ora dá a ver um enigma, ora uma resposta, dentro de um campo sensível e dialógico. Nas artes, as redes e as teias foram e continuam sendo evocadas em inúmeras configurações, que podem ser interpretadas a partir de diferentes conceitos e cosmotécnicas. Para o entrelace final das discussões deste capítulo, desde a apresentação da estrutura diagonal do trançado até o magnetismo do encadeamento, propomos uma observação de duas séries da artista brasileira Lygia Clark, que perpassam tanto a imagem da rede quanto a da teia, e se inserem em um plano relacional que condensa os elementos narrativos identificados até então. A questão do objeto relacional, que se destaca como um conceito inserido na arte por Clark, também justifica nossa atenção às suas obras, pois entendemos a linguagem têxtil como propulsora de experiências relacionais, das quais ela também se origina.

De acordo com o texto de apresentação da filósofa Suely Rolnik (2005), no catálogo da exposição *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*, Clark teria começado a produzir os objetos relacionais – objetos dotados de efeitos terapêuticos – a partir da década de 1960. A primeira série faz parte da fase identificada como *Nostalgia do Corpo*, que demarca uma espécie de rompimento com a pintura e a escultura, no sentido histórico ou convencional desses termos. Mas Rolnik pondera que as obras anteriores à fase da *Nostalgia do Corpo* já não se enquadravam nos limites canônicos das linguagens, abrindo caminho para um tipo de produção que, aos poucos, se desviava da própria esfera da arte, tal como definida por

discursos históricos, seus dispositivos e instituições. Embora a desvinculação ao campo da arte seja um aspecto discutível, do ponto de vista de Rolnik (2005), ao visitarmos o acervo virtual da Associação Cultural Lygia Clark²³⁶, as obras posteriores a 1960 são incluídas na seção intitulada Não Arte, na qual percebe-se, pela curta legenda, que a artista almejava ampliar os limites de tal campo, entrelaçando os objetos, ou propostas de ações, ao corpo.

O corpo, em contato com o objeto relacional, também se ampliava, principalmente em decorrência dos processos curativos estabelecidos por tal aproximação, e, como Rolnik (2005) reflete, a própria concepção de corpo, no conjunto de proposições de Clark, diferia bastante das experimentações performáticas encontradas no cenário artístico daquele momento. É nesse sentido que a criação de uma condição relacional com os objetos é compreendida como singular na trajetória da artista. Ao falarmos de tal recorte da produção de Clark, estamos necessariamente falando de vivências estéticas ou sensíveis integradas a uma ação de cunho psicanalítico, na qual a experiência sensorial destitui a centralização nos aspectos visuais da obra.

O médico e artista pernambucano Lula Wanderley, que trabalhou aplicando as propostas da artista, comenta sobre a atenção à relação dos objetos com o corpo:

Lygia, ao aproximar o participante (antigo espectador) da arte até romper com as fronteiras entre ambos, transforma a experiência artística no exercício de uma imanência poética. Para isso, rompe com o predomínio da visualidade e, através de objetos de múltiplas sensorialidades tácteis, recoloca o corpo e seus afetos no centro do acontecimento artístico (WANDERLEY, 2021, p. 22).

A última série de objetos produzidos por Clark, que vão desde meados de 1970 até o final da vida da artista, carrega o nome de *Estruturação do Self*, e se volta completamente às práticas terapêuticas, através de sessões conduzidas pela própria Clark. Conforme explica Wanderley:

No final da década de setenta, Lygia surpreende a todos, criando uma síntese de todo esse percurso que chamou de Estruturação do Self. Cria uma série de objetos que considera mais fortes dentro da linguagem corporal que desenvolveu e passa a chamá-los de Objetos Relacionais. Em seu apartamento, no Rio de Janeiro, passa a receber pessoas regularmente para uma experiência semelhante à psicoterapia. Sua obra agora tinha dia e hora para acontecer e estava à margem das discussões sobre arte (2021, p. 23).

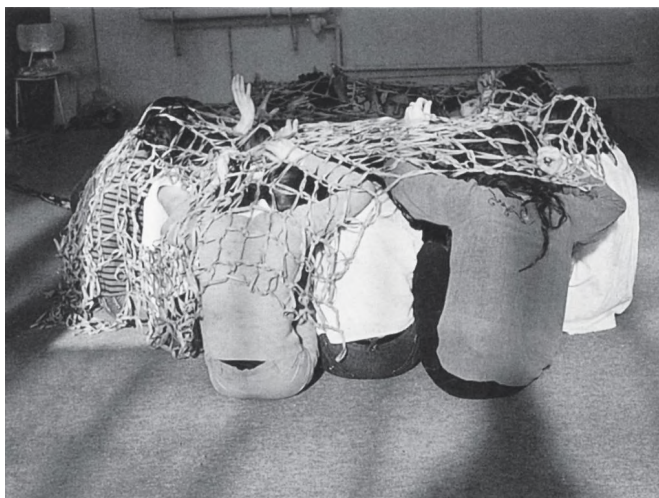
²³⁶ Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/obras/190/nao-arte>>. Acesso em: 06 dez. 2022.

As obras que nos interessam, diretamente relacionadas à estrutura e à composição da teia, são as *Estruturas vivas* (1966), pertencentes à fase da *Nostalgia do corpo*; a *Baba antropofágica* (1969), e a *Rede de elástico* (1969), que fazem parte, por sua vez, da série *Fantasmática do corpo*. Dentro das *Estruturas vivas*, encontramos proposições semelhantes àquelas desenvolvidas na *Rede de elástico*, por isso, apesar da pequena distância temporal entre ambos os registros, consideramos coerente discuti-las como um par, seguido da apresentação da *Baba antropofágica*.

De antemão, é preciso dizer que apresentar ou discutir um acontecimento a partir de registros fotográficos, ou mesmo de notas textuais, não é o suficiente para alcançar a dimensão de seus efeitos. Assim, ressaltamos que nossa interpretação se restringe a um toque um tanto superficial, subsidiado pelos relatos de Wanderley e pelos entrelaces teóricos que a pesquisa tramou. Por outro lado, os materiais utilizados pela artista constituem-se de coisas da vida cotidiana, cuja experiência tátil pode ser facilmente acessada: ligas de elástico, sacos plásticos cheios de ar, pedras, folhas de plantas. Registros em vídeos e documentários com falas e instruções da artista também nos apoiam na tarefa de tatear o devir relacional, que tanto corresponde ao efeito de ligação acordado pelo têxtil.

As *Redes de elástico* eram tecidas por meio do entrelace de ligas de elástico amarelas, e constata-se, de imediato, que a estrutura se compõe da junção de múltiplos círculos fechados (fig. 141 e 142). Se há uma figura, para além do trançado, que compreende formalmente a noção de recursividade, seria a dessa *Rede*: o círculo totalizado do elástico torna-se, por meio de uma dobra, o fio com o qual a malha da rede será constituída. Devido à elasticidade do material, a forma da rede oscila entre a contração e a expansão, à medida que é movimentada pelas pessoas que participam da vivência. Sobre esse movimento, Wanderley comenta:

As “Estruturas Vivas” eram construídas por cada participante da proposta, com pequenos anéis de elástico entrelaçados. Criávamos dois “Y”, entrelaçando os anéis de maneira que, em cada estrutura, a extremidade maior fosse presa, respectivamente, em um dos nossos pés, e as menores, alternadamente, em uma das nossas mãos (2021, p. 40).



Figuras 141 e 142 – Lygia Clark, *Redes de elástico*, 1969.

Fonte: Associação Cultural Lygia Clark

<<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/237/rede-de-elastico>>.

Wanderley também discorre acerca do aspecto de ligação em um sentido que aproxima a proposição de Clark à ideia de recursividade, pois diz de uma cadeia de gestos que respondem um ao outro, guiados pela movimentação da malha: “Entrelaçados pelos elásticos, cada gesto nosso se prolonga no gesto do outro, formando um corpo único em movimento” (WANDERLEY, 2021, p. 41). Em um vídeo compartilhado pela Associação Cultural Lygia Clark²³⁷, um dos participantes entrevistados relata outra camada sutil de

²³⁷ Filmagem da proposição *Rede de elástico* (1974) em 2012. Direção e roteiro de Walmor Pamplona. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65498/rede-de-elastico>>. Acesso em: 07 mai. 2023.

entrelace, ocasionada pela vivência de tessitura da rede: a rede proporcionou um encontro entre pessoas desconhecidas, cujo contato se aprofundava à medida em que o tamanho da malha se expandia. Imaginamos que o prolongamento dos gestos passa, também, por esse adensamento da ligação estabelecida entre os corpos e cada modo singular de tessitura, encontrado e transformado pela própria elasticidade do material.

Há registros da ação em galerias e em espaços externos, com muitas ou poucas pessoas, com as pequenas ligas de elástico ou com fios mais grossos; todos realizando uma única ação, que é a do entrelace. As redes de elástico parecem materializar o emaranhado vital, sugerido pela malha de Ingold (2012), não apenas pelos elementos que descrevemos acima, mas pelo fato de a elasticidade ser uma propriedade específica das malhas. Devemos recordar a classificação dessa série de proposições, tal como instituída por Clark: são estruturas vivas, que pulsam no cruzamento desordenado e inédito de cada entrelace-encontro.

A *Baba antropofágica* (1969), por sua vez, também aciona a imagem do emaranhado, porém, tanto o processo de criação quanto a estrutura têxtil se realizam sob circunstâncias diferentes daquelas da *Rede*. Nas fotografias compartilhadas pela Associação, vemos que algumas pessoas guardam um retrós de linha de costura dentro da boca, e puxam o fio gradualmente, até que o retrós seja esvaziado (fig. 143 e 144). A linha retirada por cada uma delas é depositada sobre um corpo que está deitado no chão, e que, aos poucos, se torna completamente coberto, como se estivesse se encasulando. O elemento viscoso da baba potencializa o efeito de ligação provocado pela experiência, pois não há tessitura, não há entrelace, há apenas encobrimento: uma modificação significativa da superfície-textura do corpo. Superfície de corpo, aqui, deve ser entendida tal qual a superfície têxtil, que é crosta e polpa ao mesmo tempo, até porque, nas proposições da artista, o que está em jogo é a reconstrução mútua de corpo e objeto. Tal qual a seda de uma aranha, o fio embebido de saliva carrega uma parte da pessoa que o expulsa, tornando-se, portanto, um prolongamento da vida – logo, muitos corpos são transformados a partir de procedimentos de contracâmbio na ação, com uma parte extraindo o fio enquanto a outra o recebe. Como afirma Wanderley:

Lygia, para explicar essa nova condição do Objeto, criou o mito da Baba Antropofágica: uma saliva que escorre ininterruptamente de nossa boca, ligando-nos ao mundo. A baba é um fio de vida que se expande, quebrá-la é o despedaçar de nosso próprio corpo – o sofrimento psíquico como metáfora da morte. O processo de Estruturação do Self é reviver nossa permanente busca por construí-la – a vida como expansão de todos os começos (WANDERLEY, 2021, p. 32-3).

Optamos por estudar proposições em que a estrutura têxtil e a materialidade da linha fossem evidentes, a fim de criar uma relação direta com o corpo de trabalhos que estudamos no decorrer da tese. Contudo, é evidente que a potência poética, em Clark, reside no acontecimento: ele próprio é tido como um entrelace, sem depender de uma especificidade técnica do objeto ou do material utilizado. Como o verbo japonês que explora o sentido da amarra em contextos díspares, o efeito de entrelace também se manifesta de muitas formas.



Figuras 143 e 144 – Lygia Clark, *Baba antropofágica*, 1969.

Fonte: Associação Cultural Lygia Clark

<<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>>.

Voltando às reflexões de Ingold (2012), o antropólogo conclui a discussão acerca da malha afirmando que as coisas são como núcleos, centros que propagam uma infinidade de linhas, todas elas extensões de uma vida, que se ligam a outras coisas por meio de um entrelace dos filamentos. Essa concepção pode ser encontrada sob diferentes nomes:

cada coisa pode ser vislumbrada, como Latour (2005, p. 177) tem sugerido mais recentemente, no formato de uma estrela “com um centro cercado de muitas linhas que irradiam, com uma multiplicidade de condutores mínimos transmitindo de um lado para o outro”. Não mais um objeto autocontido, a coisa aparece agora como uma teia ramificante de linhas de crescimento. Eis a exceção de Deleuze e Guattari (2004, p. 290), celebradamente associada por eles a um rizoma. Pessoalmente, eu prefiro a imagem de um micélio (Rayner, 1997) (INGOLD, 2012, p. 41).

Para nós, a *Baba antropofágica* é a imagem que se torna modelo do entrelaçamento recursivo com o mundo. Com seu cunho curativo, é inevitável pensar que o emaranhado que sai de nossas bocas não seja, também, um fio com o qual se possa restaurar elos outrora cindidos. A sintonização da rede é como uma busca pelo campo relacional que propicia o plantio e cultivo dos entrelaces. É um tatear da frequência que produz ritmo, é, também, um gesto de esgarçamento e contração da trama, até que os sinais sejam captados – até que a vibração de algo que pousa em nosso emaranhado comece a modificar nossa forma.

5.4 COBRIR-SE DE TEXTURA

Em junho de 2022, Garrido-Lecca inaugurou a exposição *Protomorphisms* na galeria Gisela Captain, situada na Alemanha, na qual apresentou obras de materialidades híbridas para conjugar referências às práticas da tecelagem, agricultura e cerâmica, que vimos ser importantes núcleos mnemônicos das culturas pré-colombianas (fig. 145). A artista evoca as linguagens têxteis através da fabricação de enormes placas de cobre, semelhantes aos cartões perfurados dos teares mecânicos e às placas eletrônicas dos computadores. Tais cartões são dispostos como se eles próprios fossem tecidos, e a estrutura vazada permite o entrelaçamento dos demais elementos, criando dispositivos de natureza estranha, mas

também familiares, pois se constituem de materiais como minério, barro, fibra, conchas e milho. As diferentes materialidades se interpõem ao código da placa para criar uma simbiose orgânica e, em vez de se apresentarem como uma interrupção do fluxo de informação, se parecem mais com membros de um corpo que cresce em conversão recursiva. Uma das enormes placas é completamente preenchida de cordões andinos multicoloridos, atados por meio dos furos, de maneira que expandem a forma daquele dispositivo mnemônico – e é o trançado que articula a potência de conexão dos cabos.



Figuras 145 – Vista da exposição *Protomorphisms*, de Ximena Garrido-Lecca, na galeria Gisela Captain. Cologne, Alemanha, 2022.

Fonte: <<https://relievecontemporaneo.com/entre-vista-ximena-garrido-lecca/>>.

No texto de *release* da mostra²³⁸, a artista explica que desejava trabalhar com a relação entre as técnicas manuais e o desenvolvimento de dispositivos eletrônicos de

²³⁸ XIMENA GARRIDO-Lecca: *Protomorphisms*. **Galerie Gisela Captain**. Cologne, Alemanha, 2022. Disponível em: <<https://www.galeriecaptain.de/exhibition/ximena-garrido-lecca-11/>>. Acesso em: 02 dez. 2022.

armazenamento de dados. Assim, sobressaltou-se a relação entre os têxteis e os computadores, por exemplo, mas a artista tensionava, mais uma vez, as discussões acerca da energia que sustenta tais dispositivos. No caso de *Protomorphisms*, a questão central estava na transformação do conceito de energia, proveniente de uma força viva e acessível por todos, para um item capitalizado. Se retomarmos a noção de conversão, perceberemos uma camada crítica e metalinguística no conceito curatorial da exposição, pois cada uso de material ou técnica se torna o eixo transmissor de um polo oposto: a tecnologia, tal como a conhecemos hoje, vem de uma prática que ainda é colocada no lugar do primitivo e do antiquado, do contraprodutivo em sua relação distendida com o tempo. Essas adjetivações ilustram a crítica de Yuk Hui (2020) à abordagem unilateral do conceito de técnica, e explicitam a urgência em repensarmos nossa relação com as cosmotécnicas, especialmente, em se tratando de dispositivos mnemônicos e de comunicação.

Garrido-Lecca também destaca a questão de gênero, ao recordar que os tecidos, nos Andes, eram tramados pelas mulheres – e são, também, mulheres aquelas que não ocuparam ou tiveram reconhecimento imediato por pesquisas em tecnologia, muito embora tenhamos um histórico de marcos cruciais realizados por cientistas como a britânica Ada Lovelace, que desenvolveu o primeiro algoritmo a ser processado por uma máquina. Ou, ainda, como Ada Dietz, cuja pesquisa de transcrição de equações matemáticas observadas em padrões de crochê foi adaptada pelo cientista da computação Ralph Griswold, conhecido por desenvolver painéis eletrônicos, ao final da década de 1980 (SMITH, 2017). Garrido-Lecca entrelaça os problemas de gênero às relações de poder e à abordagem predadora da natureza, bem como à distorção que os discursos produzem sobre a maneira com que a preservação e restituição dos recursos extraídos da terra devem ser realizados.

A própria divisão entre natureza e cultura ricocheteia na concepção das práticas têxteis no Ocidente, colocando-as em um limiar discursivo, e a artista e curadora britânica Janis Jefferies (1998) observa: são concepções profundamente atreladas ao patriarcalismo, indissociáveis da problematização dos papéis sociais de gênero. A resposta oracular proposta pela exposição de Garrido-Lecca retoma a corporalidade dos têxteis, propondo

que ambas, manualidade e tecnologias eletrônicas, devem ser sintonizadas em uma narrativa harmônica. Tal sintonização seria capaz de restaurar um sinal há muito obstruído pelo descompasso colonial e homogeneizante:

Nos Andes, a tecelagem é vista como equivalente a criar um ser vivo (*vis viva*) da cabeça aos pés. Cada parte do tear tem um significado especial e faz parte desta criação. As obras pretendem subverter as origens patriarcais do conhecimento e o viés universal da supremacia do saber ocidental, que rejeita outras formas de compreensão e de se relacionar com o mundo, e as considera inferiores ou primitivas. A exposição celebra essas “protoformas” ou formas originais, expondo sua influência no desenvolvimento da ciência e de muitos movimentos culturais ocidentais – inclusive nas artes, que têm sido constantemente ofuscadas (GARRIDO-LECCA, 2022, n.p., tradução nossa)²³⁹.

Signal Restorations: time keeper (2022), obra também apresentada na exposição, é composta de uma placa de restauração de sinais e, como o título diz, funciona como um guardador de tempos: guarda muitas redes e manifestações de entrelace, por meio de uma bela forma brilhante, tingida com a cor da terra (fig. 146). Todos os elementos ativados na imaginação da humanidade estão expressos na placa: ritmo, contato, registro, invenção, preservação, mutação e mistério são as palavras-imagens que orbitam a estrutura de cobre, atraídas pelo campo magnético do código de entrelace. A imponência incógnita e oracular, dual e circular, do têxtil, ergue um templo para a memória e a imaginação, funda a arquitetura recursiva dos sentidos. O ruído que sintonizamos imaginativamente no início deste capítulo, agora se aproxima da nota musical polida. Porém, tal polidez sonora é uma ilusão: toda ritmicidade gera textura e texturiza aquilo que o campo de entrelace envolve – o que está em jogo é sempre a criação do plano de relações.

²³⁹ Texto original: “In the Andes, weaving is viewed as equivalent to creating a living being (*vis viva*) from head to toes. Each part of the loom has a special significance and is part of this creation. The works intend to subvert noons of the patriarchal origins of knowledge as well as the universal bias toward the supremacy of Western knowledge, which rejects other forms of understanding and relating to the world and considers them inferior or primitive. The exhibition celebrates these “protoforms” or original forms, exposing their influence on the development of science and many Western cultural movements—including in the arts, which have been constantly overshadowed” (GARRIDO-LECCA, 2022, n.p.). Disponível em: <<https://www.galeriecapitain.de/exhibtion/ximena-garrido-lecca-11/>>. Acesso em: 28 nov. 2022.



Figura 146 – Ximena Garrido-Lecca, *Signal restorations: time keeper*, 2022.
 Fonte: <<https://www.instagram.com/ximenagarridolecca/>>.

Abrimos o primeiro capítulo da tese com a imagem de um corpo envolto por fibra de lã crua, sem fiação, na fotografia *Quipu vivo* (2006), da artista Cecilia Vicuña. Encerramos nossa escrita com um contraponto a esta imagem, de modo que possamos alinhar o aspecto têxtil da cobertura, mencionado por Gottfried Semper, junto do casulo da *Baba antropofágica* de Lygia Clark. Tal contraponto é trazido pela história de pessoas viventes na região da costa do noroeste pacífico, entre o Canadá e o Alaska, cujos corpos se cobrem com um tipo de manto conhecido pelo nome de Cobertor Chilkat.

Como escreve a tecelã e escritora canadense Cheryl Samuel (1982), o primeiro Cobertor Chilkat foi tecido por uma mulher, que contava, com os fios, a narrativa do encontro com seu companheiro e benfeitor, o espírito do mar, Gonaqadet. Ambos tiveram

um filho que nasceu humano, e na ocasião do crescimento dele, a mulher pediu a Gonaqadet que lhe deixasse levar o menino à terra, para que pudesse aprender os ritos da maturidade com os homens de sua tribo. Enquanto estava longe, ela teceu o cobertor, presenteando-o ao marido no momento em que se reencontraram. Com o tecido sobre o corpo, Gonaqadet realizou uma magnífica dança, que deixou o Corvo, um dos animais totêmicos dos clãs, completamente deslumbrado. Gonaqadet dedica a dança ao Corvo e lhe entrega o tecido, pedindo que o leve de presente aos humanos, que deveriam desfazê-lo a fim de aprender aquela tessitura.

No livro *The Chilkat Dancing Blanket* (1982), Samuel explica que a expressão “Cobertor Chilkat” começou a ser utilizada por comerciantes europeus, ao final de 1800, como uma espécie de rotulagem da peça. Mas aquela técnica e estrutura têxteis não se restringiam aos Chilkat: foram, na verdade, transmitidas às mulheres dessa comunidade pela etnia indígena Tsimshian, repassadas, também, às comunidades Tongass e Stikine, todas conectadas por casamentos interétnicos. Outro ponto importante, com relação a tal expressão, é que a palavra “cobertor” não corresponde à função real do tecido: trata-se de uma vestimenta cerimonial utilizada por homens e mulheres considerados nobres (um privilégio concedido por herança), e que simboliza riqueza e prestígio social.

O traje cerimonial do qual o Cobertor Dançante faz parte se compunha de um adorno para a cabeça acoplado a uma máscara para a testa, junto de um avental atado à cintura e coberturas para as pernas, todas as peças carregando os mesmos desenhos e franjas. O Cobertor constituía a parte principal do traje – era colocado sobre os ombros e atado em frente ao tórax, podendo, também, ser usado com uma extremidade jogada sobre um ombro e a outra transpassada por debaixo do braço oposto, deixando um ombro descoberto. Há, ainda, túnicas, com ou sem mangas, que substituem a peça de avental e, por fim, chocalhos que carregam a referência ao animal simbólico do clã em questão, como é o caso do Corvo mencionado anteriormente.

À primeira vista, os Cobertores trazem o impacto visual das imagens tecidas em sua estrutura: são figuras de animais mitológicos estilizadas, coloridas com marcados tons de amarelo, preto, branco e azul, perpetuadas pela transmissão intergeracional. Em termos

composicionais, pode-se encontrar casos em que o Cobertor Dançante carrega uma ou duas figuras totêmicas, e a disposição varia entre três configurações que definem, além da proporção das formas, os espaços em que se vê blocos de cor em tiras retas ou como contornos que seccionam o interior do plano composicional (SAMUEL, 1982).



Figura 147 – *Diving Whale Lovebirds*, uma túnica Chilkat tecida por Clarissa Rizal sendo usada em uma dança.
Fonte: Alaska Magazine
<<https://alaskamagazine.com/authentic-alaska/culture/chilk-at-blanket-weaving/>>.

Uma das cerimônias em que os Cobertores eram utilizados acontecia no interior de uma casa, conduzida por um chefe que proferia discursos em recepção aos participantes. As danças eram caracterizadas pela realização de movimentos miméticos aos dos animais que cada Cobertor projetava nas tramas, “retratando uma observação familiar do mundo natural ao seu redor” (SAMUEL, 1982, p. 32, tradução nossa)²⁴⁰. Tambores acompanhavam a coreografia dos corpos em batidas lentas, sincronizadas com cantos. Outros tipos de rituais poderiam ser ligados ao uso da peça, e a dança – condição de movimento, nesse contexto, associada às formas de vida –, é o que parece definir a existência dos Cobertores. Para demonstrar o grau de importância do tecido, Samuel (1982) relata que a pessoa que possuía um Cobertor também o trajava ao falecer, durante o período de realização dos ritos funerários. Depois da passagem dos ritos e da cremação do corpo, o Cobertor serviria de adorno à caixa que guarda os restos mortais, perpetuando o prestígio daquela pessoa.

O livro de Samuel (1982) começa com um relato da surpresa que a autora teve ao ver tessituras de curvas e círculos perfeitos nas tramas dos Cobertores Dançantes. Como se sabe, a estrutura convencional da trama é entrecruzada e forma ângulos de 90 graus a cada encontro de linhas verticais e horizontais. Apesar de haver artifícios técnicos e estruturais que permitem a tessitura de distintos ângulos, em geral, há limitações que deixam o desenho de formas arredondadas com um aspecto pixelado: composto por uma sucessão de pontos quadrados que se organizam em uma disposição diagonal para imitar a suavidade de um arco. No primeiro capítulo, comentamos sobre a síntese da linguagem têxtil, especialmente no caso da tecelagem plana, e sobre a existência de artifícios técnicos que permitem a produção de qualquer tipo de imagem. O que acontece no Cobertor Chilkat, que possibilita a fabricação de curvas praticamente perfeitas, é o uso da técnica *two-strand twining* – expressão encontrada nos livros de Samuel (1982; 1987)²⁴¹. Poderíamos traduzir a nomenclatura, de maneira literal, por “torção de dois fios ou filamentos”. Entretanto, nos parece interessante observar o que cada palavra sugere, na

²⁴⁰ Texto original: “[their movements in dance] portrayed a kin observation of the natural world around them” (SAMUEL, 1982, p. 32).

²⁴¹ Um esquema gráfico ilustrativo da técnica por ser visto no site do Burke Museum. Disponível em: <https://www.burkemuseum.org/static/baskets/Teachersguideforbasketry_files/image020.jpg>. Acesso em: 10 mai. 20223.

língua original, para, aos poucos, reuni-las em uma definição do que a técnica pode nos revelar.

De acordo com o Cambridge Dictionary, a palavra inglesa *twining* significa “crescer ou mover-se em torno de um objeto várias vezes”²⁴². Em português, pode ser traduzida por entrelaçamento, torção ou enroscamento. As três palavras possuem o mesmo sentido ou, pelo menos, sentidos que se confundem muito, no âmbito de nossa investigação. Dizemos isso porque o entrelace pode ser uma espécie de torção, como vimos na estrutura do *sprang*. Porém, ao pressupor a junção de partes, se distingue da torção, pois podemos torcer um fio ou um pedaço de tecido esticado em torno de si mesmo, sem que isso produza um entrelaçamento. *Twining* vem de *twine*, que, enquanto substantivo, pode ser usado para se referir a fio, cordel, cordão, retrós, meandro. A palavra pode ser observada, por fim, como um gerúndio de *twine*, gêmeo, evocando a dupla oposição que examinamos no movimento de fiação, assim como a noção da dobra aberta. *Twining* nos parece, portanto, o verbo do fio por excelência, uma vez que o fio é uma manifestação da torção da fibra, replicador das direções S e Z, que estudamos no terceiro capítulo.

A ação de enroscar também se assemelha à torção, pois se refere a um contorno em espiral. O Dicionário de língua portuguesa Priberam define enroscar com o uso do verbo dobrar, seguido de encolher, que se aproxima da noção da dobra como sobreposição, tal como vimos no estudo do *mitate*. Podemos ampliar o sentido de entrelace da palavra “enroscamento”, ao considerarmos que a funcionalidade de uma rosca é a de encaixe – um encaixe, portanto, que se realiza em recursão, pois é espiralado. Encaixar, por sua vez, é uma outra palavra que define o sentido de entrelace, como vimos na definição de empilhamento (*pile*) por meio da estrutura da tapeçaria²⁴³.

A palavra *strand*, segundo o Cambridge Dictionary, se remete a fio ou filamento de qualquer natureza, que, quando torcido, gera uma corda (*string*) ou cordão (*rope*). Fora do vocabulário têxtil, se refere a “uma parte que se combina com outras partes para formar uma história, assunto ou situação”²⁴⁴. Aqui, temos uma pista dos efeitos da estrutura do

²⁴² Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/twining>>. Acesso em: 14 dez. 2022.

²⁴³ Cf. Capítulo 4, página 197.

²⁴⁴ Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/strand>>. Acesso em: 07 fev. 2023.

Cobertor, pois *strand* condensa a torção e o enroscamento expressivos do encaixe têxtil. Embora o numeral dois apareça em seu nome (*two-strand twining*), a técnica prevê o uso de um único fio para compor a trama. Tal fio se duplica porque é dobrado ao meio, e, assim, o entrelace acontece entre cada lado da dobra, ambos os filamentos abraçando um conjunto de urdiduras. No ponto de entrelace, os fios são cruzados e trocam as direções para abraçar o conjunto seguinte, respeitando o mesmo intervalo numérico de fios. Esse cruzamento nada mais é do que um trançado, que se realiza por entre os fios do urdume, como se a textura matricial do Cobertor reproduzisse a configuração de uma trança de cabelos. Ao contrário do ângulo reto, realizado no entrecruzamento de uma trama, a suavidade das curvas se manifesta, aqui, pelo encaixe de diagonais opostas. O trançado, porém, é tão compacto, que, à primeira vista, o tipo exato de entrelace sequer é notado. O artifício vem do encadeamento da estrutura: a sequência de tessitura pode ser pareada, fazendo coincidir a posição de tais cruzamentos, ou alternada, quando o cruzamento não segue o mesmo ritmo do anterior.

Para além do que ocorre com os fios, a tessitura do Cobertor nos mostra uma dobra entre as técnicas: a tecelagem plana, nesse caso, é feita por meio do trançado. Essa sobreposição estrutural denota a versatilidade advinda de um mero entrelace, e expande a complexidade que tal gesto tão simples e sintético pode alcançar. O desenho do trançado, nos vetores diagonais cruzados entre as linhas da urdidura, nos recorda a imagem da dupla hélice do DNA, e voltamos à noção de informação e transmissão de dados por meio do entrelace e da recursão. Podemos pensar que um corpo que se veste do Cobertor Dançante está coberto do movimento gerador de vida: carrega, sobre si, a ciclicidade espiralar, pela qual a mesma vida se põe em constante intercambialidade de formas. A intercambialidade estrutural faz da matriz da linguagem um encadeamento recursivo, que responde ao movimento das mãos. Vimos, ao longo de nosso estudo, a tradução, a metáfora e o *mitate* alinhando imagem e texto ao têxtil, mas o Cobertor nos mostra que essas operações também se aplicam às técnicas têxteis entre si: foi a reorganização constante das regras composicionais que fez com que tantas estruturas se tornassem possíveis.

O fio da trama, por ser dobrado ao meio, contrai e esgarça os sentidos do corpo coberto pelo manto Chilkat. Ao dançar, podemos imaginar que as extensas e numerosas franjas – pois há muitas camadas delas – se espalham como os fios antropofágicos, embebidos de fluido vital, e alargam a extensão do corpo, entrelaçando-o às malhas de outros corpos dançantes. Neste capítulo, examinamos a presença da diagonal na estrutura do trançado como um vetor que potencializa a circularidade recursiva da linguagem têxtil. As histórias e modelos narrativos que a força diagonal nos oferece desmancham a ideia de centro e periferia, e formam um campo de devir que atualiza a própria linguagem. A recursão acontece no entrelaçamento das estruturas e modelos composicionais, mesclando os efeitos narrativos até que se percam de vista os parâmetros de suas definições.

Ao longo de nosso percurso, lançamo-nos como corpo que desfaz o tecido de uma linguagem, para aprender a tessitura de seus entrelaces. Como instruído por Gonaqadet, é no movimento de desfazimento que podemos encontrar a memória do gesto tecedor, marcada na forma dos fios – uma textura mnemônica sobreposta à pele da fibra –, para “deixar que as linhas sejam articuladas mais uma vez” (ALBERS, 1959 *apud* TROY, 1999, p. 32, tradução nossa)²⁴⁵, como disse Anni Albers sobre o movimento criativo da arte, fundamentado na constante re-articulação. Seguir tal curso, porém, nos mostra não apenas como refazer a trama, mas como imaginar um entrelace inteiramente novo. Na dança das palavras que teceram nossa investigação, nos cobrimos de textura, e é com a imagem vibrante do trançado que encerramos, por ora, essa conversa meândrica com as linhas.

²⁴⁵ Texto original: “To let threads be articulate again [...]” (ALBERS, 1959 *apud* TROY, 1999, p. 32).

CONCLUSÕES
DAQUI ATÉ O FIM DA ESPIRAL

PEÇA LINEAR I

Desenhe uma linha.
Apague a linha.

PEÇA LINEAR II

Apague linhas.

PEÇA LINEAR III

Desenhe uma linha para você mesmo.
Siga desenhando até que você desapareça.

Primavera de 1964

Yoko Ono

Um dos enigmas encontrados no início de nossa pesquisa nos acompanhou até a escrita das linhas finais, mesmo que, em alguns momentos, tenha se manifestado de maneira subjacente às nossas reflexões. A partir do Cobertor Dançante Chilkat, pudemos vislumbrar o lampejo de uma possível resposta, que, de modo paradoxal, também possui a forma de uma pergunta. Quanto ao enigma, nos referimos à afirmação do artista francês Patrice Hugues, mencionada no primeiro capítulo, de que o tecido é um pretexto. A etimologia dessa palavra denota o sentido de cobertura, mas também daquilo que é colocado à frente, implicando um significado ambíguo, tal como ocorre nos regimes de visibilidade e invisibilidade da linguagem têxtil:

pretexto vem de *praetextus*, “disfarce, cobertura”, formado por *prae-*, “à frente”, mais *textus*. A imagem é a de se atirar um pano sobre algo para poder agir debaixo dele, às escondidas. Tem a ver com os ornamentos, ou seja, com as formas que estão à frente, “na superfície”²⁴⁶.

Se o tecido é um pretexto, é sempre encobridor de algo. Quando se dá a ver como superfície, no sentido daquilo que é posto à frente, modifica a forma do que é ocultado por meio das notações: ajusta nosso olhar e projeta uma nova camada de perspectiva e textura. Mas não é exatamente esse movimento de revelar e ocultar, sob uma espécie de ritmo, que todas as imagens fazem?

O pretexto, cujo significado no dicionário Michaelis é: “Razão que se alega para ocultar o verdadeiro motivo de uma ação ou omissão”²⁴⁷, parece servir como um eixo sintetizador de muitos dos efeitos observados nos modelos narrativos que estudamos nesta tese. Por meio desse vocábulo, percebemos o funcionamento das dimensões dual, alegórica e metafórica do tecido, pois, como sabemos, a linguagem têxtil é um oráculo-labirinto. A função do pretexto é, também, um indício de que ainda há muito o que se aprender e imaginar quando se trata das linhas, do que elas ocultam sob sua síntese e aparente simplicidade estrutural, responsáveis por garantir a versatilidade das formas.

Embora o mote inicial da pesquisa tenha sido o exame de certos elementos narrativos da linguagem têxtil, cuja potência se expressa na figura da textura, nosso

²⁴⁶ Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?pretexto>>. Acesso em: 01 fev. 2023.

²⁴⁷ Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=pretexto>>. Acesso em: 01 fev. 2023.

objetivo esteve longe de esgotar quais seriam esses elementos, tampouco de determiná-los com alguma fixidez formal ou conceitual. A palavra “têxtil”, na verdade, é um termo amplo que abarca formas de natureza técnica muito distintas, algumas delas mencionadas de relance ao longo de nossas reflexões: a costura, as malhas, as rendas de um fio só. Ao invés de tomarmos essa amplitude como um problema categórico, assumimos a imprecisão classificatória como a força criativa inerente à linguagem das linhas. Ao nos dedicarmos às técnicas de tessitura, nossa intenção não era observar um conjunto de procedimentos de maneira apartada, mas compreendê-lo dentro do quadro maior da categoria, sem descartar ou diminuir a familiaridade com as técnicas que não foram contempladas em nosso escopo investigativo. Essa decisão se reflete, ainda, na metodologia que aqui se teceu, pois nos propomos a vislumbrar a linguagem têxtil por meio de um prisma pentagonal, com cinco capítulos-estruturas que poderiam gerar, cada um, teses únicas.

Contudo, é preciso ter em mente que o eixo central de nossa investigação não se trata apenas do elemento da textura, mas também de sua matriz: o entrelace. Desse modo, cada capítulo só abre um caminho autêntico porque se articula com os demais lados de nossa metodologia estelar. A forma pentagonal da estrutura da tese foi imprescindível para trilharmos os objetivos que impulsionaram sua realização. No entanto, as estrelas brilham, e a luz deixa os contornos disformes – o que chega até nós é sempre um borrão luminoso, as arestas dissolvidas num desenho que não se contém em limites, pois se dispersa no meio que o veicula. O entrelace, se visto a partir de distintos ângulos, pode criar uma espécie de armadilha conceitual, principalmente no empreendimento de estabelecer classificações dentro do campo dos têxteis. Para demonstrar o modo como ele funciona com tamanha elasticidade, compreendendo tanto os fragmentos (a diferença) quanto o todo (a soma), observemos seu significado segundo o Dicionário Caldas Aulete: ‘1. Juntar ou prender (duas ou mais coisas) enlaçando, entrançando, entretecendo (uma na outra). [...] 4. Fig. Confundir, embaralhar, fundir, misturar”²⁴⁸.

Nota-se que um entrelace se trata do agrupamento de partes singulares, imbricadas de tal maneira que as singularidades se tornam irreconhecíveis, porque confundem-se.

²⁴⁸ Disponível em: <<https://aulete.com.br/entrela%C3%A7ar>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

Assim, a operação compreende as notações regulares e as irregulares: ao entretecer e entrançar, evoca a referência a duas técnicas têxteis, ao passo que quando embaralha, torna-se capaz de manifestar-se desprovido de uma regularidade formal. Podemos dizer que, a partir de cada estrutura e técnica trabalhada em nossa investigação, é como se estivéssemos observando os mesmos aspectos de uma linguagem sob os diferentes prismas que ela nos oferece, em um nível simultaneamente coletivo e singular.

Dessa maneira, em um movimento quase plástico, o entrelace também se manifestou como força modeladora da estrutura da tese. Se considerarmos a torção produzida pela sucessão dos capítulos, será notável que os dois primeiros partem de uma relação íntima da linguagem têxtil com a memória, enquanto nos capítulos 4 e 5, a atenção se volta à ênfase na relação das linhas com a imaginação. O capítulo do meio, precisamente aquele que trata das torções, é o nó que representa a volta desse movimento em espiral. Na verdade, nem memória nem imaginação foram instâncias separadas, já que, desde o início, observamos a relação entrelaçada de ambas, com base nas definições apresentadas por Mary Carruthers (2011). Em termos metodológicos, pode-se concluir que o trabalho de enquadramento do olhar, identificado na notação das padronagens têxteis, aconteceu, também, na própria escrita deste texto – como uma espécie de resposta recursiva da linguagem do texto ao tema da textura.

Dissemos, na introdução, que a obra de Carruthers (2011) contribuiu não só com nossa investigação sobre o funcionamento das mnemotécnicas, mas também ofereceu uma espécie de molde para o corpo deste texto. As obras estudadas intensificaram essa sistematização, de maneira que, para texturizar as discussões da tese, foi preciso uma incursão minuciosa nos dicionários de línguas e de etimologias. A escolha atenta das palavras para pensar uma defesa da textura e do entrelace, para além de sua dimensão textual, se fez como um desafio de suma importância. Por outro lado, o jogo de procurar verbetes e expressões em culturas que estão além dos Andes e demais regiões da América Latina, por exemplo, ou até mesmo criá-los, como no caso da *texturalidade*, deve ser visto tal qual uma montagem provisória, que, se reorganizada em um novo plano, será capaz de suscitar novas perspectivas, bem como novas perguntas e palavras.

São muitos os caminhos que se abrem para a continuidade dos temas abordados na tese. Como dissemos acima, cada capítulo nos lança fios com os quais poderíamos tecer diferentes compreensões dos modelos narrativos dos têxteis. No Capítulo 1, tomamos a trama como modelo expressivo dos efeitos de incorporação, mas é certo que todas as estruturas apresentadas possuem particularidades relativas a seus processos de tessitura, que não foram contempladas por nossa discussão. Os diferentes gestos e relações entre corpos e instrumentos, se analisados caso a caso, poderiam nos mostrar uma miríade de corporeidades projetadas na performance da tessitura. Os manuais de técnicas têxteis se apresentam como uma fonte instigante para reflexões nesse sentido, nos quais pode-se observar, ainda, a artisticidade da montagem fotográfica. Ao retratar uma sequência de movimentos, essa montagem evoca uma aproximação direta com a linguagem da fotoperformance. Os manuais trazem para a discussão, ainda, a noção do corpo que aprende com a observação e a imitação dos gestos de outros corpos, criando uma genealogia da performance têxtil na transmissão intergeracional, constantemente atualizada, ao passo que o próprio entendimento de corpo-instrumento também varia entre os tempos e as culturas.

Numa leitura expandida, seria possível aprofundar o debate sobre o avizinhamo das performances de fabricação manual dos têxteis com a dança. Em alguns momentos da tese, nos referimos ao conjunto de gestos tecedores pela palavra “coreografia”, porém, nos reservamos apenas à dimensão metafórica de tal aproximação. A familiaridade, contudo, é evidente, em especial nos casos em que o têxtil participa de ritos que envolvem a linguagem da dança – algo que tateamos muito superficialmente na apresentação do Cobertor Dançante Chilkat. Como explica Gombrich:

a habilidade do artesão nos movimentos de trançar, tecer ou fazer renda pode com justiça ser comparada aos movimentos de uma dança em que os passos individuais são agrupados em figuras complexas, a fim de que sejam repetidos e variados à vontade. Se é preciso provar que há sólidos fundamentos para essa comparação, eles podem ser encontrados em várias danças regionais que são acompanhadas pela criação de padrões. Em uma das danças Morris inglesas, o regular cruzamento de espadas resulta na formação de uma estrela de pontas entrelaçadas, a qual é triunfalmente alçada no final. Em certas danças do pau de fita, cada um dos dançarinos segura a ponta de uma fita colorida presa ao centro e

seus giros resultam na tecelagem de um dossel entrelaçado, que o segundo movimento da dança desembaraça e dissolve (2012, p. 289).

No Capítulo 2, a ênfase na versificação enquanto um efeito narrativo suscitado pela notação pontuada dos quipos nos levou ao estudo de casos que não necessariamente possuem uma ligação direta entre si – para recordar, são eles: a obra de Cecilia Vicuña, a caligrafia japonesa, a poesia de Eliane Potiguara, das mulheres mapuche e as *landays* das mulheres pachto. Nas histórias das linguagens humanas, sejam elas relativas ao desenvolvimento dos sistemas de escrita ou de outros sinais, existem inúmeros exemplos que certamente ampliam o debate sobre a *texturalidade*. Por outro lado, isso não significa que nossas escolhas tenham sido arbitrárias, pois se deram em vista dos conceitos e estruturas que precedem e sequenciam este capítulo. Como dissemos, a sistematização da montagem textual foi um aspecto relevante para o desenvolvimento de nosso tema. Entretanto, é certo que um exame de outras perspectivas culturais acrescenta fibra à discussão.

No capítulo 3, tomamos a figura do emaranhado, no feltro, para investigar o valor semântico da fibra sem fiação, de modo que a definição dos elementos materiais que compõem o vocabulário têxtil – fibra, fio, tecido – foi resignificada. Contudo, outro caminho poderia ser trilhado: o exame do próprio conceito de entrelace no emaranhado, que perde a definição formal dentro de tal estrutura confusa. Para seguir essa trilha, no entanto, há um paradoxo que deve ser mantido em mente: como vimos na definição dicionarizada, o emaranhado também é um efeito produzido pelo entrelace, e um estudo atento da confusão que ocorre entre os termos parece suscitar reflexões metalinguísticas para a linguagem das linhas.

Em seguimento a este fio, uma análise mais aprofundada das assimetrias do olhar, observadas no Capítulo 4, mas também na complexidade dos trançados, vistos no Capítulo 5, acena para um avanço das discussões acerca da abstração nas linguagens notacionais. Sobretudo porque são, talvez, o modo mais evidente de se trabalhar com o entrelace em si, a matéria da ligação – o intervalo de engendramento da textura. A forma espiralar, semelhante à tira protéica do DNA, nos remete a um código de informação e comunicação.

Mas o que nos diz um código desordenado? Ou, reformulando a pergunta: o que nos dizem os códigos assimétricos? Em sua obra, Lagrou nomeia o elemento assimétrico que interrompe o fluxo da imagem como *punctum*, isto é, o nó dos grafismos. Essa interrupção, porém, não encerra o fluxo de informação, pois abre caminho, tal qual uma dobradiça, para que as projeções se manifestem:

Quando o *punctum*, o detalhe assimétrico, se torna demasiadamente visível, passa a ser o ponto de partida para a produção de um novo motivo dentro do mesmo tecido (Lagrou, 1998, 2007). Um motivo gera outro, e nenhuma destas imagens é imagem de outra coisa a não ser deste movimento intraimagético (LAGROU, 2013, p. 87).

A noção de “intraimagético” anunciada por Lagrou (2013) parece se referir ao movimento da sobreposição de todas as camadas de projeção, uma acontecendo dentro da outra, diferentemente da ideia de sucessão das formas que trabalhamos na questão da intercambialidade. No último capítulo, a imagem do Cobertor Dançante nos trouxe a sobreposição de modelos narrativos – a tecelagem e o trançado – como uma estratégia de criação de novas estruturas e formas têxteis. Até então, não havíamos considerado essa possibilidade em uma discussão direta, embora a rede de tucum das mulheres parakanãs também presente, em termos técnicos, uma estrutura mesclada. Em certo sentido, a própria tapeçaria também sobrepõe técnicas e estruturas, e o mesmo caso se aplica ao *sprang* e à cestaria, o que nos leva a perguntar se todas as estruturas têxteis, em sua intercambialidade técnico-estrutural, não operam pela sobreposição da soma (a dobra no sentido de multiplicação).

Nesse caso, poderia ser o intraimagético, mais do que um efeito narrativo, a condição que gera o entrelace? Vimos que a mensagem que o têxtil carrega, para além daquilo que amplia do mundo nas projeções ou daquilo que contém visual e tradicionalmente, é a de sua própria estrutura, pois é ela que amplia e contrai os efeitos produzidos pela lógica de construção da linguagem.

Por fim, outro ponto que certamente contribui com as discussões sobre o têxtil no campo da arte, não apenas aquelas vinculadas ao estudo pontual de um recorte de obras, é o da linguagem têxtil como um modelo crítico para as teorias da arte por meio da

transversalidade, tal como proposto por T'ai Lin Smith (2017). Um vetor oblíquo, nas palavras da autora, tem a força de romper com as classificações de centro e margem, pois não surge como uma alternativa paralela – um fio posto de lado –, senão que atravessa todo o plano de composição com um corte inclinado, sinuoso. Pensamos que a tese, enquanto uma torção, possa ser um desses fios oblíquos, trançado junto de pensadoras do têxtil na arte, como Smith, Anni Albers, Cecilia Vicuña, Joice Saturnino, Nury González e Meredith Clark, para citar aquelas com quem dialogamos diretamente na pesquisa. Esse fio que percorre um plano pré-estabelecido nos lembra a definição dicionarizada de *scroll*, que, além de rolo, também significa arabesco: uma imagem que se desenrola. Se tomarmos esse modelo do círculo/cilindro que se abre ao ser desenrolado, teríamos, à primeira vista, duas possibilidades de desenvolvimento teórico: a primeira, do círculo que se planifica na abertura total; a segunda, da espiral que se distende e, planificada, reproduz o desenho do entrelace continuamente.

A experiência de escrever e pensar sobre como funciona uma linguagem, ao longo desses quatro anos, nos fez pensar no modo como a pesquisa em arte, guiada pelas urgências que as artistas manifestam, é uma espécie de pretexto do conhecimento: um tecido cuja textura desabrocha em projeções, sem perder de vista o contorno daquilo que é ocultado. O entrelace esteve presente em todos os âmbitos desta tese, e é preciso dizer que muitos dos caminhos trilhados em nossa investigação só foram possíveis pelos encontros propiciados ao longo do curso do doutorado, ainda que a maior parte deles tenha sido realizada à distância, em decorrência da pandemia de COVID-19. Em meio a um momento de extremos sofrimento e fragilidade política, foram esses encontros que sustentaram o desejo por continuar a pesquisa. Dessa maneira, para além dos apontamentos na qualificação e dos encontros listados nos agradecimentos, reiteramos a importância dos diálogos na *Jornada de Estudos* do grupo de pesquisa Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo (BE-IT), que ocorreu em maio de 2021, e na residência artística do grupo de pesquisa Escotoma, no Centro Cultural da UFMG, nos anos de 2019, presencialmente, e 2020, à distância.

Também não seria possível chegar às articulações teóricas e aos modelos narrativos estudados nesta pesquisa sem a dimensão da prática, sem o exercício manual de tecer e experimentar os efeitos composicionais no processo mesmo da tessitura. Apesar da relação entre teoria e prática ser evidente ou comum nas pesquisas do campo das artes, a abstração dos conceitos talvez possa, em alguma medida, afastar leitores da dimensão material que constitui não só o tema da tese, mas também os procedimentos de investigação empreendidos aqui. De pouco nos serviriam as elaborações mentais se as texturas e os entrelaces da fibra têxtil não correspondessem, de fato, às nossas apostas argumentativas.

A linguagem têxtil nos mostrou que criamos desenhos e inserimos suas formas em histórias para colocar, por sua vez, nossos corpos em um mundo cíclico. Nesse desenho estelar da tese, todas as linhas que conectam os conceitos se parecem com a seda das aranhas: constelações são teias. Pegajosas, não sabemos se capturam a nós ou interligam apenas os astros, se estamos sobrepostos a essa ligação ou se, numa espécie de ato falho, a lânguida rede de entrelaces se emaranha em si mesma e, inconstante, modifica a própria forma. Fato é que tudo o que ocasionalmente pousa ali, provoca ondas vibracionais ao longo do plano tecido e nos afeta. O entrelace final tramado por essas linhas talvez seja o do olhar que observa a textura luminosa e se torna, também, um pouco dela.

REFERÊNCIAS

"SENNEH" PRAYER Rug (séc. XVIII - XIX). Algodão e lã, 163,8 x 122,5 cm. **The Met Museum**. Islamic Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452193>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

A GUIDE to *Waka* and *Kana* Calligraphy. **Kyoto National Museum**. Special exhibitions. Kyoto, 2019. 1 p. Disponível em: <https://www.kyohaku.go.jp/old/jp/special/pdf/2019_36kasen-guide_en.pdf>. Acesso em: 19 set. 2021.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo da história única. **TED Talks**. Nova Iorque, 2019. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt>. Acesso em: 08 set. 2021.

AJENAI. **A terra, o canto, as mulheres do Jequitinhonha**. Curta-metragem. Youtube, 18 mar. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/LpJdXxFmVUc>>. Acesso em: 15 set. 2021.

AKBAR, Mirza (atribuído). **Drawing**. 1840-1870. Nanquim e tinta sobre papel, 20,3 x 28,5 cm. Coleção Victoria and Albert Museum. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O1265470/drawing-mirza-akbar/>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

AKBAR, Mirza (atribuído). **Architectural Scroll**. 1840-1870. Nanquim e tinta sobre papel. 20,1 x 564,8 cm. Coleção Victoria and Albert Museum. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O402858/scroll-mirza-akbar/>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

AL-AQEEDI, Wadha. Objection to the term 'Middle East'. **MATHQAF**, 01 dez. 2020. Disponível em: <<https://mathqaf.com/2020/12/01/objection-to-the-term-middle-east/>>. Acesso em: 12 jul. 2022.

ALBERS, Anni. **Anni Albers: Del Diseño**. Trad. Juan Tovar. México: Alias, 2019.

ALBERS, Anni. **Black white yellow**. 1926/1964. Algodão mercerizado e seda, 203,8 x 120,3 cm. Josef & Anni Albers Foundation. Disponível em: <<https://www.albersfoundation.org/art/highlights>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ALBERS, Anni. **Camino Real**. 1967-1969. Serigrafia sobre papel, 59,7 x 55,9 cm. Coleção MACBA. Disponível em: <<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/albers-anni/camino-real>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ALBERS, Anni. **Camino Real**. 1967-1969. Lã. Tapeçaria instalada no Hotel Camino Real, na Cidade do México. Disponível em: <<https://twitter.com/josefannialbers/status/1172139606852165632>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ALBERS, Anni. Constructing Textiles. **Design**: Vol. 47, No. 8, p. 21-26, 04 abr. 1946. Disponível em: <https://monoskop.org/images/3/3b/Albers_Anni_1946_Constructing_Textiles.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2023.

ALBERS, Anni. **Haiku**. 1961. Algodão, cânhamo, linha metálica e lã, 57,2 x 18,4 cm. Josef & Anni Albers Foundation. Disponível em: <<https://www.albersfoundation.org/tags/pictorial-weavings>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ALBERS, Anni. **On weaving**. London: Studio Vista, 1974.

ALBERS, Anni. **Open letter**. 1958. Algodão, 58,4 x 61 cm. Josef & Anni Albers Foundation. Disponível em: <<https://www.albersfoundation.org/tags/pictorial-weavings>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ALBERS, Anni. **Sem título**. 1948. Josef & Anni Albers Foundation. Disponível em: <<https://www.albersfoundation.org/art/highlights>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ALBERS, Anni. **Study for jute rug**. 1927. Aquarela e nanquim sobre papel, 34,6 x 26,3 cm. Josef & Anni Albers Foundation. Disponível em: <<https://www.albersfoundation.org/art/highlights>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ALBERS, Anni. The Pliable Plane: textiles in architecture. In: **Perspecta**: The Yale Architectural Journal, vol. 4, 1957, p. 36-41. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1566855>. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1566855>>. Acesso em: 27 dez. 2021.

ALBERS, Anni. **With verticals**. 1946. Algodão e linho, 154,9 x 118,1 cm. Josef & Anni Albers Foundation. Disponível em: <<https://www.albersfoundation.org/art/highlights>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ALBERS, Anni. Work with material. In: **Black Mountain College Bulletin**, 1:5, nov. 1938. 4 p. Disponível em: <<https://digital.ncdcr.gov/digital/collection/p249901coll44/id/562/>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

ALBERS, Josef. **Sem título (Mitla, México)**. 1956. Fotografia p&b. Guggenheim Museum. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/josef-albers-untitled-mitla-mexico>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ANNI ALBERS. **Tate**. Exhibition Guide. Londres, 2019. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/anni-albers/exhibition-guide>>. Acesso em: 10 out. 2021.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera**: la nueva mestiza. Tradução de Carmen Valle. Madri: Capitán Swing, 2016.

ARANHA. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; *et al.* **Dicionário dos símbolos**: (mitos, sonhos costumes, gestos formas, figuras, cores, números). 16ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2001.

ARDABIL CARPET. **Museum With no Frontiers**. Discovery Islamic Art. [S.l.]. Disponível em: <https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;us;Mus21;25;en>. Acesso em: 09 fev. 2023.

ARFUCH, Leonor. Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. In: **Revista Z Cultural**. Ano X, vol. 2. 10 p. Rio de Janeiro: PACC/UFRJ, 2015. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/Arte-memoria-y-archivo--Revista-Z-Cultural.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

ARNOLD, Denise Y. Recontextualizando restos materiais: relações familiares entre alguns membros do comodato MASP Landmann e tecidos de outras coleções mundiais. In: ACURI, Márica (org.). **Comodato MASP Landmann**: têxteis pré-colombianos. São Paulo: MASP, 2019. v. 1 p. 50-61.

ATADO. **Dicionário de língua portuguesa Priberam**. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/atado>>. Acesso em: 11 mai. 2022.

AYALA, Felipe Guaman Poma de. **[Primer nueva coronica i buen gobierno] The first new chronicle and good government**: on the history of the world and the Incas up to 1615. Trad. Roland Hamilton. Austin, TX: University of Texas, 2009.

BALFET, H. J.. Basketry. **Encyclopedia Britannica**. [S.l.] 10 mai. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/basketry>>. Acesso em: 14 mai. 2023.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1 p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIRKET-SMITH, Kaj. **The circum pacific distribution of knot records**. Copenhagen: Folk, vol. VIII. 1966-67.

BLOCK, Lisa. Recordar: una palabra clave. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elia Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Imagem e Memória**. Belo Horizonte: Rona Editora / FALE UFMG, 2012. p. 23-40.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. **Jorge Luis Borges: Prosa Completa**. Trad. Marco Antonio Franciotti. Vol.1, Barcelona: Ed. Bruguera, 1979.

BRIAND, Catherine. **Le soi tissé**. Les Cahiers jungiens de psychanalyse “Cahiers jungiens de psychanalyse”, n.137, 2013. v. 1, p. 88-96. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2013-1-page-88.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

BRUGNOLI, Paulina; GUARDIA, Soledad Hoces de la. **Amarras – El arte de teñir en los andes prehispánicos**. Santiago: 1999. 48 p. Catálogo de exposição. Nov. – mar. 2000. Museo Chileno de Arte Precolombino. Disponível em: <<https://precolombino.cl/wp/en/biblioteca/amarras-el-arte-de-tenir-en-los-andes-prehispanicos/>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

BRYAN-WILSON, Julia. **Fray: art textile and politics**. Londres: University of Chicago Press, 2017.

BURCKHARDT, Titus. **Principios y métodos del Arte Tradicional**. Barcelona: Sophia Perennis, José J. Olafieta Editor, 2000. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/tradicionrc/islam/titus-burckhardt/principios-y-metodos-de-l-arte-tradicional>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento**. Trad. José Emílio Maiorino. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

CASA NOVA, Vera. **Texturas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena** (Coleção Argonautas). Ubu Editora, 2017. Edição do Kindle.

CECILIA VICUÑA (1948 -). **Memoria Chilena Biblioteca Nacional de Chile**. Minisitio. [S./]. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3330.html>>. Acesso em: 23 mai 2021.

CENTRO BRASILEIRO DE ESTUDOS DA AMÉRICA LATINA (org.). **Línguas Ameríndias: ontem, hoje e amanhã**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2020.

CHAPMAN, Anne. **Fin de un mundo: Los Selknam de Tierra del Fuego**. 2ª ed. Santiago: Taller Experimental Cuerpos Pintados, 2002.

CLARK, Lygia. **Baba antropofágica**. 1969. Fotografias p&b. Associação Cultural Lygia Clark. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

CLARK, Lygia. **Redes de elástico**. 1969. Fotografias p&b. Associação Cultural Lygia Clark. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/237/rede-de-elastico>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

CLARK, Meredith. Rewriting textile culture with woven words: “Oro es tu hilar” by Chilean poet Cecilia Vicuña. In: HARRIS, Jenifer (ed.). **A companion to textile culture**. NJ: Wiley-Blackwell, 2020. p. 45-60.

COELHO, Rodrigo Borges. **Trópicos em arte**: a abstração geométrica e a busca de uma visualidade auroral. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.

COMPLEJO. **Diccionario Etimológico Castellano En Línea**. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?complejo>>. Acesso em: 18 mai. 2021.

COMPLEXO. **Dicionário Online de Português**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/complexo/>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

CORDARO, M. H. Mitate: a retórica japonesa da repetição renovada. In: **ARS** (São Paulo), 11(21), p. 42-61. <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.64455>>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64455>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**: ensayos. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Un mundo ch'ixi es posible**. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DELIGNY, Fernand. **O aracniano e outros textos**. Trad. Lara de Malimpensa. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DISTAFF. **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/technology/distaff>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução a arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ELEVATA. **Indianapolis Museum of Art**. Indianapolis, EUA, [s/d]. Disponível em: <<http://collection.imamuseum.org/artwork/75578/>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

ENCANTAR. **Diccionario Etimológico Castellano En Línea**. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?encantar>>. Acesso em: 17 jun. 2021.

ENTRELACAR. **Aulete Digital**. Disponível em: <<https://aulete.com.br/entrela%C3%A7ar>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

ESTERMANN, Josef. **Filosofía Andina**: sabiduría indígena para un mundo nuevo. La Paz: ISEAT, 2ª ed., 2006.

FAHRENKAMP, Hans J. **Como conhecer tapetes persas e outros tapetes orientais**. Trad. Isaura Barbosa Netto. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 1983.

FERNANDEZ, Emerita B. La astronomía en los mantos de Paracas. In: **APULAYA**. Blog. Cusco, Peru. 08 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.apulaya.com/blog/es/la-astronomia-en-los-mantos-de-paracas>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

FORD, P. R. J. **Oriental carpet designs**. Londres: Thames & Hudson, 2008.

FUJIWARA no Teika; *et al.* **Cem poemas de cem poetas**: A mais querida antologia poética do Japão. Trad. e notas: Andrei Cunha. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2019. Edição do Kindle.

GALVÃO, Demétrio. 4 poemas de Ricardo Aleixo. **Revista Acrobata**. [s.l.] 6 out. 2021. Disponível em: <<https://revistaacrobata.com.br/demetrios/ poesia/4-poemas-de-ricardo-aleixo/>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

GARRIDO-LECCA, Ximena. **Aleaciones con memoria de forma**. 2013. Cobre e junco, 66 x 53 x 15 cm. Disponível em: <<https://casadosantapau.com/los-suelos/>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

GARRIDO-LECCA, Ximena. **La trama**. 2013. Cobre. 80m2 Livia Benavides. Disponível em: <https://showrooms.itgalleryapp.com/en_EN/16992857455e836030b938a>. Acesso em: 17 fev. 2023.

GARRIDO-LECCA, Ximena. **Modulaciones: gasa con trama flotante**. 2022. Cordão de cobre, 187,96 x 124,46 cm. New Art Dealers Alliance. Disponível em:

<<https://www.newartdealers.org/programs/nada-curated-reset/presentations/512/artwork/s/4544>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

GARRIDO-LECCA, Ximena. **Ralíneamiento III**. 2018. Cobre. Disponível em: <<https://www.select.art.br/ximena-garrido-lecca-memorias-do-cobre-e-da-terra/>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

GARRIDO-LECCA, Ximena. **Shape memory alloys: warmi**. 2019. Cabo, palheta, baterias, alto-falante e rádio 246 x 200 cm. 80m2 Livia Benavides. Disponível em: <https://showrooms.itgalleryapp.com/en_EN/16992857455e836030b938a>. Acesso em: 17 fev. 2023.

GARRIDO-LECCA, Ximena. **Signal restorations: time keeper**. 2022. Placa de cobre, aço, lã, cerâmica, cobre nativo, amendoim, conchas do mar, milho, vassoura de palmeira, chocalho ayoyote, palo santo, batata seca, confete, pó de ouro e prata, flores secas, suportes de tule, 179 x 88,5 cm (placa de cobre). Disponível em: <<https://www.instagram.com/ximenagarridolecca/>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

GLEBA, Margarita. **Unraveling the fabric of the past: Interdisciplinary Approaches to Archaeological Textiles**. In: HARRIS; Jennifer (ed.). *A Companion to Textile Culture*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2020. p. 11-26.

GOMBRICH, Ernst H. **O sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa**. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GONZÁLEZ, Nury. **Exilios**. 2012. Lã. Galeria D21. Artishock Revista de Arte Contemporâneo. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2013/01/06/nury-gonzalez-sueno-una-noche-verano/>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

GONZÁLEZ, Nury. **La memoria de la tela**. Santiago: Universidad de Chile, Departamento de Artes Visuales. Colección Relatos Visuales, 2009.

GONZÁLEZ, Nury. Sobre historia natural de la desctrucción (2020). In: GONZÁLEZ, Nury; *et al.* **Feminino(s): visualidades, ações e afetos**. *Jornal Bienal 12*. 166 p. 12ª Bienal do Mercosul. Rio Grande do Sul, 2020.

GONZÁLEZ, Nury. **Todas las horas del día**. Santiago: 2018. 28 p. Catálogo de exposição. 12 out. – 15 nov. 2018. Galeria D21. Disponível em: <<https://www.d21virtual.cl/2018/11/20/catalogo-todas-las-horas-del-dia-nury-gonzalez/>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

GONZÁLEZ, Nury. **Tránsito**. 2012. Vídeo. Galeria D21. Artishock Revista de Arte Contemporâneo. Disponível em:

<<https://artishockrevista.com/2013/01/06/nury-gonzalez-sueno-una-noche-verano/>>.
Acesso em: 18 fev. 2023.

GRISWOLD, Eliza. Landays. In: **Poetry Magazine**. Chicago, Illinois, 2013. Disponível em: <<https://static.poetryfoundation.org/o/media/landays.html>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

GUÉNON, René. Cap. XIV - O simbolismo da tecelagem. In: GUÉNON, René. **O simbolismo da cruz**. Trad. Luiz Augusto Bicalho Kehl. São Paulo: IRGET, Editora e Distribuidora, s/d.

GUIN, Ursula K. Le. **A ficção como cesta**: uma teoria e outros textos. Trad. Sofia Gonçalves. 2ª ed. Portugal: Dois Dias Edições, 2022.

GUIN, Ursula K. Le. **A teoria das sacolas da ficção**. Trad. Eduardo Camargo. [S.l.] 2020. Disponível em: <https://escuracamera.wordpress.com/2020/10/04/a-teoria-das-sacolas-da-ficcao-ursula-le-guin/>. Acesso em: 10 mai. 2023.

GUIN, Ursula K. Le. The Carrier Bag Theory of fiction. In: **Dancing at the edge of the world: Thoughts on words, women, places**. Nova Iorque: Grove Press, 1989.

GUZMÁN, Patricio. **El botón de nácar**. Longa-metragem. Chile, 2015.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**. Making kin the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.

HARRIS, Jennifer (ed.). **A companion to textile culture**. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2020.

HASHIMOTO, Mari. **The history and significance of Kumihimo in Japanese Culture**. Youtube, 12 abr. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WSfU5heD6Ks>>. Acesso em: 24 out. 2022.

HISTÓRIA DO tapete persa. **Antigo Persa**. [S.l.]. Disponível em: <<https://www.antigopersa.com.br/historia-do-tapetes-persas.html>>. Acesso em: 08 mai. 2023.

HISTÓRICO. **Eliane Potiguara**. Sobre. [S.l.]. Disponível em: <<http://www.elianepotiguara.org.br/images/historico.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

HUACA. **Educalingo**. Disponível em: <<https://educalingo.com/pt/dic-es/huaca>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HUTCHINSON, Elaine. Sprang – The history, origins, construction and use of thread twisting. **Regia Anglorum**. [S.l.] 08 abr. 2003. Disponível em: <<https://regia.org/research/life/sprang.htm>>. Acesso em: 07 mai. 2023.

HYGINUS, FABULAE 1 – 49. **Theoi Project**. Nova Zelândia [s/d]. Disponível em: <<https://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

IDADE DO ferro. **Britannica Escola**. [s/d]. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/Idade-do-Ferro/481586>>. Acesso em: 06 dez. 2021.

INCA, Adrián Ilave. O passado andino também é o passado dos brasileiros. In: CENTRO BRASILEIRO DE ESTUDOS DA AMÉRICA LATINA (org.). **Línguas Ameríndias: ontem, hoje e amanhã**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2020. p. 84-89.

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

INGOLD, Tim. **Lines: a brief history**. Nova Iorque: Routledge, 2007.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

IZQUIERDO, Juan José Cabada. Tlazolteotl: una divinidad del panteón azteca. In: **Revista Española de Antropología Americana**. Número 22, Ed. Univ. Compl. Madrid, 1992. p. 123-138.

JACOBSEN, Lyle E. **Use of knotted string accounting records in old Hawaii and Ancient China**. In: The Accounting Historians Journal Vol. 10, No. 2, EUA: The Academy of Accounting Historians, 1983. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/288065887.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

JANQ'U Q'AWA (Cusco). **String Fixer**. [s/d]. Disponível em: <[https://stringfixer.com/pt/Janq'u_Q'awa_\(Cusco\)](https://stringfixer.com/pt/Janq'u_Q'awa_(Cusco))>. Acesso em: 28 nov. 2021.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. **Livro das mil e uma noites**. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

JEFFERIES, Janis. Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras. In: **Nueva crítica feminista de arte**. Estrategias críticas. Katy Deepwell (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. p. 281-296.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. 4ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KISEDJE, Kamikia; GIOVINE, Simone (dir.). **Topawa**. Curta-metragem, 7', 2019. Youtube, 14 mai. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mSA6R3OfQM0>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

KOURAI GUMI. Fotografia em cor de um cordão *kumihimo* em processo. **Japan House London**. Londres [s/d]. Disponível em: <<https://images.japanhouselondon.uk/assetbank-japanhouse/images/assetbox/4550418d-2f2c-49cc-aed3-d47612e0270b/assetbox.html>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

KRAUSS, Rosalind. **“A voyage on the north sea” Art in the age of post-medium condition**. Nova Iorque: Thames & Hudson, 1999.

KROLL, Hans Gundermann; CORTEZ, Héctor González. **Cultura Material Aymara**. 1ª edição. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2015.

KUMIHIMO - A arte do trançado japonês com seda, por Domyo. **Japan House SP**. São Paulo [s/d]. Disponível em: <<https://www.japanhousesp.com.br/exposicao/kumi-himo/>>. Acesso em: 23 out. 2022.

LA FLAUTA y los chinos. **Museo Chileno de Arte Precolombino**. Santiago, Chile [s/d]. Disponível em: <<https://museo.precolombino.cl/2020/10/10/la-flauta-y-los-chinos/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica** (Kaxinawa, Acre). RJ: Topbooks, 2007.

_____. Podem os grafismos ameríndios serem considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: SEVERI, Carlos; LAGROU, Els (orgs). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 67-110.

LAGROU, Els; PIMENTEL, Lucia Gouvêa; QUINTAL, William Resende. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LANG, Andrew. The story of Prince Ahmed and the Fairy Paribanou. In: Lang, A. (ed.). **The Blue Fairy Book**. Londres: Longmans, Green & Co, 1889. Disponível em: <<https://etc.usf.edu/lit2go/141/the-blue-fairy-book/3970/the-story-of-prince-ahmed-and-the-fairy-paribanou-part-i/>>. Acesso em 11 fev. 2023.

LAO-TSÉ; AZEVEDO, Murillo Nunes de. **O livro do caminho perfeito: Tao Te Ching**. 4ª ed. São Paulo: Pensamento, 1987.

LESLIE, Catherine Amoroso. **Needlework through history: an encyclopedia**. Londres: Greenwood Press, 2007.

LÓPEZ, Isis Díaz; GONZÁLEZ, Nury. Nury González presenta "La memoria de la tela". **Facultad de Artes Universidad de Chile**. Notícias. Santiago, 16 mar. 2010. Disponível em: <<http://artes.uchile.cl/noticias/59316/nury-gonzalez-presenta-la-memoria-de-la-tela>>. Acesso em: 14 out. 2021.

LÓPEZ, Miguel A. Los hilos de vida. Cecilia Vicuña. **Revista de La Universidad de México**. Jul. 2019. Disponível em: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/e8a1b208-4d68-4cbd-9e78-b9fd08fe7829/los-hilos-de-vida-cecilia-vicuna>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LYND, Juliet. Precarious Resistance: Weaving Opposition in the Poetry of Cecilia Vicuña. **PMLA**, vol. 120, no. 5, 2005, p. 1588–607. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25486270>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

MACHADO, A. M. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, [S.l.], v. 17, n. 49, p. 173-196, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9951>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

MAJROUH, Sayd Bahodine. **Song of love and war: Afghan women's poetry**. Nova Iorque: Other Press, 2003. Edição do Kindle.

MAKHMALBAF, Mohsen (dir.). **Gabbeh**. Longa metragem, 1h19', 1996.

MAPAS DE Cultivo Taoísta. Mapa do caminho interno (Neijing). Diagramas de imagens internas para preservação da saúde. Pinturas para pendurar. (《道家修真图》内景图_内景图解养生_修持挂画). 风水八六. Disponível em: <<https://book.fengshui86.com/page/914559.html>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

MARÍA MAGDALENA CAMPOS-PONS: SEA AND SELF. **Haggerty Museum of Art**. Wisconsin, 2021. Disponível em: <<https://www.marquette.edu/haggerty-museum/sea-and-self.php>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

MARTINS, L. Performances da Oralitura: corpo, lugar da Memória. **Letras**, [S.l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

MATTOS, Marina Baltazar. Tecer o texto, escrever o têxtil: alguns fios na poesia brasileira contemporânea. In: VIEIRA, Erika Viviane Costa (org.). **Textos e têxteis: questões de intermedialidade**. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2021.

MEDIEVAL SOURCEBOOK: Hafiz (1325-1389 CE): Verses in Praise of God, c. 1370 CE. **Fordham University**. Disponível em: <<https://sourcebooks.fordham.edu/source/1370hafiz.asp>>. Acesso em: 15 mai. 2022.

MÍHÚNTANG (迷魂汤). **Pleco Dictionary**. Disponível em: <<https://www.pleco.com/>>. Acesso em: 04 dez. 2021.

MILLÁN, Laura Huertas. **La Libertad**. 2017. Documentário curta-metragem, 29'. Disponível em: <<https://www.laurahuertasmillan.com/la-libertad-2017>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

MITATE (見立). **Jisho**. Disponível em: <<https://jisho.org/search/%E8%A6%8B%E7%AB%8B%E3%82%8B>>. Acesso em: 03 out. 2022.

MOHRI, Yuko. **Mother's Tankstation** (da série Orochi). 2019. Cabos, espanador, fios de extensão, luzes, motor. Disponível em: <<https://mohrizm.net/works/orochi/>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

MOLINA, Valentina Paz Bascur. **Kümedungun**: Trajetórias de vida e escrita de si de mulheres poetisas mapuche. Cotia: Margem da Palavra, 2021.

MORAGA, Vanessa Drake. **Shamans, Supernatural & Animal Spirits**: Figures from the Ancient Andes. Vol. 1. California: OLOLO Press, 2016.

NAKAEMA, O. Y. O recurso retórico Mitate: definição, análise de poemas da antologia Kokinwakashû e questões tradutológicas. **Estudos Japoneses**, [S.l.], n. 33, p. 79-95, 2013. DOI: 10.11606/ej.v0i33.107420. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/107420>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

NÃO ARTE. **Lygia Clark**: obras. [s/d]. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/obras/190/nao-arte>>. Acesso em: 06 dez. 2022.

NARRAR. **Diccionario Etimológico Castellano En Línea**. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?narrar>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

NATHANAËL. **Je Nathanaël**. Trad. Thiago Gomide Nasser. São Paulo: Autêntica; A Bolha Editora, 2011.

NECIPOĞLU, Gülru. **The Topkapi scroll**: geometry and ornament in Islamic architecture. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.

NURY GONZÁLEZ exhibe en "Relatos de memoria". **Facultad de Artes Universidad de Chile**. Notícias. Santiago, 13 out. 2011. Disponível em: <<https://www.uchile.cl/noticias/75717/nury-gonzalez-exhibe-en-relatos-de-memoria>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

NURY GONZÁLEZ: Sueño de una noche de verano. **Artishock Revista de Arte Contemporáneo**. Santiago: 01 jun. 2013. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2013/01/06/nury-gonzalez-sueno-una-noche-verano/>>. Acesso em: 14 mai. 2023.

NUSSBAUM, Martha. **Love's knowledge**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1990.

O QUE são os nãotecidos. **Associação Brasileira das Indústrias de Nãotecidos e Tecidos Técnicos** (ABINT). Disponível em: <<https://www.abint.org.br/naotecidos/o-que-sao>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

OBRAS DE Fray Bernardino de Sahagún: Códice Matritense y Códice Florentino. **Governo do México**. Cultura. México, 2015. Disponível em: <https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=otra_declaratoria&table_id=46>. Acesso em: 10 nov. 2021.

OKANO, Michiko. **MA: entre-espço da comunicação no Japão – Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, Natália Rezende. Artes têxteis e narrativas de memória na América Latina. In: **Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores - ESTADO DE ALERTA!** 2020, 2020, Niterói. ESTADO DE ALERTA! 2020 Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores. Niterói: PPGCA-UFF, 2020, p. 75-86.

OLIVEIRA, Natália Rezende. Textualidades têxteis e novas-velhas concepções de memória na Arte Latino-americana. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, v. 1, 2020, p. 249-270. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/21610>. Acesso em: 10 mai. 2023.

OLIVEIRA, Natália Rezende. **Tramas contemporâneas na América Latina**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/51616>. Acesso em: 10 mai. 2023.

ONO, Yoko. **Grapefruit: a book of instructions + drawings**. New York: Simon & Schuster, 2000.

ORGANIZACIÓN POLÍTICA y social. **Pontifícia Universidade Católica do Chile**. História. Santiago [s/d]. Disponível em: <http://www7.uc.cl/sw_educ/historia/conquista/parte1/html/h72.html#:~:text=El%20imperio%20se%20denomin%C3%B3%20Tahuantinsuyo,este%20en%20relaci%C3%B3n%20al%20Cuzco> Acesso em: 19 jun. 2022.

OSE, Elvira Dyangain (ed.); *et al.* **34ª Bienal de São Paulo**: Faz escuro mas eu canto. São Paulo: 2021. Catálogo de exposição. 04 set. – 05 dez. 2021. Parque Ibirapuera, Pavilhão da Bienal. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/34bsp_catalogo-pt-web?fr=sMWYxODQ1MDcyNjl>. Acesso em: 12 fev. 2023.

PARSONS, Mary H. Spindle Whorls from the Teotihuacan Valley, Mexico. In: SPENCE; Michael W.; PARSONS, Jeffrey R.; PARSONS, Mary H. **Miscellaneous studies in Mexican Prehistory**. Universidade de Michigan: The Museum of Anthropology, 1972. p. 45-80.

PEREIRA, Teresa Isabel Matos. Açúcar amargo: escravatura, resiliência e memória na obra de María Magdalena Campos-Pons. In: **Revista Croma**, Estudos Artísticos, julho-dezembro. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2017. p. 30-43.

PILE. **Online Etymology Dictionary**. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/pile>>. Acesso em: 20 mai. 2022.

POEM BY Kamo no Chōmei with Underpainting of Cherry Blossoms. Calligraphy by Hon'ami Kōetsu. Underpainting attributed to Tawaraya Sōtatsu. 1606 (Período Momoyama). **The Met Museum**. Pintura. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44861>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. 2ª ed. São Paulo: UK'A Editorial, 2018.

QUIGNARD, Pascal. **O nome na ponta da língua**. Trad. Yolanda Vilela e Ruth Silvano Brandão. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

QUIPO. **Wikiwand**. [S.l.]. Disponível em: <<https://www.wikiwand.com/pt/Quipo>>. Acesso em: 08 mai. 2023.

RECORDAR. **Diccionario Etimológico Castellano En Línea**. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?recordar>>. Acesso em: 17 jun. 2021.

REZENDE, Natália. **Linhas vitais**: narrativas femininas na América Latina. 2018. 204 p., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

REZENDE, Natália. Texturizando superfícies: narrativa e sensibilidade tátil na obra de Anni Albers. In: VIEIRA, Erika Viviane Costa (org.). **Textos e têxteis**: questões de intermedialidade. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2021.

RIBEIRO, Berta. **A arte do trançado dos índios brasileiros**: um estudo taxonômico. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1985.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RIZAL, Clarissa. **Diving Whale Lovebirds**. Fotografia em cor. Alaska Magazine. 02 jan. 2021. Disponível em: <<https://alaskamagazine.com/authentic-alaska/culture/chilkat-blanket-weaving/>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

ROLNIK, Suely. Afinal, o que há por trás da coisa corporal?. In: CLARK, Lygia. **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Catálogo de exposição. Musée de Beaux-arts de Nantes, França, 08 out. - 31 dez. 2005, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 25 jan. - 26 mar. 2006. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. p. 9-10.

ROSTWOROWSKI, Maria. Origen religioso de los dibujos y rayas de Nasca. In: **Journal de la société des américanistes**, número 79, p. 189-202, 1993. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1993_num_79_1_1474>. Acesso em: 12 nov. 2021.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio**: e outros ensaios. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAMUEL, Cheryl. **The Chilkat Dancing Blanket**. EUA: University of Oklahoma Press, 1982.

SAMUEL, Cheryl. **The Raven's tail**. Vancouver: The University of British Columbia Press, 1987.

SÁNCHEZ-PARGA, José. **Textos textiles en la tradición cultural andina**. Equador: IADAP, 1995.

SATO, Shozo. **Shodo**: the quiet art of Japanese Zen calligraphy. Clarendon: Turtle Publishing, 2013.

SATURNINO, Joice. **Espaço de fazer saberes**: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.

SCROLL. **Cambridge Dictionary**. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/scroll>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

SMITH, T'ai Lin. **Bauhaus weaving theory**: from feminine craft to mode of design. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

SMITH, T'ai Lin. Textile, A Diagonal Abstraction: Glass Bead in conversation with T'ai Smith. In: **Glass Bead Journal**. Logic Gate: the Politics of the Artifactual Mind. Site 1, 2017.

Disponível em: <<https://www.glass-bead.org/article/textile-diagonal-abstraction/?lang=enview>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

SOFIATI, Luana. Entre gestos de costura e escrita. **Revista Cupim**. [S.l.] n.2, jul. 2020. Disponível em: <<https://www.revistacupim.com.br/post/entre-gestos-de-costura-e-escrita>>. Acesso em: 09 jun. 2021.

SONDAY, Milton. Essays on Structure and Technique. In: **Milton Sunday Papers, 1962-2017**. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2019. p. 23-35.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, abr. 2018, p. 442-464.

STRAND. **Cambridge Dictionary**. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/strand>>. Acesso em: 07 fev. 2023.

TABRIZI, Kamal (dir.). **Kaze no Jutan**. Longa metragem, 1h51', 2003. Youtube, 01 out. 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/diCJVrjo1UI>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Teoria, fragmentos e imagens. Portugal: Editorial Caminho, 2013.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEACHERS GUIDE for basketry. **Burke Museum**. [S.l.]. Disponível em: <https://www.burkemuseum.org/static/baskets/Teachersguideforbasketry_files/image020.jpg>. Acesso em: 10 mai. 2023.

TECELAGEM DE um kene Kaxinawá. **Tucum Brasil**. Disponível em: <<https://site.tucumbrasil.com/tecelagem-huni-kuin/>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

TEKKE 'ENS' rug (séc. XVIII-XIX). Lã, 154,5cm x 122cm. **Museum With no Frontier**. Discover Islamic Art. Disponível em: <https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;uc;Mus21;47;en>. Acesso em: 18 fev. 2023.

TEXT. **ONLINE Etymology Dictionary**. [S.l.] 23 abr. 2023. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/text>>. Acesso em 07 mai. 2023.

TÊXTIL. **Dicionário Online de Português**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/textil/>>. Acesso em: 20 set. 2021.

THAYER, William. La Gravitación De La Memoria. In: GONZÁLEZ, Nury. **Ficción de un origen**. Santiago: 2006. 41 p. Catálogo de exposição, out. – nov. 2006. Sala Gasco - Arte Contemporâneo.

THE "WAGNER" Garden Carpet (séc. XVII, Irã). Algodão, lã e seda. In: CANBY, Sheila. Eternal Springtime: A Persian Garden Carpet from the Burrell Collection. **The Met Museum**. Blog. Nova Iorque: 10 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2018/eternal-springtime-wagner-garden-carpet>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

THE ARDABIL Carpet (Irã,1539-1540). **Victoria and Albert Museum**. Articles. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/the-ardabil-carpet>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

THE ART of making a tapestry. **Getty Museum**. Youtube, 19 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jibu-dJuEh0&t=413s>>. Acesso em: 18 fev. 2023.

TORINELLI, Michele. A experiência de uma sociologia que se tece por meio da paixão e do coletivo. **Brasil de Fato**. Cultura. [S.l.] 26 abr. 2018. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2018/04/26/a-experiencia-de-uma-sociologia-que-se-tece-por-meio-da-paixao-e-do-coletivo>>. Acesso em 18 set. 2019.

TRAMA (TECELAGEM). **Wikiwand**. [S.l.]. Disponível em: <[https://www.wikiwand.com/pt/Trama_\(tecelagem\)](https://www.wikiwand.com/pt/Trama_(tecelagem))>. Acesso em: 07 mai. 2023.

TROY, Virginia. Thread as text: the woven work of Anni Albers. In: ALBERS, Anni. **Anni Albers**. Nova Iorque: 1999. 192 p. Catálogo de exposição, 24 mar. – 24 mai. 1999. Solomon R. Guggenheim Museum. p. 28-63.

TSCHUDI, Mariana. **Tejido Andino**. Vimeo, 26 abr. 2017. Disponível em: <<https://vimeo.com/214892893>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

TWINING. **Cambridge Dictionary**. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/twinning>>. Acesso em: 14 dez. 2022.

URTON, Gary. Khipu Archives: Duplicate accounts and identity labels in the Inka knotted string records. In: **Latin American Antiquity**, 16 (02), p. 147-167, junho, 2005. doi: 10.2307/30042809. Disponível em: <<https://dash.harvard.edu/handle/1/33702053>>. Acesso em: 02 set. 2019.

VASALO, Brigitte. **Tornarse existencia exuberante**. Trad. Fabio Aristimunho Vargas. Caderno de Leituras n.119. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno119/>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

VELOSO, Caetano. **Um índio**. [S./] Polygram/Phillips: 1997. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0tgHVpHNdnUJleJYQLe9HI?si=27af2e4adf0746a8>>. Acesso em: 12 abr. 2023.

VERRET, Michel. Parcours III: Hugues Patrice, Le langage du tissu. In: **Revue française de sociologie**, 1984, 25-4. p. 705-708. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1984_num_25_4_3861>. Acesso em: 12 fev. 2023.

VERSO. **Diccionario Etimológico Castellano En Línea**. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?verso>>. Acesso em: 14 jul. 2022.

VICUÑA, Cecilia; PATERNOSTO, César. **DIS SOLVING threads of water and light**. Nova Iorque: The Drawing Center's Drawing Paper, 2002. (Série Drawing Papers, 34). Disponível em: <https://issuu.com/drawingcenter/docs/drawingpapers34_paternosto_vicuna>. Acesso em: 20 jan 2023.

VICUÑA, Cecilia. A linguagem é migrante. Trad. Ana Renata Meirelles. In: **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n.34, 2017. p. 214-219. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/14515>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

VICUÑA, Cecilia. Entering. **CECILIA VICUÑA**. Poetry. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/poetry>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

VICUÑA, Cecilia. **Guante/The glove**. 1966/1994. Fotografia em cor. Performance, Santiago, Chile. Galeria Lehmann Maupin. Disponível em: <<https://www.lehmannmaupin.com/artists/cecilia-vicuna>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

VICUÑA, Cecilia. **I Tu**. Buenos Aires: tsé tsé, 2004.

VICUÑA, Cecilia. Instan [recurso de áudio]. **CECILIA VICUÑA**. [S./] 2012. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/instan>>. Acesso em: 11 mai. 2021.

VICUÑA, Cecilia. Instan. 2002. Livro de artista, 96 p. **CECILIA VICUÑA**. Disponível em: <<http://www.ceciliavicuna.com/instan>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

VICUÑA, Cecilia. **La Wik'uña**. Chile: Francisco Zegers Editor, 1990.

VICUÑA, Cecilia. **Kon kon**. Longa-metragem, Chile, 2010.

VICUÑA, Cecilia. **Palabra e hilo / Word and thread**. Tradução de Rosa Alcalá. Edinburgh: Morning Star Publications, 1996.

VICUÑA, Cecilia. **PALABRARmas**. 2018. Fotografias em cor. Instalação no Neubauer Collegium, Universidade de Chicago. Robert Chase Heishman. The Neubauer Collegium. Disponível em: <https://neubauercollegium.uchicago.edu/exhibitions/2018_exhibitions/cecilia_vicuna_palabrarmas/>. Acesso em: 17 fev. 2023.

VICUÑA, Cecilia. **Palavramais**. Trad. Ricardo Corona. Curitiba: Medusa, 2017.

VICUÑA, Cecilia. Quipu Austral. In: DENES, Agnes; GRZYMALA, Monika; VICUÑA, Cecilia. **Les Immémoriales**: pour une écologie féministe. Metz (França): Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (FRAC), 2013. 157 p. Catálogo de exposição, 02 mar. – 23 jun. 2013, Fonds régional d'art contemporain de Lorraine (FRAC). p. 92-100. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/53343bb6e4b0b47198d89031/t/55be3ce0e4b0c4bd_c3539dd2/1438530784446/FRAC_immemorales.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

VICUÑA, Cecilia. **Quipu vivo**. 2006. Performance site-specific, Nova Iorque. Fotografia de Tara Hart. Lehmann Maupin. Disponível em: <<https://www.lehmannmaupin.com/artists/cecilia-vicuna>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

VICUÑA, Cecilia. **Saborami**. Inglaterra: Beau Geste Press, 1973.

VICUÑA, Cecilia. The god Kon. **KON KON**. Santiago, 2010. Disponível em: <<https://www.konkon.cl/godkon02.html>>. Acesso em: 12 de nov. 2021.

VICUÑA, Cecilia; BERVIN, Jen. **The book as performance**. Rare Books and Manuscripts Library da Universidade de Columbia, Nova Iorque, 17 nov. 2015. Vimeo, 27 nov. 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/user3848941>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

VICUÑA, Cecilia; FRÓES, Leonardo; HANSEN, Júlia de Carvalho. **Mesa 9 - Fios de palavras**. Festa Literária de Paraty (FLIP). [S.l.] 01 dez. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/mC3bN0y-fcl>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

WALCOTT, Derek. The Sea is History. **Poets.org**. Poem. Nova Iorque, 2007. Disponível em: <<https://poets.org/poem/sea-history>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

WANDERLEY, Lula. **No silêncio que as palavras guardam**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

WEBER, Nicholas Fox. Introduction. In: ALBERS, Anni. **Anni Albers**. Nova Iorque: 1999. 192 p. Catálogo de exposição. 24 mar. – 24 mai. 1999. Solomon R. Guggenheim Museum. p. 9-27.

WEBER, Nicholas Fox. Prólogo. In: ALBERS, Anni. **Anni Albers: Del Diseño**. Trad. Juan Tovar. México: Alíes, 2019. p. xv-xvii.

WILHELM, Richard. **I Ching**: O livro das mutações. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. 23ª ed. São Paulo: Pensamento, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.

WRIGHT, C. D. **Cooling time**: an American poetry vigil. Washington: Copper Canyon Press, 2005.

XIMENA GARRIDO-Lecca: Protomorphisms. **Galerie Gisela Captain**. Cologne, Alemanha, 2022. Disponível em: <<https://www.galeriecaptain.de/exhibtion/ximena-garrido-lecca-11/>>. Acesso em: 02 dez. 2022.

XIMENA GARRIDO-Lecca: Redes De Conversión. **Artishock** - Revista de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile, 24 nov. 2021. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2021/11/24/ximena-garrido-lecca-redes-de-conversion/>>. Acesso em: 25 out. 2022.

YURTS DO Afeganistão. Fotografia p&b. **Nola Rugs**. Galeria. Disponível em: <http://nolarugs.org/index.php?route=information/information&information_id=13>. Acesso em: 18 fev. 2

ZHANG, Shudong. 中华印刷通史. Taipei: XingCai Literary Foundation. Disponível em: <http://www.cgan.net/book/books/print/g-history/big5_12/03_1.htm#031>. Acesso em: 18 set. 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

