

A cozinha é uma biblioteca de filosofia: diálogos com Silvia Rivera Cusicanqui sobre práticas de descolonização e destecer, entre batatas, cenouras, sapos e gente

La cocina es una biblioteca de filosofía: diálogos con Silvia Rivera Cusicanqui sobre prácticas de descolonización y destecer, entre patatas, zanahorias, ranas y gente

Mariana Guimarães

 0000-0003-4009-3451
marianasguimaraes@hotmail.com

Resumo

O artigo apresenta o encontro da autora com Silvia Rivera Cusicanqui, no Uruguai, em dezembro de 2022. Os diálogos resultantes possibilitaram traçar algumas relações de confluências no pensamento de ambas em relação à prática ancestral da tecelagem, o trabalho produtivo e reprodutivo de mulheres, a arte, e as práticas de descolonização propostas por Rivera Cusicanqui e o destecer, proposto pela autora.

Palavras-chave

Fio. Arte.
Práticas de descolonização. Destecer.

Abstract

El artículo presenta el encuentro de la autora con Silvia Rivera Cusicanqui, en Uruguay, en diciembre de 2022. Los diálogos resultantes permitieron rastrear algunas relaciones de confluencia en el pensamiento de ambas en relación a la práctica ancestral del tejido, el trabajo productivo y reproductivo de las mujeres, el arte y las prácticas de descolonización propuestas por Rivera Cusicanqui y el destejer, propuesto por la autora.

Tecer é o outro

Uruguai – dezembro de 2022

O próximo instante é o desconhecido. Uma bacia verde com dezenas de batatas a espera de mãos voluntárias para as descascar, a fim de preparar a sopa que será servida no jantar. Sento-me para iniciar o ato.

Assim começo meu diálogo com Silvia Rivera Cusicanqui, que se senta a minha frente, e prontamente iniciamos a tarefa coletiva.

Questiona-se Clarisse Lispector (1998), em *Água viva*: “o próximo instante é feito por mim? Fazemo-lo juntos com a respiração”.

Descascar, des- + casco + -ar, é perder ou fazer perder a casca ou qualquer outro revestimento que envolva algum objeto etc.; descorticar.

As mãos começam a descascar. Trocamos ar. Iniciamos um processo de fazer emergir algumas ideias sobre as mãos, sobre o trabalho das mulheres e sobre um sapo gordo que nos olhava e anunciava a chegada de chuvas.

“A cozinha é uma biblioteca de filosofia”, me disse Silvia, que emendou:

Muitos pensadores foram mortos no período da colonização, mas não pensavam que as mulheres produziam filosofia em seus cotidianos, desde a casa, a agricultura e a tecelagem. A mão sabe, e une o trabalho intelectual ao trabalho manual (Rivera Cusicanqui, diálogos com a autora, Uruguai, dez. 2022).

Conto para Silvia sobre minha pesquisa com o fio, sobre o diálogo que realizei com sua obra para elaborar o destecer, conceito que desenvolvi em minha tese de doutorado.¹ Destecer é descascar também.

Tecer é a coisa mais difícil que há, e nós perdemos essa capacidade. A tecelã entre 33 e 50 anos é a mulher mais prestigiosa da comunidade. Passou dessa idade, segue tecendo, mas seu valor agora está na transmissão da memória da matemática do tecer. Não se trata de hierarquia, mas de especificidades. O que uma mulher faz aos 33 não faz aos 80, é um ritual. Os homens, por exemplo, o guerreiro protege a fronteira da tribo e a tecedora tece com os cabelos dos inimigos. Não é menos, é outra função. As tecelãs idosas se comunicam com a Lhama negra celestial, que transmite as cores dos tecidos, as chuvas. Mulher é a que troca (Rivera Cusicanqui, 2022).

¹ Guimarães (2021), sob orientação da professora doutora Doris Kosminsky.





Figuras 1, 2 e 3

Em primeiro plano, Silvia Rivera Cusicanqui e Mariana Guimarães, Uruguai, 2022

Seguimos assim dialogando. Acabaram as batatas. Continuamos as trocas em diversos momentos, conversas em torno de outras amigas que estavam conosco, mulheres imensas, cuja troca é o valor principal. Foram dias de muita aprendizagem, desafios e alegrias.²

Silvia Rivera Cusicanqui, de ancestralidade aymara, socióloga, historiadora e escritora boliviana, tem extensa atuação política no campo do pensamento e das práticas de descolonização. A autora apresenta algumas reflexões a partir de uma concepção descolonizadora, começando por nos fazer pensar com nossa própria cabeça, gerando novas resistências, aprendendo a partir de nossas próprias epistemologias.

Para a teórica andina, no comum, muitas vozes coexistem, coincidem, e, pela simultaneidade dessas vozes e forças rompemos com a ideia linear de uma historicidade coerente, igualitária e coesa, que jamais ocorreu na América Latina, e de um multiculturalismo caricato, que encobre privilégios políticos disfarçados em retórica de igualdade e cidadania. Um multiculturalismo encoberto de novos adornos para opressão, apropriação de culturas e novas formas de colonização. Não pode haver um discurso de descolonização que não inclua uma prática descolonizadora para fazer aflorarem forças complementares.

Rivera propõe o *Ch'ixi* como uma força descolonizadora da mestiçagem que rompe com a linearidade e faz coexistirem simultaneamente forças opostas, possibilitando o diálogo com o todo, com aquilo a que fazemos fronteira. Conjuga o mundo indígena com o oposto, sem a ele se mesclar, mas coexistindo, em paralelo, a partir das múltiplas diferenças culturais. O *Ch'ixi* intensifica as contradições, distingue-as para as poder unir. Não se fundem, mas se antagonizam ou se complementam.

A palavra *ch'ixi* tem várias conotações: é uma cor resultante da justaposição, em pequenos pontos ou manchas, de duas cores opostas ou contrastantes: branco e preto, vermelho e verde etc. É esse cinza mosqueado resultante da mistura imperceptível do branco e do preto, que se confundem para a percepção sem nunca misturar tudo. A noção

² Encontro Nido – Festival Internacional de Artes Vivas – Rivera, Uruguai. Em 2022, o tema do encontro foi: “O próximo instante é o desconhecido” e teve como anfitriãs Suely Rolnik, Carolina Mendonça e Victória Perez Rojo. Silvia Rivera Cusicanqui foi uma das convidadas.

ch'ixi, como muitas outras (*allqa*, *ayni*) obedece à ideia aymara de algo que é e não é ao mesmo tempo, ou seja, a lógica do terceiro incluído³ (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 69).

Fazer política, nesse sentido, para a teórica, tem a ver com o micro, com a coerência entre as ações e as palavras, com o fortalecimento e a junção do pensamento e das práticas manuais. Tecer relações que integrem o corpo, a mente e as práticas domésticas, buscando a união entre artesanania e teoria. Um aprender cotidiano a partir de nossos próprios pensamentos, pensar a partir de nossas próprias cabeças, e problematizar a partir da experiência cotidiana vivida, reatualizando a memória da experiência, unindo os sentidos do corpo e da mente. E, por fim, aprender com nossa própria epistemologia a pensar desde o sul global, sob outras perspectivas, invertendo as relações e construindo-nos como sujeitos epistemológicos, não como objetos.

Essas ideias apresentadas por Silvia em seus livros, contribuiriam imensamente para a elaboração do conceito de destecer, que desenvolvi a partir da pesquisa e investigação do fio e da bordadura contemporânea em diálogo com práticas ancestrais de tessitura: a arte contemporânea, a educação e a clínica em desdobramentos filosóficos, ecológicos, estéticos, éticos e sociais.

O que proponho como destecer, nessa direção, seria a prática e a conduta descolonizadoras frente à linguagem tradicional têxtil subjugada ao espaço doméstico como coisa de mulher. Uma proposição para práticas de desfazimento de crenças e condutas limitantes que aprisionaram as mulheres junto aos trabalhos com linhas e agulhas. Compreende-se que esses trabalhos foram utilizados pelo sistema patriarcal e colonial para a construção de um corpo dócil e forjado na obediência, na serventia, para a manutenção do espaço doméstico e, ainda, para o fortalecimento do sistema capitalista pelo confinamento da mulher ao trabalho produtivo e reprodutivo. O destecer é uma conduta de transformação e reinvenção radical da linguagem e dos espaços de opressão e confinamento. A casa assume uma função plástica e convoca para novas experiências e memórias.

³ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é nossa. No original: *La palabra ch'ixi tiene diversas connotaciones: es color produto de la yuxtaposición, en pequenos puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde etc. Es esse gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse de todo. La noción ch'ixi, como muchas otras (allqa, ayni) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluído.*

O destecer estaria relacionado a fazer coexistirem no interior da mesma linguagem práticas antagônicas que revelem as tensões sociais, históricas e plásticas presentes na linguagem têxtil, criando uma linguagem outra. E entraria como método na produção de novas narrativas e processos de subjetivação que possibilitem novos modos de existência.

Trata-se de criar uma dobra, uma fissura na linguagem. A dobra possibilitada pelo destecer seria como uma contraconduta que revela um território; e seu processo de construção faz coexistirem um dentro e um fora, simultaneamente, possibilitando a invenção de um território outro, para onde é possível fazer convergirem outras forças. Na instauração de novas proposições e métodos com a técnica, outras nomeações e caminhos surgem frente à linguagem, mas sobretudo frente à existência.

O destecer é político, pois nos permite o acesso aos processos e formas de opressão vivenciados e deles nos liberta. O desfazimento nos autoriza a dissolver uma forma fixada e construída ao mesmo tempo que revela uma nova forma, que se apresenta a partir da desconstrução da forma anterior; é no campo do que já existe que se desterritorializa. Está além da linguagem, muito embora o destecer tenha sido elaborado a partir do encontro com a linguagem. É a expansão da linguagem para significados outros. Nos apresenta novos sentidos, a libertação das técnicas e das condutas limitantes que compõem os rituais no fazer. Amplia as possibilidades de criação, reinvenção e acesso a todas e todos que desejam a experiência. Desmonta a oposição certo e errado, avesso ou direito, casa ou rua, masculino ou feminino; há a apreensão do ritmo e da duração, do movimento originário por detrás de toda criação, o que contém a liberdade.

A descolonização da linguagem está intimamente relacionada à promoção de ações e práticas descolonizadoras que busquem estratégias de inverter a relação com a produção de conhecimento; para retomar o conhecimento da produção; para repossuir os modos de produção; para dismantelar o capitalismo por dentro.

Fio que enforca: o silêncio forjado

A colonização nos formou a partir de uma lógica dominante mantendo a cultura europeia como molde e destino: patriarcal, opressora e moralizante. A colonização também ocorreu por meio dos tempos e dos trabalhos manuais

e domésticos restritos e impostos às mulheres na América Latina, conforme um projeto importante do final do século 17: o da domesticação de corpos femininos e de sua adequação a um modelo de feminilidade, doçura e obediência. Sempre para fortalecer a função produtiva e reprodutora forjada pelo sistema ao corpo feminino.

Mulheres foram subjugadas à reprodução e à produção na Europa em resposta à violência massiva a seus corpos nos séculos anteriores, no período da Inquisição, desde quando se usava toda forma de insubordinação como justificativa para assassinar pessoas e, sobretudo, milhares de mulheres.

Um instrumento de emancipação na Idade Média foi a tecelagem – mulheres lideravam fábricas têxteis, administravam o ofício por toda a Europa, promoviam um crescimento de trabalhadoras urbanas que estiveram envolvidas em constantes rebeliões contra o clero e a nobreza. Essas mulheres encabeçaram alguns movimentos de êxodo do campo para as cidades, devido à perda do direito à terra e, apesar de viver em condições miseráveis, no ambiente urbano a subordinação à tutela masculina era menor. Mulheres podiam viver sozinhas, aliar-se a comunidades e trabalhar coletivamente em oficinas compostas em sua maioria por outras mulheres, como apresenta a historiadora italiana Silvia Federici (2017). Nas cidades medievais, as mulheres ocupavam diversas funções antes destinadas aos homens, porém, em algumas guildas a presença feminina era bastante expressiva. “Algumas guildas, como a da seda, eram controladas por elas; em outras, a percentagem de trabalho feminino era tão alta quanto a dos homens” (p. 64).

Enquanto ganhavam autonomia as mulheres se tornavam ainda mais perseguidas pelo clero e acusadas de heresia por qualquer razão, até o simples fato de ser mulheres, “há documentos que mostram que algumas tecelãs foram ameaçadas de excomunhão por não terem entregado a tempo o produto de seu trabalho aos mercadores ou por não terem feito adequadamente seu trabalho” (Federici, 2017, p. 73).

No Brasil, assim como nas três Américas, a população indígena era dizimada ao mesmo tempo que uma população de negros era retirada violentamente de suas tradições, costumes e crenças para fortalecer um sistema emergente: o da escravidão. A Revolução Industrial e o capitalismo nasceram das mãos calejadas e dos corpos cobertos com o sangue derramado em diversas partes do globo terrestre, sobretudo nas colônias de exploração mercantil.

A partir da colonização portuguesa ocorrem a expansão do cultivo do algodão e a disseminação de técnicas têxteis diversas via o ensino promovido pelas mãos de freiras nos conventos. O conhecimento das mulheres portuguesas e europeias, de maneira geral, era dirigido às mulheres nativas, escravizadas e mestiças. Foi necessário ensinar e promover a prática de inúmeras técnicas de costura, rendas e bordados para a formação de uma mão de obra especializada que produzisse roupas e vestes para os enxovais eclesiásticos e nobres.

No Brasil, os trabalhos relacionados à linha e agulha sempre foram realizados pelas mulheres, com apenas duas distinções: a classe social e a raça, que ditavam os trabalhos de acordo com a intenção social para cada mulher. No Brasil colônia, a mulher escravizada fiava, costurava e bordava para a sinhá como para a sinhazinha que iria se casar. E também para vender nas ruas seus bordados e garantir o ganho, uma renda para sua senhora. A mulher pobre fiava, bordava e costurava para fora, para garantir sua subsistência. “As mulheres pobres não tinham outra escolha a não ser garantir seu sustento e movimentar a economia doméstica. Eram, pois, costureiras, rendeiras, lavadeiras, fiandeiras ou roceiras” (Falci, 2018, p. 250). A mulher brasileira começou sua emancipação fazendo para fora o que fazia dentro de casa, lavando roupa para fora, cozinhando para fora, costurando para fora, mas estava sempre envolvida nas obrigações e tarefas de dentro de casa.

Já a mulher rica também fiava, bordava e costurava..., mas o seu era um trabalho educativo, para matar o tempo ocioso e para garantir sua formação doméstica. Às mulheres brancas, senhoras de engenho, cabia uma educação baseada na formação de uma mulher apta ao casamento e à maternidade, de modo que o bordado e a costura eram práticas que colaboravam para a domesticação de seus corpos. O ofício era muito estimulado pelas mulheres mais velhas nas jovens sinhazinhas, que ocupavam seu tempo, suas mãos e sobretudo seus pensamentos na produção das peças de seus enxovais. O eterno enxoval era constituído desde a mais tenra idade como um modo de criação de vínculos ao porvir do casamento.

A confecção do enxoval era iniciada aos 12 anos, “com peças de linho mandadas bordar e guardadas em papel de seda, em baús; e seguindo os conselhos amigáveis da mãe experiente para que a moça tivesse um comportamento moderado e repleto de solicitude ‘para poder casar’” (Falci, 2018, p. 256). A valorização do casamento e a constituição das peças de enxoval produziam

profunda angústia em jovens senhoritas que, mais tarde, tornavam-se esposas e exemplos de honestidade, caridade, obediência e dedicação ao marido, aos filhos e à casa.

A ideologia higienista fortalecida pelo crescimento das cidades e da burguesia influenciou a escolha dos tecidos sempre brancos para os enxovais femininos. O uso da roupa branca estava diretamente relacionado ao desejo de limpeza como uma ideologia elitista e moralista. O branco como sinônimo de limpo, imaculado, sem manchas, remete à pureza, à virgindade e à limpeza social. Do mesmo modo, a ideia de um avesso perfeito, construída nos círculos de mulheres bordadeiras como um atributo para designar um bom bordado, apresenta uma relação muito próxima à ideia de castidade e moral impecável, em que avesso e direito não deixam traços nem vestígios de imperfeição. Entende-se que a ideia do avesso perfeito é uma prática moralizante que pretende verificar e vigiar todos os caminhos percorridos por uma mulher, seus avessos, pensamentos, desejos e fabulações mais íntimas.

A confecção do enxoval era também um instrumento disciplinador de mulheres libidinosas, por concentrar os corpos, as mãos e os pensamentos, assim como na prática diária de rezar o terço. Ocupar as mãos e ocupar as cabeças. A igreja considerava o tempo livre uma tentação, quando o corpo da mulher era passível de encarnar a figura de Eva. Assim, desde cedo era preciso domesticar e abafar os sentimentos das mulheres, que carregavam o peso do pecado original. A sexualidade feminina precisava ser vigiada de perto, “nunca se perdia a oportunidade de lembrar às mulheres o terrível mito do Éden” (Araújo, 2018, p. 46).

A tentação feminina podia ser combatida e domada pelos serviços domésticos e manuais. A agulha foi utilizada como remédio contra a ociosidade feminina pelos patriarcas das igrejas que consideravam a mulher tendente à licenciosidade sexual se nada tivesse para ocupar as mãos. Em narrativas e sermões eram propagadas histórias e arquétipos para a formação do caráter feminino inspirado pelas imagens de rainhas europeias como da Virgem Maria e congêneres, “as rainhas não se envergonham de tecer e costurar; Edith, rainha de Eduardo, o Confessor, costurava roupas simples, assim como Matilda, rainha de Guilherme, o Conquistador” (Sennett, 2009, p. 72).

Na carta-guia de casados, escrita por Manuel de Melo, em 1651, observa-se que a violência em relação à mulher passa também pela imposição das técnicas têxteis como única possibilidade de conhecimento e aprendizagem: “às

mulheres bastavam as primeiras letras, visto que seu melhor livro é a almofada e o bastidor” (Araújo, 2018, p. 50). Das mulheres brancas e ricas no Brasil colonial era pretendido que escrevessem apenas o necessário para a lida doméstica, como a leitura de uma receita, a execução de contas simples. A uma menina bem-criada seria necessário apenas riscar, fiar, bordar e coser.

Durante o reinado de dona Maria I, em 1785, foi promulgado um decreto que proibia a atividade têxtil industrial no Brasil, alegando que a indústria retirava mão de obra que seria empregada na indústria do minério e na agricultura. A medida privilegiava indústrias têxteis portuguesas principalmente e europeias em geral. A produção têxtil no país era permitida apenas para a fabricação de vestuário para os escravizados e para a formação do corpo forjado e dócil feminino.

A expansão da industrialização, o fim da escravidão e a chegada da mão de obra imigrante trouxeram uma nova fase histórica de apropriação e de utilização das técnicas têxteis pela indústria. A apropriação da mão de obra feminina pela indústria têxtil na cidade de São Paulo, entre o final do século 19 e o início do 20, foi um fenômeno estudado por Maleronka (2007) que apresenta como ocorreu a ampla divulgação por parte do Estado em narrativas publicitárias convocando mulheres, sobretudo pobres e negras, para qualificação em institutos profissionais femininos, adaptando os saberes até então considerados domésticos para a industrialização e a produção em série. Naquele momento, as mulheres antes confinadas à opressão do espaço doméstico, viveriam a opressão da rua, de padrões e de péssimas condições de trabalho no espaço fabril.

Em consonância com a expansão da indústria, expande-se a opressão e a violência do trabalho exaustivo e mal remunerado. Muitos conflitos marcam esse momento importante da história moderna. O acúmulo de tarefas, as condições insalubres de trabalho, o emprego ilegal de crianças e mulheres. O desenvolvimento do capitalismo e a variedade no *design* estampado nos tecidos se tornaram a chave para a persuasão e angariação de clientes.

A mecanização possibilitou rapidez e variedade na produção. Toda a modernização, entretanto, aumentou os lucros, diversificou os modelos das peças, mas não possibilitou melhorias nas condições de trabalho para trabalhadores e trabalhadoras têxteis.

Desse período histórico e político resultam as grandes revoluções das trabalhadoras têxteis. Importante ressaltar que mulheres tecelãs de uma fábrica têxtil em Nova York morreram queimadas por policiais em 8 de março

de 1857, ao reivindicar melhores condições de trabalho, como a diminuição da jornada diária e a licença-maternidade, por exemplo. Do mesmo modo, foram mulheres russas e operárias têxteis que lideraram a grande greve de Petrogrado em 1917, dando origem à revolução mais profunda da história, que derrubou o império russo e levou Vladimir Lênin ao poder.

Mulheres trabalhadoras reivindicavam direitos e igualdade de gênero. A tecelagem é feminina. Movimento coletivo de fazer a si mesmas na mesma medida que nós nos fazemos. Tecer é um ato político.

É do início do século 20, de 1909, apenas 20 anos após a Proclamação da República, que Pedro Bruno pinta o quadro *A Pátria*, em que o artista registra a confecção da bandeira do Brasil. Na alegoria estão representadas a ordem, a cena doméstica, o trabalho feminino da confecção tecelã simultânea à educação, criação e ao ensinamento de amor aos filhos para com os símbolos da chamada pátria-mãe, o progresso; diversas mulheres tecem, costuram e bordam a bandeira do Brasil, as crianças convivem durante o aleitamento, recebem colo, descanso e conforto, o ambiente é acolhedor, não há mulheres negras nem indígenas, o único homem retratado está sentado no fundo e observa a produção de símbolos e filhos plácida e obediente dessas mulheres. Nota-se ainda uma imagem de Nossa Senhora, sobre a mesa.

A pintura do século 20 traz diversas interpretações quanto ao ideal positivista que se formava na época e a construção de uma nação política e ideologicamente assentada. Nas ruas e na política, o exercício em defesa da liberdade e do desenvolvimento da nação é realizado por homens brancos; porém, em casa, às mulheres cabiam as funções produtiva e reprodutiva, e a costura pacífica da bandeira. Mulheres brancas tecem a bandeira que será o símbolo maior do país, em tela que representa o papel da mulher na educação dos filhos, no culto de valores morais da família e da pátria.

A colonização influenciava, como segue influenciando até os dias atuais, as práticas têxteis; haja vista a nomeação das técnicas e pontos dos principais fazeres tradicionais. É possível acompanhar os rastros da colonização na linguagem pelos nomes das técnicas: renda renascença, irlandesa, de bilro, bordado Richelieu, renda crivo etc. Todo o passado nessa tradição artesanal realizada por mulheres foi construído a partir da imposição desses afazeres pelos colonizadores, fosse no sistema mercantil ou no capitalista. Detrás de cada fazer tradicional existe uma história de aculturação de práticas que vieram com o colonizar.

Podemos afirmar que esse fato ainda não foi superado, e é na percepção e observação de seus lares e trajas que posso reafirmar: a produção de rendas e bordados brancos serve a uma elite habitante de grandes cidades ou casas-grandes pelo interior do país. As toalhas, panos e vestidos de renda e bordados não são peças utilizadas pelas artesãs que as produzem.

O capitalismo em sua mais cruel performance segue escravizando inúmeros trabalhadores pelo mundo, em fábricas clandestinas impulsionadas pela indústria da moda. Grifes têxteis famosas de todo o mundo seguem escravizando homens, mulheres e crianças, sacrificando animais e poluindo o meio ambiente. De modo que o bordado, a costura e o têxtil são muita coisa, e estão sempre em vias de atualização na contemporaneidade. São histórias dentro de histórias, e devemos questionar: qual a história dentro da história que pretendemos contar?

Para construir e propor um pensamento sobre o bordado, a renda e as práticas de costura em consonância com a pesquisa em arte contemporânea, compreende-se que é necessário o destecer de práticas e discursos dominantes, que inferiorizam os fazeres ainda inscritos em uma tradição de arte menor e, sobretudo, a subalternização do pensamento produzindo por artesãs tradicionais em oposição ao pensamento produzido no campo das artes visuais. De modo que se compreenda que para dialogar e expandir a linguagem é preciso adentrá-la e percorrer o campo tradicional onde esteja fundamentada, conhecê-la de dentro, para a partir daí poder recriá-la.

O fio fala: o tecer é vivo

Em 2018 realizei uma viagem de campo pelo interior do Brasil para conhecer e dialogar com mulheres trabalhadoras têxteis.⁴ No sertão paraibano

⁴ Em julho de 2018, realizei pesquisa de campo em seis estados brasileiros, com início no sertão de Minas Gerais e término no sertão da Paraíba. Visitei dez associações de mulheres artesãs trabalhadoras do fio, em distintas técnicas, como fiação, tecelagem, cestaria, renda de bilro, renda renascença, crochê e renda labirinto. Os grupos visitados foram Associação dos Artesãos de Riachinho (MG), Associação dos Artesãos Cores do Cerrado de Uruana de Minas (MG), Associação dos Artesãos de Bonfinópolis (MG), Associação das Rendeiras do Morro da Mariana, Parnaíba (PI), Associação das Artesãs do Marcelino (MA), Lavadeira e passadeira, Barreirinhas (MA), Associação de Crocheteiras Mundo Jeri, Jericoacora (CE), Coopetigre – Cooperativa de Rendeiras Renascença São João do Tigre (PB), Assoart – Associação de Rendeiras Renascença, de São João do Tigre (PB), Associação das Artesãs Rurais de Chã dos Pereiras (PB).

conheci as rendeiras de renascença,⁵ moradoras de belas casas geométricas que me contaram que a maioria das rendeiras prefere mesmo trabalhar em casa, pois vai fazendo as costuras entre as painéis.

Na cooperativa Coopetigre, na pequena cidade de São João do Tigre (PB) fui recebida por seis senhoras rendeiras, que me relataram a mesma história: “aprendemos com nossas mães”. E contaram um fato que me emocionou muito: no passado não havia luz nos sítios, então a renda era feita sob a luz do candeeiro, o que fazia com que acordassem com as narinas sujas pela fumaça do querosene; a renda era feita à noite, porque durante o dia todas trabalhavam na roça, cuidavam das crianças e da casa.

A luz elétrica chegara havia pouco tempo no sertão, do mesmo modo as estradas de asfalto, inauguradas havia apenas seis meses – a população era completamente isolada. Com os programas sociais de redistribuição de renda, sobretudo no governo do presidente Lula (2003-2011) como o Bolsa Família e o Luz para todos, a extrema miséria foi erradicada na área, não havia mais fome; já durante o governo Dilma (2011-2016), o programa de construção de cisternas os protegeu da última seca, que durou sete anos, mas foi menos violenta aos animais e aos sertanejos.

Vimos muitos desvios e processos de singularidades potentes, sobretudo na resistência das mulheres artesãs em permanecer no trabalho tradicional, na organização e reinvenção de suas práticas e narrativas. O sertão não é para iniciantes. Há abismos de faltas: saúde, educação, assistência básica... No sertão a ferida é um pouco mais exposta que na maior parte do Brasil, tem uma cicatriz grande por ali, que a terra vermelha não deixa curar; entre a seca e a chuva, o chão sempre se rasga, é sempre presença.

No encontro com mulheres artesãs refleti muito sobre como articular o trabalho manual com o trabalho intelectual, de modo a produzir um pensamento a partir do que é vivido no cotidiano, produzir epistemologias a partir da casa, do doméstico, do manual.

⁵ A renda renascença é de origem francesa, uma pérola muito delicada e minuciosa. É feita a partir de uma fita chamada lace, cria-se um risco com o lace e a partir da fita os pontos vão surgindo. São muitos pontos, aproximadamente 100 ou mais. É uma espécie de crochê com agulha de costura. Para algumas peças as artesãs utilizam uma almofada para firmar o ponto. O lace é alinhavado no risco que fica preso em um plástico grosso.

Nesse sentido, tenho observado que a prática política e emancipadora dessas trabalhadoras consiste em organizar-se em associações e cooperativas para produzir juntas um pensamento coeso e coerente sobre suas ações e palavras frente às demandas selvagens do capital, fortalecendo as comunidades de mulheres em torno de um fazer tradicional e criativo, que produz relações significativas que alimentam seus processos de singularização, afeto e cuidado recíproco.

Produzir renda renascença à luz de um candeeiro é metáfora para mim. Produzir beleza com as mãos calejadas de trabalhar a terra seca, ver filho com fome, sofrer com a falta d'água, ver os animais morrendo. Produzir renda branca de flor no meio da aridez do sertão é o maior ato de resistência, poesia e sublimação que posso conhecer. É expandir a existência para outras possibilidades de vida.

Observa-se por todo o sertão um pé de flor, um arbusto pequeno com flores brancas. Esse arbusto foi unânime na paisagem e nas portas das casas, acredito que foi a única árvore com flores que vi. A flor é branca e nasce em buquê, parece muito com jasmim-manga, mas não tem perfume. Descobri que a planta se chama buquê-de-noiva, mas para mim poderia se chamar pé de renda.

As mulheres estão a todo momento tecendo relações umas com as outras. Criando redes de cooperação e cuidado, sobretudo inventando novos mundos para existir. Tecemos para nos comunicar, mas sobretudo para sobreviver. Interessam-me as narrativas de invenção que apontam para novos modos de existir e reexistir, formas de liberação e enfrentamento dessa rede amorfa que o colonialismo teceu para nossos corpos. O tecer é metáfora para encarnação dessas ideias.

Nesse sentido, são muitas histórias, mitos e cosmovisões que envolvem a figura da tecelã, muitas as histórias, talvez a maioria delas, minhas conhecidas, figure na mitologia grega: as Moiras, Penélope, Ariadne e Aracne sinalizam a função desenvolvida por mulheres gregas naquele período social e histórico, na importância da transmissão e na preservação das técnicas têxteis como tecnologias realizadas no âmbito da vida doméstica. As Moiras, por exemplo, são três irmãs que embora não sejam deusas sentam-se ao lado de Zeus no Olimpo, e comandam a vida, o destino e a morte de seres humanos, deuses e semideuses.

São narrativas e alegorias estudadas amplamente e revisitadas por inúmeros pensadores, artistas e poetas ao longo da história da humanidade;

seus trabalhos nos aproximam dessas heroínas presentes na memória coletiva de povos colonizados pela cultura ocidental. Histórias e mitologias que guardam o texto, a memória e a oralidade de uma cultura milenar, que nos afetam ainda na contemporaneidade e que nos fazem levantar questões e pensares. Assim como a longa espera de Penélope, tecendo e destecendo para nunca terminar, o fio de Ariadne que nos auxilia a destecer para resolver labirintos, a habilidade de Aracne e a tessitura do destino como um grande fio fiado pela velha a fiar.

São diversos mitos, apesar de amplamente estudados, que ainda são abertos a novas interpretações, elaborações. É importante, entretanto, nos aproximar de mitos e cosmovisões não brancos nem eurocentrados, tensionar os espaços de construção de narrativas e propor desfazimentos possíveis, ampliando o repertório e as visões sobre o tema.

Quando Silvia Rivera me contou sobre a Lhama Negra Celestial, o impacto foi imediato, uma cosmovisão andina aymara que ultrapassa as dicotomias presentes em muitas estruturas de mitos gregos, por exemplo, uma possibilidade de leitura para além do bem e do mal, do certo ou do errado, uma aproximação com a vida em sua complexidade.

É preciso falar com as metáforas. Às vezes é melhor falar em metáforas, não necessitamos explicar tanto. Não há necessidade de tanto conhecimento, somente a metáfora é necessária, não há o que explicar tudo o tempo todo, muita experiência não se transmite, vive-se (Rivera Cusicanqui, 2022).

Na cosmovisão andina aymara há uma tradição de cantar para os animais, como forma de resistência frente às severidades do clima, cantar como uma forma de sobreviver. As mulheres são as principais pastoras e guardam a tradição de cantar para os animais, tecer e fiar. É uma poética andina de resistência, seus fazeres estão interligados e são fundamentais na cultura de expressão têxtil como é a andina.

Totalmente inseridas nessa tradição, as lhamas são consideradas animais sagrados; delas o povo andino tem aproveitamento total; seu pelo, seus ossos e até sua pele podem viabilizar vestuário, alimentação e transporte. Os animais não são apenas uma parte necessária das obrigações de trabalho, mas são uma de suas forças. O cantar é uma prática da oralidade andina que divide analogias

com o tecer e o fiar, e existem processos e padrões comuns para ambos os fazeres. Falar do canto é falar do têxtil; ambos são expressões do conhecimento feminino, as relações com a terra, com o corpo, com o sangue. “O movimento de lançadeira da mulher ao passar a trama pelo urdume é comparado ao arado do homem ao abrir sulcos na terra”⁶ (Arnold, Yapita, 2018, p. 85)

O uso das cores, os cantos, os tipos de pontos e padrões de tecelagem guardam relação direta com a idade das mulheres, com os ciclos de sangue e de fertilidade, e com as estações do ano. A transmissão e a reinvenção respeitam os ciclos de sangue, do clima, da idade de cada mulher.

O tecer é vivo, e suas transmissão e reinvenção são partes vitais da ecologia andina. Nenhuma das atividades pode se separar. Pastorear, tecer e cantar.

É pelo canto das mulheres que a lã cresce nos animais e os rebanhos ficam fortes. As lãs são usadas para diferentes tessituras e de acordo com a faixa etária; as mulheres entre 33 e 50 anos são as mais prestigiosas, usam mais vermelho, estão em idade reprodutiva, portanto têm mais sangue em seus corpos. O tecer é como uma oferenda para a terra, assim como o sangue e o canto. Quando tecem as mulheres “cravam suas quatro estacas na terra e expressam sua dádiva à terra virgem para que ela receba sua oferenda”⁷ (Arnold, Yapita, 2018, p. 110).

Nos Andes, envolver um corpo num tecido é convertê-lo em humano (*jagi*). Para eles, os moradores da cidade (como qualquer forasteiro) estão nus (*q'ara*), uma vez que não estão acostumados desde o nascimento a usar a cobertura têxtil única que é *Qaqachaka*⁸ (Arnold, Yapita, 2018, p. 41).

Há frequências de sons entre o tecer, o fiar e a intensidade do canto, aprende-se a cantar e tecer com o coração. A mulher agarra as canções como agarra as cores do tecido ao fazer combinações.

⁶ No original: *El movimiento de lanzadera de la mujer al pasar la trama por la undimbre, se compara al arado del hombre al abrir surcos en la tierra.*

⁷ No original: *Clavan sus quatro estacas en la tierra y expresan su regalo a la tierra Virgen para que reciba su ofrenda.*

⁸ No original: *En los Andes, el envolver un cuerpo en un textil es convertirlo en humano (jagi). Para ellos, los ciudadanos (como cualquier otro forasteiro) son desnudos (q'ara), ya que no han sido acostumbrados desde su nacimiento a vestir la envoltura textil singular que es Qaqachaka.*

As mulheres se sentem mais inspiradas em suas tarefas criativas durante os momentos férteis do ano, na época das chuvas, e menos no tempo seco. As mulheres são mais inspiradas em momentos mais férteis quando são jovens.

O verbo *phanchayanã* capta a sensação de fertilidade do corpo, da mente e da estação: descreve o desabrochar de um botão e a abertura do coração no momento em que ele nasce e se inspira para tecer. Essa poderosa noção de “florescer” inter-relaciona a atividade de recordação no coração, a sede feminina da memória e da inspiração, com a capacidade feminina de gerar perpetuamente a linhagem, tanto humana como animal. “Coração, faça-me florescer”: *Chuyma phaqtatistanta*, dizem. Então seus animais estão felizes e elas também estão felizes⁹ (Arnold, Yapita, 2018).

As cores de suas roupas têm relação com os ciclos de fertilidade e com a idade. Há uma sinestesia entre a intensidade do canto e do sangue menstrual; a cor e os desenhos do têxtil derivam de uma força emocional e de poder, um sistema em muitas camadas de significado. Para as idosas, que têm menos sangue no corpo, o uso do vermelho é menos intenso, porém são as mulheres velhas que podem dialogar com a Lhama Cósmica Celestial.

A Lhama Cósmica Celestial é a junção de diversas constelações que se formam em vários desenhos e que são observados por homens e mulheres durante o passar das estações. A partir dessas constelações são observados caminhos e conhecimentos transmitidos de geração a geração, que formam a base da astronomia aymara.

A Lhama Cósmica, em seus fluxos de sangue e parto, quando jorra sua placenta, transmite entre tantas outras coisas os conhecimentos, as cores das lãs das lhamas terrestres e, também, as cores das flores e das estações, mediadas pelo arco-íris. São as mulheres velhas que aprendem das Lhamas Cósmicas a matemática dos pontos, as cores, a memória do tecer.

⁹ No original: *El verbo phanchayanã capta el sentido de fertilidad del cuerpo, mente y temporada: describe el florecer de un capullo y el abrir del corazón en el momento cuando se levanta y se muestra inspirada para tejer. Esta poderosa noción de “hacer florecer” interrelaciona la actividad de recordar en el corazón, la sede femenina de la memoria e inspiración, con la capacidad femenina para generar perpetuamente el linaje, tanto humana como animal. “Corazón, hazme florecer”: Chuyma phaqtatistanta, dicen. Entonces sus animales son felices y ellas también son felices.*

Nesse sentido, a constelação nebulosa da Lhama Celestial dirige os corpos das mulheres assim como a lua, e podemos supor que Ela sangra todos os meses, assim como as mulheres, na ausência da lua (*jiwa*) e da lua cheia. (*urt'a*) [...] Então, na própria experiência das mulheres, qualquer periodicidade (seja em ciclos mensais ou anuais) é como “botões fractais” do ritmo cíclico perpétuo da fertilidade, dirigido pela Lhama Celestial¹⁰ (Arnold, Yapita, 2018, p. 221 e 247).

A Lhama negra é esse animal celestial que caminha e pare no centro das galáxias, transmite em suas alegorias percepções e ações para homens e mulheres, e sobretudo transmite uma cosmovisão que tem como base o respeito aos ciclos, aos corpos e a suas especificidades de acordo com o momento de cada um ou uma.

O tecer está diretamente relacionado com a terra, com os ciclos. Espera e pausas, com a ideia e vivência de um tempo mais estendido. A cosmovisão aymara, em tensionamento com a mitologia grega, nos amplia a percepção para a não existência de heroínas nem deusas, a deusa é o tempo que vive em cada corpo da mulher, cada pausa, a quantidade de sangue, de cor, de intensidade no cantar, fiar e plantar. Ensina que há pausas, há partos, há sangue. Há espera. Há cores quando há chuva, abundância de matizes.

Com o colonizador católico veio a culpa, o bem e o mal, a moral que forjou corpos, silenciou, afastou e fixou corporeidades, o tempo que se distanciou do espaço, o tecer, a terra e a mulher perderam suas cosmovisões para se tornar objetos de produção e reprodução.

O fio é dispositivo de mediação entre o céu e a terra, os seres humanos e o território; é fluxo, como uma semente em contínua brotação. É preciso expandir a linguagem e produzir estratégias de reconexão com a vida em suas urgências, preservar as metáforas, fazer falar e ver pelos objetos e pelas práticas.

O fio é semente em movimento, expande-se e se ramifica na trama têxtil. É ação. Fio-semente é o primeiro devir do fio. Uma arquitetura germinal, minúscula

¹⁰ No original: *En este sentido, la constelación nebulosa de la Llama Celestial dirige los cuerpos de las mujeres tal como hace la luna, y podemos asumir que Ella sangra cada mes, igual que las mujeres, en la ausencia de la luna (jiwa) y la luna llena (urt'a) [...] Entonces, en la propia experiencia de las mujeres, cualquier periodicidad (ya sea en ciclos mensuales o anuales), son como “brotes-fractales” del ritmo cíclico perpetuo de la fertilidad, dirigida por la Llama Celestial.*

e grandiosa. Devir constante do tornar-se. O fio nasce da semente. Hipocótilo é o nome dado ao pequeno caule do embrião que brota da semente recém-germinada, situado entre o ponto de inserção dos cotilédones, que são as primeiras folhas e a radícula, a primeira raiz. O hipocótilo é um pequeno fio. Primeiro fio de vida que brota de uma semente que acaba de germinar e nascer para a possibilidade de ser um pequeno arbusto ou uma grande árvore. O enraizamento do hipocótilo esgota as reservas da semente, o fio cresce para baixo para enraizar e deixa o que está em cima sem nutrientes. É uma aposta na vida.

Toda floresta, no início, é fio

O fio se apresenta como fenômeno híbrido que articula, em seu estudo, elementos heterogêneos que permitem o tensionamento de inúmeras possibilidades reflexivas e experiências distintas com o objeto investigado. O tecer está intimamente ligado à terra. A terra está cada vez mais distante da mulher. Tecer-mulher-terra.¹¹ A tríade contém um trabalho sagrado que estrutura o campo.

Tríade fundante desde os primórdios, que traz a figura da mulher como a responsável pela domesticação das sementes, a agricultura, os trabalhos têxteis e a preservação do texto. Um período da humanidade em que se cultuava a figura do feminino como potência de manutenção e criação, não a partir de estereótipos de gênero, condutas nem opressão, mas uma celebração da abundância, da descoberta, do devir que advém do movimento incessante de fazer de novo e novamente aquilo que se repete. Momento em que as moradas, o feminino, o têxtil, o espaço interno e externo eram continuidade, não fronteiras.

A relação horizontal com a terra, a partilha, os gestos, a alimentação compartilhada, a resistência na produção de espaços comuns atravessados pela força da terra, do fio e da mulher.

Ampliar e expandir o fio, a casa, a mulher, a terra. Devorar e devolver.

Devorar e devolver e fazer dessa ação uma prática de resistência e criação política ao existir. Devorar a casa e devorar o fio. Regurgitar o fio amassado pelos dentes, o tecido amassado pelas mãos, devolver o fio ao mundo, parir o fio, expandi-lo e integrá-lo à paisagem, ao todo vivo e orgânico para além de seus

¹¹ *Tecer Mulher Terra* é título de um documentário que realizei em 2020, após retorno da viagem de campo, e apresenta essa força de existência. Disponível em <https://vimeo.com/505413489>.

usos. Regurgitar a casa. Regurgitar o tecido estagnado nos armários. O ato é a única coisa viva. A casa que aprisiona liberta. Instituir “a casa como espaço anarquista de baixa intensidade”, como me contou Sílvia.

A arte é dispositivo político de resistência e enfrentamento, é ação de desfazimento de práticas colonizadoras, do destecer da vida onde ela é impedida de existir. A ética do fio consiste na possibilidade de reconexão, é uma aliança real de invenção de mundos outros. Pelo fluxo que instaura, restabelece no corpo o acesso à vitalidade que nos conecta com nossa ancestralidade, com o afeto e o desejo. A linguagem tem o direito de se expandir, e nos permite construir outros lugares para existir.

Bonitos são os encontros, tecer é outro.

Coração, me faça florescer.

Mariana Guimarães (1981) artista, educadora e pesquisadora. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Doutora em artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. É docente de artes visuais do CAP UFRJ. Sua pesquisa está relacionada com a investigação do fio como dispositivo de mediação na arte contemporânea, educação e clínica em diálogo com práticas ancestrais de tessitura e seus inúmeros desdobramentos filosóficos, ambientais, políticos, estéticos, éticos e sociais. Desenvolve trabalhos e pesquisas com distintos grupos em diversos territórios. Sobre seus trabalhos ver www.marianaguimaraes.art.br.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

ARNOLD, Denise Y.; YAPITA, Juan de Dios. *Río de Vellón, río de canto: cantar los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2018.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GUIMARÃES, Mariana de Souza. *O fio como dispositivo de invenção de novos possíveis: a casa, o jardim, a mulher e a obra*. Tese (Doutorado em artes visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

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

MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)*. São Paulo: Senac, 2007.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Artigo recebido em agosto de 2023 e aprovado em novembro de 2023.

Como citar:

GUIMARÃES, Mariana. A cozinha é uma biblioteca de filosofia: diálogos com Silvia Rivera Cusicanqui sobre práticas de descolonização e destecer, entre batatas, cenouras, sapos e gente. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 46, p. 159-180, jul.-dez. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n46.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.