

Tessitura e ruptura: uma *arpillera* de palavras no conto “A mi me tocó la bandera”, de Marcela Serrano

Weaving and Rupture: A Tapestry of Words in the Short Story “A mi me tocó la bandera” by Marcela Serrano

Lara Maria Arrigoni Manesco 

Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: lara.manesco@gmail.com

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar as relações entre um elemento têxtil fundador da cultura chilena – a *arpillera* – e a palavra literária em um conto de Marcela Serrano, configurando um lugar de resistência partilhado pelos textos e tecidos. Por essa razão, podemos aproximar a estrutura da narrativa ao mito de Aracne – que usa o seu tapete para denunciar as injustiças cometidas pelos deuses contra os homens. Em nossa interpretação do conto, levantaremos pontos centrais da poética de Serrano como a questão do corpo, da violência, da matéria histórica, bem como exploraremos o tema da tessitura como um *locus* de elaboração, sublimação e ressignificação do luto e do trauma. A costura, nesse contexto, se apresenta não apenas como um ato de resistência e memória, mas também como um processo simbólico de cura, em que as mulheres transformam sua dor em narrativa visual e literária.

Palavras-chave:

Tessitura; narrativa; trauma; discurso feminino; sublimação.

Editora-chefe

Marcia dos Santos
Machado Vieira

Editoras Associadas

Anélia Pietrani
Carolina Quintella
Maria Aparecida Fontes
Maria Lucia Faria
Natalia Wieckmann

Recebido: 25/03/2024

Aceito: 20/02/2024

Como citar:

MANESCO, Lara Maria Arrigoni. Tessitura e ruptura: uma *arpillera* de palavras no conto “A mi me tocó la bandera”, de Marcela Serrano. *Revista Diadorim*, v.26, n.1, e63469, 2024. doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2024.v26n1a63469>

Abstract

The present article aims to analyze the relationship between a foundational textile element of Chilean culture – the *arpillera* – and the literary word in a short story by Marcela Serrano, creating a space of resistance shared by texts and fabrics. For this reason, we can draw parallels between the narrative structure and the myth of Arachne – who uses her tapestry to denounce the injustices committed by the gods against men. In our interpretation of the story, we will address central points of Serrano’s poetics such as the question of the body, violence, historical materiality, as well as the theme of weaving as a locus of elaboration, sublimation and re-signification of mourning and trauma. In this context, sewing is presented not only as an act of resistance and memory, but also as a symbolic process of healing, in which women transform their pain into a visual and literary narrative.

Keywords:

Weaving; narrative; trauma; female discourse; sublimation.

Entrelaçamentos de textos e têxteis

Sabe-se que o desenvolvimento do fio e da tecelagem foi fundamental para o desdobramento da cultura humana. Elizabeth Barber (1994, p. 45) chama esse fenômeno de *String Revolution*, visto que o desenvolvimento de ferramentas só foi possível a partir da manipulação do fio, e é justamente esse processo que nos diferenciou dos animais.

A autora considera que os materiais têxteis são pouco valorizados por historiadores e arqueólogos, não só em função de sua natureza orgânica, cuja preservação é bastante difícil, mas também por se relacionarem a um ofício feminino. A crítica em geral sublinha esse desprezo a que muitas vezes o tecido é submetido dentro da arqueologia: “A arqueologia tradicionalmente tem uma abordagem contra o tecido. Têxteis afinal são altamente perecíveis, decompondo-se dentro de meses ou anos, e só raramente deixam traços que podem ser encontrados milênios depois”¹ (Clair, 2018, p. 29, tradução nossa).

Apesar de seus poucos registros materiais em função de sua estrutura molecular, é incontestável que a tecelagem é fundamental para a configuração da cultura humana desde os seus primórdios. Sabe-se que tal processo foi basilar para as comunidades humanas pelo menos desde a Revolução Neolítica:

¹ Cf. original: “Archaeology has traditionally had a fundamental bias against fabric. Fabrics are after all highly perishable, withering away within months or years, and only rarely leaving traces behind for those coming millennia later to find.”

Na atualidade, estes constituem sempre a maior parte daquilo que designamos por civilização. Dependemos ainda das imensas descobertas que marcaram aquilo a que chamamos, sem qualquer exagero, de Revolução Neolítica: a agricultura, a criação de gado, a olaria, a tecelagem... Para todas estas “artes da civilização” apenas contribuímos, desde há oito ou dez mil anos, com aperfeiçoamentos (Lévi-Strauss, 1976, p. 342).

Nesse sentido, o desenvolvimento da fibra têxtil e da corda, que teve um papel vital no desenvolvimento da cultura e da civilização, permitiu a união de materiais, como pedras e madeira – o que contribuiu para que nos tornássemos sedentários. Posteriormente, foram os têxteis que formaram as principais rotas comerciais que permitiram o contato e as trocas culturais entre povos distintos:

Essas fibras podiam então ser usadas para criar cordas, redes e – quando tecidas em teares, feltradas ou tricotadas – têxteis. Essas tecnologias permitiram que nossos ancestrais remotos pudessem obter comida com mais facilidade, transportá-la por distâncias maiores, e até deslocar-se para regiões menos temperadas em busca de novos habitantes. Em todas as fases de produção esses materiais eram trocados por quem os fazia, formando uma parte vital das rotas que se espalharam como artérias pelo globo, transportando, além de mercadorias, linguagem e ideias² (Clair, 2018, p. 08, tradução nossa).

Os registros etnográficos também revelam a proximidade do universo têxtil e do universo agrícola, sendo a domesticação do algodão e sua posterior transformação em trama uma conquista relevante para a cultura humana:

Os tecidos mais antigos, entremeados de fibras extraídas de plantas ou arrancadas das ovelhas ou cabras, foram ferramentas de sobrevivência essenciais para os nossos antepassados mais antigos, mais vitais do que as armas. Tecidos podiam assegurar abrigo, calor e, posteriormente, *status*. Eles também se provaram ser uma válvula de escape para uma das qualidades mais importantes da humanidade: a criatividade³ (Clair, 2018, p. 34, tradução nossa).

² Cf. original: “*These threads could then be used to create rope, nets and - when woven together on looms, felted or knitted – textiles. Such technologies allowed our early ancestors to gather food more quickly, transport it over greater distances and more easily and venture further afield to less temperate regions to seek out new inhabitants. At every stage of production these materials were traded by their makers, forming a vital part of networks that crept over the globe like arteries, carrying language and ideas as well as goods.*”

³ Cf. original: “*Early textiles, woven from fibres extracted from plants or plucked from sheep or goats, were essential survival tools for our earliest ancestors, more vital than weapons. Fabrics could provide shelter, warmth and, later, visible status. They also proved an outlet for one humanity’s most compelling qualities: creativity.*”

Ao se relacionar com a linguagem e a arte, a tecelagem evoca o processo de criação, uma vez que transforma matéria-prima bruta, como o algodão ou o linho, em um produto delicado e complexo. Segundo Machado (2001), fiar e tecer são atividades que envolvem a transformação da natureza em cultura, por meio de uma série de técnicas e procedimentos que exigem habilidade, criatividade e sensibilidade. Dessa forma, a tecelagem pode ser compreendida como um processo de criação que transcende a mera produção de objetos utilitários e permite a expressão da identidade cultural e individual.

Assim, a matéria têxtil não se limitou ao longo da história da humanidade a um recurso prático. Paulatinamente, os tecidos e vestimentas foram adquirindo valor simbólico e um espaço representativo relevante como expressão cultural e identitária: “Pode-se argumentar que, como indicadores de mecanismos culturais, os têxteis oferecem percepções sobre diversos processos, abrangendo não apenas a tecnologia, a agricultura e o comércio, mas também o ritual, a linguagem, a arte e a identidade pessoal”⁴ (Schoeser, 2003, p. 7, tradução nossa).

Nesse sentido, a tecelagem não se limita à produção de tecidos, mas envolve também o uso da linguagem simbólica, como a escolha de cores, padrões e formas que são incorporados aos tecidos. Portanto, a tecelagem se aproxima da arte e da literatura, ao criar significados e narrativas por meio da linguagem visual. E também pode ser vista como uma forma de expressão artística e cultural que, ao mesmo tempo que transforma a natureza em cultura, transforma também a cultura em arte.

Os têxteis fizeram parte da organização das sociedades humanas em diversos sentidos. Exploraremos neste ensaio, sobretudo, a relação do tecido com o trabalho, a linguagem e a arte, porém, ainda há diversos sentidos políticos e sociais que podem ser apreendidos da fibra têxtil. A tecelagem é uma atividade que pode ser analisada a partir de diferentes perspectivas, como a histórica, a cultural, a social, a técnica e a estética, e oferece uma rica reflexão sobre a relação entre natureza e cultura, entre o artesanal e o industrial, entre o individual e o coletivo. É por isso que a tecelagem tem despertado o interesse de diversos estudiosos e pesquisadores que têm buscado compreender e valorizar essa atividade milenar e multifacetada.

A história do tecido, de fato, mistura-se à história da própria humanidade, sobretudo no que diz respeito às mulheres. Seu retorno como matéria literária nos remete a um movimento de resgate desse terreno eminentemente feminino e se configura como uma forma de contraposição à hegemonia do capital e sua lógica mecanicista:

⁴ Cf. original: “It can be argued that as indicators of cultural mechanisms, textiles offer insights into the greatest range of developments, embracing not only technology, agriculture and trade, but also ritual, tribute, language, art and personal identity.”

Além disso, narrativas não ocidentais que circundam os têxteis (como as da África e as da América Latina), configuram-se como um confronto aos legados europeus, subvertendo o capitalismo e outros regimes tributários mais antigos a fim de sustentar uma qualidade de vida que reassegure a importância dos têxteis como um meio de subsistência, identidade e paródia⁵ (Schoeser, 2003, p. 209, tradução nossa).

Na esteira de Stallybrass (2016), sabemos que a roupa inicialmente se configurou como um elemento de sobrevivência; posteriormente marcou diferenças sociais e culturais, foi veículo de tradições e rupturas e se desdobrou em sentidos simbólicos:

Uma rede feita de roupas pode seguir as conexões do amor ao longo das fronteiras, da ausência, da morte, pois a roupa carrega, além do valor material em si, o corpo ausente, a memória, a genealogia. Mas é impressionante como, à medida que perde o valor econômico, a roupa tende a perder também seu valor simbólico (Stallybrass, 2016, p. 28-29).

Com a chegada da Revolução Industrial e do automatismo, as fábricas têxteis testemunharam em larga escala a exploração do proletariado e, em suas instalações, se deu parte das principais greves do século XIX. Por outro lado, é nesse período de mecanização que o tecido perde seus sentidos subjetivos, pois passa a ser valorizado apenas em seus sentidos materiais ligados ao acúmulo de capital.

Em suma, os têxteis e as atividades ligadas à sua produção perpassam toda a trajetória humana, daí o seu lastro para pensar a cultura:

Tecidos – feitos pelo homem ou naturais – mudaram, definiram, desenvolveram e formataram o mundo em que vivemos. Desde a Pré-história às primeiras civilizações do Oriente Médio e civilizações do Egito; desde as vestes de dragão de seda da China Imperial até os *calicoes* e *chintzes* indianos que impulsionaram a Revolução Industrial; chegando, finalmente, às fibras desenvolvidas em laboratório, que permitiram ao ser humano viajar mais rápido e mais longe do que nunca⁶ (Clair, 2018, prefácio, tradução nossa).

⁵ Cf. original: “*In addition, the 20th-century narratives of non-Western textiles are in any cases (as in Africa and Latin America), confrontational to European legacies, subverting capitalist and even older tribute systems to sustain good lives by reasserting the relevance of textiles as a medium of employment, identity and parody.*”

⁶ Cf. original: “*Fabrics – man-made and natural – have changed, defined, advanced and shaped the world we live in. From prehistory to the early Middle Eastern and Egyptian civilisations; via the silken dragon robes of Imperial China to the Indian calicoes and chintzes that powered the Industrial Revolution; arriving finally at the lab-blended fibres that have allowed humans to travel further and faster than ever before.*”

A prática da tecelagem, ao converter matéria-prima em um tecido delicado, faz ecoar o ato criativo. Assim como o fuso transforma matéria vegetal ou animal em fios, o fazer literário transforma o pensamento amorfo em palavra, narrativa e poesia. Esse paralelo resgata a aproximação etimológica entre texto e tecido, que remonta à raiz latina *textum*. Como afirmado por Sylvie Ballestra-Puech, “[q]uando falta a palavra, o tecido torna-se texto, etimologia e mitologia testemunham a mesma aproximação entre escrita e tecelagem”⁷ (2002, p. 1833, tradução nossa). Essa associação entre tecelagem e escrita deixou uma série de vestígios em nosso vocabulário. Desde as linhas do caderno, as tramas dos enredos, aos pontos que demarcam as frases, tais campos se interligam, ressaltando a importância da relação entre os têxteis, a linguagem e a cultura.

Tal entrelaçamento é ainda mais consistente se considerarmos a história dos têxteis, sobretudo no que tange à estamperia e ao bordado, uma vez que o conteúdo visual e simbólico fica ainda mais premente em sua composição:

A relação entre textos e escrita é especialmente significativa, não só pelas qualidades cuneiformes de muitas estampas, mas também pelos paralelos entre tinta e papiro e o pigmento no tecido. Há de fato pouca diferença entre os dois. Essa relação implica muitos termos têxteis. Por exemplo, o tecido colorido ‘kalamkari’ indiano também nomeia a *caneta* em persa, *kalam*; a cera para o batik (técnica de tingimento) da Indonésia é colocada em um recipiente de cobre chamado *tulis*, que também significa caneta. O termo europeu para a execução manual de detalhes coloridos no tecido é *pencilling*, termo derivado de caneta. E o termo islâmico *tiraz* originalmente denota bordados que acompanham os têxteis e que nessa cultura carregam inscrições. Com ou sem inscrições, os tecidos carregam todo o tipo de textos, alianças são expressas, promessas são feitas (...) memórias são preservadas e novas ideias são propostas⁸ (Schoeser, 2001, p. 7, tradução nossa).

⁷ Cf. original: “Lorsque la parole vient à manquer, le tissu devient texte, étymologie et mythologie témoignant de la même proximité entre tissage et écriture.”

⁸ Cf. original: “The relationship of textiles to writing is especially significant, not only for the cuneiform-like qualities of many patterns, but also for the parallels between ink on papyrus and pigment in bark cloth. There is, in fact, little difference between the two. Such connections are implied in many textile terms. For example, the Indian full-color painted and printed ‘kalamkari’ are so named from the Persian for pen, *kalam*; the wax for Indonesian batiks is delivered by a copper-bowled *tulis*, also meaning pen. The European term for hand-coloring of details in cloth is ‘pencilling’. And the Islamic term *tiraz*, originally denoting embroideries, came to encompass all textiles within this culture that carried inscriptions. With or without inscriptions, textiles convey all kinds of ‘texts’, allegiances are expressed, promises are made (...) memories are preserved and new ideas are proposed.”

Mais uma vez, a etimologia reafirma o estreito vínculo entre tecelagem e palavra, confirmando a vocação dos têxteis para contar histórias. Em função de seu desenho e de sua materialidade, os textos e os tecidos passaram a estabelecer um liame simbólico bastante consistente, que se espalha de forma metafórica na literatura. Contudo, os paralelos entre escrita e tecelagem não se resumem à alegoria. Segundo Ingold (2007), tal dimensão artesanal da tessitura e da narrativa também pode ser encontrada na escrita devido à sua confecção manual. O próprio processo de encadear as letras e o movimento realizado pelas mãos no papel recupera essa dimensão de fazer manual que aprofunda o vínculo entre os campos:

Precisamos apenas lançar os olhos para esse exemplo para apreciar a força da analogia entre escrita e tessitura. Assim como a lançadeira da tecelã se move para frente e para trás enquanto estabelece a trama, também a caneta do escritor move-se para cima e para baixo, deixando um rastro de tinta atrás de si. Mas essa trilha, essa linha da letra é tão parecida com a linha do texto quanto a linha da tapeçaria se associa com os fios que a compõem. Assim como ocorre na tapeçaria finalizada, quando olhamos para o texto como um objeto global, nós não vemos as partes que o constituem. Não existe nem um traço e nem uma trama⁹ (Ingold, 2007, p. 70, tradução nossa).

Ingold (2007), desde o campo da antropologia, se junta às vozes que analisam os liames entre palavra e tessitura, destacando que ambas as práticas envolvem a criação de uma estrutura complexa a partir de elementos básicos: é da junção e sobreposição de fios e palavras que se faz possível construir um objeto final, têxtil ou textual, íntegro – em que os elementos mínimos compõem um objeto final coeso. A imagem da lançadeira da tecelã se movendo para frente e para trás é comparada à caneta do escritor deixando sua trilha de tinta na página, sugerindo que ambas as ações envolvem um processo repetitivo e rítmico, o que reforça o legado artesanal nas duas técnicas. Se pensarmos que, por muito tempo, a escrita e a tecelagem eram duas das principais técnicas de criação e produção de sentidos simbólicos, podemos refletir sobre a importância da habilidade manual e da técnica na criação de obras duradouras e significativas, em contraposição ao tempo acelerado e mecânico do capital.

⁹ Cf. original: “*One has only to glance at this example to appreciate the force of the analogy between writing and weaving. Just as the weaver’s shuttle moves back and forth as it lays down the weft, so the writer’s pen moves up and down, leaving a trail of ink behind it. But this trail, the letter-line, is no more the same as the line of the text than is the line on tapestry the same as the lines of its constituent threads. As with the woven tapestry, when we look for the text-line we do not find it. It exists neither as a visible trace nor as a thread.*”

Por outro lado, se, em sua gênese, escritura e tessitura, bem como caligrafia e bordado se assemelham, ambos podem representar, a partir dos postulados de Zumthor, a voz. É como se, na ausência familiar da oralidade, cuja dimensão performática perde-se parcialmente no registro, a busca passasse a ser reproduzir o impacto da voz na elaboração gráfica da escritura/bordado:

Essa imediatez foi sentida e explorada por todas as civilizações da escrita que, cada uma à sua maneira (segundo a plasticidade de seu sistema gráfico), procurou compensar. Daí a formação de caligrafias, fenômeno universal, como um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance. O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*; é encontrar, na visão da leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício (Zumthor, 2008, p. 72).

Se a caligrafia pretende reincorporar a performance no texto, o trabalho artesanal da fiação e tecelagem também pode se inserir nesse bojo, uma vez que recupera essa dimensão visual. Em ambos os casos, há uma mobilização do corpo em relação à matéria narrada ou tecida, criando uma experiência sensorial mais intensa e imediata. Assim como na caligrafia, a tecelagem pode ser vista como uma forma de criar um objeto que não apenas é visto, mas também sentido através do toque. E, como na contação oral, há uma dimensão performática envolvida na tecelagem, em que a narrativa é construída não apenas pelas palavras, mas também pelas escolhas de cores, texturas e padrões.

Aprofundando um pouco mais essa seara, podemos sobrepor a contação oral de histórias ao trabalho de fiação e tecelagem. Esse mesmo gesto do olhar defendido por Zumthor em relação à voz é evocado por Walter Benjamin no que tange ao trabalho artesanal. Em ambos há um corpo a ser friccionado com a matéria narrada, e em Benjamin esse corpo também se mobiliza pela concretude do fiar enquanto se escuta a narrativa:

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. E assim essa rede se desfaz hoje em todas as pontas, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. [...]

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 2014, p. 221).

Outro dado bastante claro em nossa leitura é a proximidade das atividades têxteis com o universo feminino, conforme evidenciam diversos mitos célebres do imaginário cultural ocidental como o de Penélope, Ariadne e Aracne, bem como a iconografia clássica e ameríndia. Em geral, em muitas culturas encontramos esse lastro entre fiação, criação e o feminino:

Entidades associadas à fiação e à tecelagem são quase exclusivamente mulheres. Neith no Egito pré-Dinástico; Atena para os gregos; Frigg para os Nórdicos – as Valkírias guerreiras também teciam – Holda na mitologia germânica; Mamma Ocllo para os Incas; e Tait (também escrito Tayet) na Mesopotâmia durante o período Sumério. Amaterasu, a deusa japonesa do sol, tece, e também o faz a menina tecelã da mitologia chinesa, mas só quando separada de seu marido vaqueiro pela via láctea¹⁰ (Clair, 2018, p. 12, tradução nossa).

Anne Bergren (2008) explica que tecelagem é a “atividade feminina produtora de signos por excelência na Grécia”¹¹ (Bergren, 2008, p. 15, tradução nossa). Expressar-se por meio da tecelagem constituiu-se uma necessidade feminina, uma vez que, de voz, o espaço público da ágora era inacessível para as mulheres. A tecelagem funciona, portanto, como uma voz que substitui o silenciamento a elas imposto. Essa era uma atividade realizada por todas as mulheres na Grécia, independentemente de seu *status* social: “Na Grécia Antiga, por outro lado, todas as mulheres – desde deusas e rainhas

¹⁰ Cf. original: “*Deities associated with spinning and weaving are almost exclusively female. Neith in pre-Dynastic Egypt; Athena for the Greeks; Frigg for the Norse – the warlike Valkyries also wove – Holda in Germanic mythology; Mamma Ocllo in that of the Incas; and Tait (also spelt Tayet) in Mesopotamia during the Sumerian period. Amaterasu, the Japanese sun goddess, weaves, as does the weaver girl of Chinese mythology, but only when she is separated from her husband, the cowherd, by the Milky Way.*”

¹¹ Cf. original: “*sign-making activity of women par excellence in Greece*”.

até escravas – participavam dos processos de fiar e tecer. Isso na visão dos autores da época, era a ordem natural das coisas”¹² (Clair, 2018, p. 14, tradução nossa).

Tal presença do fio e da tecelagem permeia fortemente o imaginário mítico na Grécia, mas se espalha por outros gêneros textuais e localidades. Esse vínculo entre narrativa e tecelagem também é recorrente nos contos de fadas e parece se associar à própria natureza do fiar, atividade em torno da qual as mulheres se reuniam para conversar, trocar receitas e contar histórias:

Seria acidente que toda uma gama de mitos e contos de fadas são permeados por referências aos têxteis e à tecelagem? O trabalho de fabricar tecidos é particularmente propício para estimular a contação de histórias: grupos de pessoas, geralmente mulheres, permaneciam juntas e envolvidas em um trabalho repetitivo por horas a fio. Nada mais natural do que contar e inventar histórias para passar o tempo¹³ (Clair, 2018, p. 11-12, tradução nossa).

Contudo, essa aproximação não se limita à sociedade grega. Destacamos esse funcionamento em especial, pois mobilizaremos os mitos dessa cultura em nossa análise, mas as atividades têxteis foram responsabilidade feminina em sociedades de diversas latitudes e contribuíram para que grande parte das mulheres se voltasse para o espaço doméstico:

É difícil apreender plenamente a densidade e a complexa transformação dessa relação entre as mulheres das diferentes classes e a roupa. Mas durante a maior parte do período inicial da Europa moderna e das Américas, a vida social das mulheres esteve profundamente ligada à vida social da roupa (Stallybrass, 2016, p. 26).

Nesse sentido, a relação mulher-tecido carrega em seu bojo ambivalências, podendo ora configurar um *locus* de opressão, ora um *locus* de expressão, ora um *locus* de subsistência – sobretudo no que concerne às mulheres das classes mais baixas. Embora muitas vezes fosse imperativo que as mulheres lidassem com a matéria têxtil, também foi ali que, no avesso de seus bordados, elas puderam registrar sua maneira de estar no mundo: “Mas se a costura era, para as mulheres, um trabalho

¹² Cf. original: “*In ancient Greece, by contrast, all women – from goddesses to queens and slaves – were involved in spinning or weaving. This, in the view of contemporary writers, was the natural order.*”

¹³ Cf. original: “*It is no accident that the entire fabric of mythology and fairy tales is shot through with references to textiles and weaving. The work of making cloth was particularly conducive to storytelling: groups of people, usually women, penned together and engaged in repetitive work for hours on end. How natural to create and exchange tales to pass the time.*”

compulsório, era também, como argumentou Elaine Showalter, um meio de produzir contramemórias” (Stallybrass, 2016, p. 26-27). Dessa forma, paulatinamente também foi-se construindo a relação da tessitura com a resistência, com a palavra e com a criação, às quais recorreremos muitas vezes ao longo do trabalho:

O trabalho com agulhas, a fiação e outras habilidades têxteis deram às mulheres meios de expressão. “A agulha é sua caneta”, como afirmou Ding Pei, uma famosa bordadeira, que escreveu um tratado publicado em 1821. Fiação, rendas, serigrafia, bordado e outros artesanatos relacionados aos têxteis poderiam dar para as mulheres poder econômico e *status*. Na Inglaterra, em 1750, por exemplo, fiar era a forma mais comum de emprego remunerado para as mulheres e era uma atividade relativamente lucrativa¹⁴ (Clair, 2018, p. 16, tradução nossa).

Perrot (2018) destaca a importância da pesquisa feminista contemporânea, que está empreendendo uma revisão historiográfica para reconsiderar o espaço e a voz das mulheres ao longo dos séculos. Portanto, não se pode afirmar que a totalidade das mulheres esteve confinada nos trabalhos de agulhas, embora esse fato social tenha atingido a muitas. “Assim, a análise do poder das mulheres também é um jogo de poder” (Perrot, 2018, p. 181), de modo que a omissão de vozes femininas, sobretudo após a Revolução Francesa, serve igualmente a um propósito na fundação do estado burguês pautado no racionalismo “masculino”. Nesse sentido, as historicidades se atravessam e permitem um olhar matizado para o fenômeno têxtil em diversas culturas.

A investigação do papel da tessitura nas sociedades ameríndias, por exemplo, também nos revela a sua relação com o feminino e a importância da atividade têxtil na constituição da identidade das suas comunidades e na transmissão cultural. As mulheres mexicanas aprendiam as artes têxteis desde o nascimento, manuseando o *malácatl* (fiação) e o *tzotzooaztlis* (tear), já dominando a técnica aos 16 anos. Além disso, diversos mitos atestam a sua relação com o fio. Para os nahuas, desde o princípio dos tempos, as tarefas designadas às mulheres estavam ligadas à fiação e à tecelagem, enquanto aos homens cabia o trabalho agrícola. O primeiro casal mítico dessa tradição, Uxumuco e Cipactónal, também se dividia entre a terra e os fios. De modo semelhante, as deusas lunares da cosmovisão indígena mesoamericana são responsáveis por fiar e tecer o algodão; a deusa maia da lua, filha de Ixchebel Yax e

¹⁴ Cf. original: “Needlework, spinning and other textile skills provided women with a means of expression. “The needle is your writing brush”, as Ding Pei, a famous female embroiderer, wrote in a treatise published in 1821. Spinning, lacemaking, sericulture, embroidery and other textile-related crafts could give women economic power and status. In England in 1750, for example, spinning was the most common paid form of employment for women and a relatively lucrative one at that.”

Itzamná, é padroeira do tecido e foi representada no Códice Madrid tecendo em um tear de cintura. Em outros mitos cosmogônicos da região maia, as deusas da lua participaram da criação do mundo e criaram o tecido¹⁵.

Em suma, ao olharmos para esse panorama, percebemos que em diversas culturas e latitudes a matéria têxtil esteve atrelada ao feminino e foi constitutiva para a sua relação expressiva. Uma das características mais notáveis da escrita feminina é a forma direta de interpelar os discursos hegemônicos, criticar e reinterpretar a tradicional cultura latino-americana. Vozes que emergem do silêncio para desenhar novos mapas discursivos na reconstrução da memória e da ficção, o que também significa uma linguagem própria, um espaço de liberação, de reconhecimento de si mesmas e de redefinição (Guardía, 2017, p. 15).

Uma *arpillera* de palavras

Os têxteis latino-americanos são indissociáveis da vida cultural no continente. O bordado e as vestimentas acompanham a própria experiência de estar no mundo e de lidar com a temporalidade nas culturas maias. Esse elo foi belamente retratado no romance *Malinche* (2015), de Laura Esquivel. Nele, para além da relação do tempo com a tecelagem, a autora descreve o nascimento e o batizado da protagonista, entremeados pelas circunstâncias têxteis, como era típico na sociedade maia:

Poucos dias depois, a menina foi batizada por sua própria avó, pois a tradição indicava que a parteira que trouxera uma menina ao mundo é que deveria fazê-lo. A cerimônia se realizou ao nascer do sol. A menina estava vestida com um huipil e umas joias pequenas que sua avó e sua mãe haviam elaborado pessoalmente para ela. No meio do pátio puseram uma bacia de barro pequena e junto dela colocaram uma cesta, um fuso e uma lançadeira¹⁶ (Esquivel, 2015, p. 14, tradução nossa).

¹⁵ Cf. *Arqueología Mexicana. Atlas de textiles indígenas*. Edición especial 55. Abril 2014.

¹⁶ Cf. original: “Pocos días después, la niña fue bautizada por su propia abuela, pues la tradición indicaba que debía hacerlo la partera que había traído una hembra al mundo. La ceremonia se realizó a la hora en que salió el sol. La niña estaba ataviada con un huipil y unas alhajas pequeñas que su abuela y su madre habían elaborado personalmente para ella. En medio del patio pusieron una palangana de barro pequeña y junto a ella colocaron una petaquilla, un huso y una lanzadera.”

Cada etapa da vida das mulheres maias era marcada por símbolos têxteis. Essa força ancestral dos *textiles* latino-americanos comparece como linha de força na narrativa de Marcela Serrano, que analisaremos agora em sua materialidade e em suas reverberações poético-políticas.

No conto “A mi me tocó la bandera”, a tessitura resgata a *arpillera* – movimento artístico e político fulcral no Chile no final do século XX. Essa técnica, surgida no litoral do país, consiste na composição de desenhos e reivindicações políticas em retalhos de tecido, costurados com relevos e pequenas bonecas que representam as autoras da obra. A técnica surgiu durante a ditadura militar de Pinochet e tinha como objetivo denunciar os abusos do sistema autoritário, sobretudo no que tangia aos desaparecidos políticos. Os trabalhos (Figura 1 e 2) configuraram-se como um espaço de resistência importante, transformando o papel da costura naquele período, ao registrar a memória, o testemunho e a luta política.



Figura 1 – Arpillera n° 06 Hellazgo en Pisagua. Find in Pisagua. 40 x 50 x 1,8 cm.
Fonte: Acervo Pessoal, Museo de la Memoria, Chile 2019.



Figura 2 – Arpillera n° 08 Romería. Pilgrimage. 34,7 x 43 x 0,8 cm.
Fonte: Acervo Pessoal, Museo de la Memoria, Chile 2019.

O conto “A mi me tocó la bandera”, de Marcela Serrano, traz à cena a *arpillera* – peça têxtil basilar, como dissemos, para a história recente do Chile –, configurando um lugar de resistência partilhado pelos textos e tecidos. O referencial mítico de Aracne e Filomela também retoma essa dimensão do tapete como denúncia e dará contorno à nossa análise. Em nossa interpretação do conto, ainda levantaremos pontos centrais da poética de Serrano como a questão do corpo, da violência, da matéria histórica e da costura como a elaboração do luto e do trauma histórico.

O fio da resistência permeia as figuras míticas de Aracne e Filomela. Aracne (Ovídio, VI, v. 5-145) confia tanto em sua habilidade no tear que decide desafiar Atena num concurso da arte. Em seu tapete, Aracne imprime todas as atrocidades cometidas pelos deuses contra as mulheres. Seu trabalho é tão perfeito que acaba vencendo o de Atena, que transforma a moça em aranha como castigo por ter desafiado os deuses. A tessitura de Aracne é uma narrativa capaz de expressar uma denúncia, de modo que, mais uma vez, podemos notar a forte aproximação entre narração e tecelagem.

Já o mito de Filomela ou Filomena (Ovídio, VI, v. 576-579) dialoga com o de Aracne. Filomela era a irmã caçula de uma rainha que acabara de se casar. Quando ela e a irmã se mudam de palácio, o cunhado de Filomela a estupra e corta a sua língua para que ela não o denuncie. A moça, entretanto, costura um tapete em que delata a ação vil do cunhado. Por meio da tecelagem, ela consegue fazer justiça, mostrando o poder expressivo de uma teia silenciosa. Assim, o fio substitui a palavra para marcar oposição a uma situação social injusta, assim como o fazia a *arpillera*.

Na narrativa de Serrano, aqui analisada, as linhas substituem as palavras silenciadas e permitem a materialização do que precisa ser dito, assim como ocorre nos mitos com os quais dialoga. Ao refletir sobre as tecelãs Aracne e Filomela, podemos perceber que seus tapetes se configuram como denúncias: Aracne enfrenta os deuses do Olimpo ao desenhar em sua tessitura os abusos que cometiam contra os seres humanos, e Filomela desafia o poder hegemônico do cunhado ao tecer a cena de seu estupro e posterior silenciamento. Nessas narrativas, onde a palavra falta, a tessitura expressa.

A narradora do conto, Manuela, também é uma tecelã de resistência. Ela foi incumbida pelo grupo de arpilleristas do qual faz parte de costurar a bandeira do Chile para as comemorações dos 200 anos de independência. Desse modo, a ancoragem histórica da narrativa se dá no ano de 2018:

Corre o mês de fevereiro e as águas do país se agitam sob as pontes. A mudança do governo, o bicentenário. Duzentos anos independentes da Espanha não é pouco. No povoado decidimos festejar o segundo acontecimento (o primeiro, de jeito nenhum, aqui ninguém gosta da direita). Tanto aniversário triste neste país, como não celebrar o que é bom? Tantos dias, meses e anos acumulados em nossos

corpos durante esses tempos feios que nos entraram na alma. Sei que tudo aquilo já passou, vão me acusar de estar insistindo, mas o problema é que, embora as feridas vão fechando, o que faço com as cicatrizes? Olho-as de dia, coço-as de noite, nunca me deixam sossegada (Serrano, 2014, p. 63)¹⁷.

O primeiro parágrafo do conto já nos fornece questões muito relevantes para a sua discussão. A narradora evoca os episódios difíceis da história chilena – que envolvem a colonização, o massacre aos povos nativos e, sobretudo, a ditadura militar –, ao aludir aos muitos aniversários tristes que existem no país. A personagem traz essa dor histórica materializada em seu corpo, pois vivenciou os anos de chumbo e suas perdas. Ela também perdeu o marido para o regime militar, e a vivência do horror ainda não se encerrou, nem no plano de sua vivência pessoal, nem no plano da vida pública do país – fato reforçado pelo retorno da direita ao poder. Nesse sentido, o verbo “cerrando”, ao ser empregado no gerúndio, enfatiza tal permanência. As feridas se fecham paulatinamente, mas ainda se fazem presentes na configuração política no país e no luto, que aos poucos se elabora, das famílias que foram diretamente impactadas pela tortura, pelo desaparecimento e pelas execuções políticas. A cicatriz, portanto, será uma metáfora importante em nossa análise, pois revela uma cura ainda em processo, que deixa uma marca material, assim como o faz a agulha sobre o tecido.

Além disso, nota-se nesse fragmento a superposição de um evento pretérito que merece ser comemorado – a independência do Chile ocorrida em 12 de fevereiro de 1818 –, acoplado a um evento presente lamentado pela voz narrativa – a vitória da direita no Chile. Esse segundo fato, no entanto, não se encerra em si mesmo, evocando o período do regime militar, que se estendeu de 11 de setembro de 1973 a 1989.

Nesse período sombrio, ou “*tiempos feos*”, nas palavras da autora, as violações aos direitos humanos eram constantes e milhares de vítimas sofreram torturas e assassinatos sob o regime de Pinochet. A narradora tem consciência de que essa ferida histórica continua pulsando sob a aparente reparação, e a vitória do conservadorismo reaviva fantasmas adormecidos, como se o horror nunca tivesse partido, mas estivesse “suspenso, amadurecido no ódio da gente miúda”, parafraseando as palavras de Mia Couto (2016). Nesse sentido, as reflexões de Serrano nesse conto configuram

¹⁷ Cf. original: “*Corre el mes de febrero y las aguas del país se agitan bajo los puentes. Que el cambio de gobierno, que el bicentenario. Doscientos años independientes de España no es poco. En la población decidimos festejar lo segundo (por nada lo primero, a ninguno aquí le gusta la derecha). Tanto aniversario triste en este país, cómo no celebrar lo que es bueno. Tantos días, meses y años acumulados en nuestros cuerpos durante esos tiempos feos que se nos metieron en el alma. Ya sé que todo aquello pasó, me acusarán de que insisto, el problema es que, aunque las heridas vayan cerrando, ¿qué hago con las cicatrices? Me las miro de día, las restriego de noche, nunca me dejan tranquila*” (Serrano, 2016, p. 110).

essa narrativa também como um dever de memória, evocando os fantasmas do autoritarismo a fim de impedir o seu retorno.

Em 2014, tempo da escritura do conto e final do primeiro mandato de Piñera (2010-2014), a autora Marcela Serrano não podia supor o acerto de suas previsões. O bilionário e empresário Sebastián Piñera seria reeleito no final de 2017, substituindo Michelle Bachelet em março de 2018 e reafirmando a guinada à direita a que a América Latina esteve submetida no contemporâneo. Em abril do mesmo ano, um evento ocorrido no plenário viria provar o quanto as cicatrizes ainda estão vivas: no dia 19 de abril, o deputado de direita Ignacio Urrutia insultou as vítimas da ditadura afirmando que “Mais do que exilados, foram terroristas”¹⁸, durante uma discussão do projeto de lei que propunha reparações econômicas a presos políticos e que o governo de Piñera retirou do parlamento.

É notável que a acoplagem do tempo da escritura e a do tempo do devir em que a narrativa se inscreve possam estar tão entrelaçadas. Em uma relação próxima à que Agamben define em seu célebre ensaio “O que é o contemporâneo” (2009)¹⁹, a autora mantém o olhar fixo em seu tempo, percebendo e pressentindo as sombras que dele advêm.

Retomando o fio do narrar, Manuela se encontra com seu grupo de amigas no *Centro de Madres*²⁰ para costurar e preparar as festividades da independência. No entanto, ela é acometida por um mergulho mnêmico: tais encontros se repetiam há trinta anos, e, nessa circularidade, essas mulheres enfrentaram juntas os anos de chumbo, aprendendo a resistir à ausência de seus maridos por meio da luta diária com as agulhas:

Estamos há mais de trinta anos costurando e costurando. Quantas coisas lindas nossas mãos fizeram! São chamadas de *arpilleras*, panos repletos de pequenos retalhos de tecido que contam uma

¹⁸ Cf. reportagem: MONTES, Rocío. O fantasma de Pinochet paira sobre o Chile. *El País*, Santiago do Chile, 22 abril 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/20/internacional/1524258444_520796.html

¹⁹ Nesse ensaio, dentre outras reflexões brilhantes, Agamben discute que o texto verdadeiramente contemporâneo não precisa necessariamente falar dos temas da atualidade ou criticá-los, mas reconhece nas contradições de seu tempo uma possibilidade de se afastar dele e reconhecer suas tensões. Aqueles que estão completamente imersos em seu tempo perdem o compasso do “ser contemporâneo”, pois não são capazes de reconhecer as fissuras do momento que vivem.

²⁰ A presença do *Centro de Madres* na narrativa revela uma tensão histórica. Esses centros foram inaugurados na década de 30 com o objetivo de ensinar ofícios a mulheres casadas e solteiras. Na década de 60, após o sufrágio, esses centros passaram a ter um papel mais político, que se intensificou na década seguinte. Esses centros, além de ensinar ofícios domésticos como artesanato e costura, passaram a ser centros de organização e luta. Porém, durante a ditadura, o CEMA, ou Centro de las Madres, veio a ser controlado pela esposa de Pinochet e passou a ser local moralizante e de controle, predominando o seu papel assistencialista e paternalista (Cf. [memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl) Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100688.htm>> Acesso em: 05 de jun. 2021).

história. Os estrangeiros chamam de patchwork. Começamos a fazê-las porque não tínhamos trabalho, porque nossos maridos já não estavam conosco e precisávamos dar de comer aos pirralhos. Afora as tarefas de casa, não sabíamos fazer outra coisa. Então nos ocorreu, e se costurarmos, disse Nena, costurar o quê?, perguntou Rosa, histórias, vamos contar histórias, respondeu Nena. Com agulha e linha. E com todos os retalhos de panos que encontramos largados nas gavetas. Montamos figuras, só do que conhecíamos, nós mesmas, as crianças, a casa, a cordilheira (Serrano, 2014, p. 63-64)²¹.

A *arpillera*, para além de ser a fonte de subsistência desse grupo de mulheres, é sua fonte de resistência, já que “Toda dor pode ser suportada se sobre ela puder ser contada uma história” (Arendt, 2008, p. 132). Também pode-se contar uma história por meio de linhas e fios, elaborar as sombras por meio do fazer artesanal e expressar o interdito. Essas mulheres, ao criarem bordados que ganham corpo, parecem elaborar a dor que carregam em seus próprios corpos em função da perda e do desaparecimento dos seus, em uma sublimação da dor vivida pelo fazer artístico.

O fazer da *arpillera* emprega pequenas bonequinhas de tecido, corpos simbólicos que substituem o corpo dos ausentes. Ao narrar histórias, a técnica parece recompor por meio dos retalhos os fragmentos de experiência das perdas vividas por esse grupo de mulheres, de modo que costurar e bordar passam a funcionar como uma maneira de realizar o trabalho do luto. Se a ditadura some com os corpos e procura apagar as lembranças de suas vítimas, por meio da tessitura as *arpilleristas* recuperam a presença material dessas histórias e denunciam o horror.

Nesse sentido, estamos lidando com herdeiras simbólicas de Aracne, que denunciam e desafiam o poder vigente por meio de sua reivindicação têxtil. Essas mulheres *arpilleristas*, em um primeiro momento, narram o seu cotidiano por meio dos bordados, contudo, mais tarde, sabe-se que tal arte têxtil desempenhou um papel político basilar e até hoje é usada como um dever de memória ao denunciar os desaparecimentos e torturas do regime militar.

²¹ Cf. original: “Llevamos más de treinta años cosiendo y cosiendo. ¡La de cosas lindas que han hecho nuestras manos! Arpilleras las llaman, paños repletos de pequeños recortes de tela contando una historia. Los extranjeros le dicen patchwork. Empezamos a hacerlas porque no teníamos trabajo, porque nuestros maridos ya no estaban con nosotras y había que darle de comer a los cabros. Aparte de las tareas de la casa, no sabíamos hacer otra cosa. Por eso se nos ocurrió, qué tal si cosemos, dijo la Nena, ¿coser qué?, preguntó la Rosa, historias, contemos historias, le contestó la Nena. Con la aguja y el hilo. Y con todos los retazos de telas que encontramos trajinando por los cajones. Armamos figuras, sólo de lo que conocíamos, nosotras mismas, los niños, la casa, la cordillera” (Serrano, 2016, p. 111-112).

Começamos assim. No começo nos saíam uns monstregos, as bordas imperfeitas de cada silhueta dançavam, a bola não era suficientemente redonda, nem os tetos tinham uma boa linha reta. Vamos insistir, disse Alicia, não vamos nos dar por vencidas. Saímos de casa em casa pelo povoado pedindo camisas de homem que estivessem rasgadas, de preferência que fossem azuis para fazermos o céu, verdes para uma árvore ou marrom para a terra. Aperfeiçoamos o recorte e amolamos as tesouras (Serrano, 2014, p. 64)²².

A hesitação e imperfeição das primeiras costuras podem revelar não só a ausência de técnica, mas também a própria imaturidade da protagonista e de seus percursos de luta. Mergulhar no universo da *arpillera* fez com que pouco a pouco essas mulheres abandonassem os fatos meramente cotidianos e se apropriassem do sentido político de suas vidas, em um amadurecimento que é não só técnico e expressivo, mas também um aprofundamento de sua consciência política. Outro fato que chama a atenção é o de as mulheres recolherem roupas rasgadas de homens no povoado, em uma possível alusão aos homens desaparecidos que deixavam parte de sua corporeidade para trás, materializada em suas roupas. A vestimenta pode, dessa forma, configurar uma espécie de metonímia do vazio, que a *arpillera* irá transformar em arte e em narrativa de denúncia.

Ao se reconhecer como tecelã, a narradora evoca a figura de Violeta Parra, ícone da cultura chilena, que foi compositora, cantora, artista plástica e *arpillerista*. Violeta foi a principal folclorista do país e foi considerada a mãe das canções engajadas na América Latina. Suas músicas inspiraram gerações que lutavam contra as injustiças e desigualdades em todo o continente: “É quase sem me dar conta, eu tinha me transformado na *vecina de la verde selva*, na *arpillerista azul*, *verde y granate*. Como Violeta Parra” (Serrano, 2014, p. 65)²³. Ao convocar Violeta Parra, a voz narrativa evoca epítetos de Violeta Parra presentes no poema *Dulce vecina de la verde selva*²⁴,

²² Cf. original: “*Así empezamos. Al principio nos resultaban unos mamarrachos, bailaban los bordes imperfectos de cada silueta, la pelota no era suficientemente redonda ni los techos de una buena línea recta. Insistimos, dijo la Alicia, no nos demos por vencidas. Salimos casa por casa en la población a pedir camisas de hombres que estuvieran rotas, ojalá fueran celeste para hacer el cielo, verde para un árbol o café para la tierra. Afinamos la puntada y las tijeras*” (Serrano, 2016, p. 112).

²³ Cf. original: “*Y casi sin darme cuenta, me había transformado en la vecina de la verde selva, en la arpillerista azul, verde y granate. Como la Violeta Parra*” (Serrano, 2016, p. 113).

²⁴ “*Dulce vecina de la verde selva/ Huésped eterno del abril florido/ Grande enemiga de la zarzamora/ Violeta Parra./ Jardínera/ Locera/ Costurera/ Bailarina del agua transparente/ Árbol lleno de pájaros cantores/ Violeta Parra*” (Nicanor Parra, fragmentos).

que Nicanor Parra – irmão de Violeta – escreveu em sua homenagem, além de *Defesa de Violeta Parra*²⁵, canção escrita pela própria Violeta.

As *arpilleras* de Violeta Parra podem ser visitadas no Museu Violeta Parra, em Santiago do Chile. A Figura 3 da folclorista evoca uma outra camada de sobreposição, que concerne tanto à música e à *arpillera* quanto à temporalidade que ela representa, isto é, o tempo das utopias e do combate às desigualdades que precedeu o golpe de 1973.

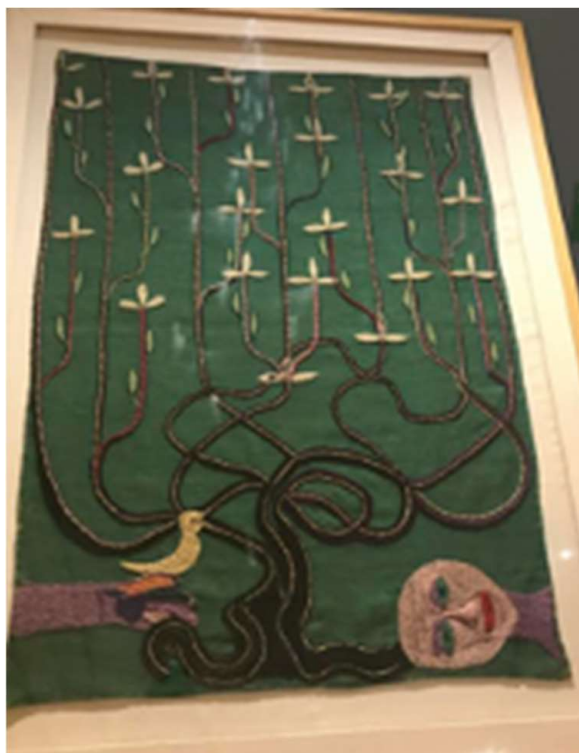


Figura 3 – Violeta Parra. *Árbol de la vida*. 1963.

Fonte: Acervo Pessoal, Museu Violeta Parra. Tela Bordada. 135 x 97,5 cm

Retomando o conto, enquanto Manuela costura os retalhos de tecido para formar a bandeira chilena, a personagem histórica Javiera Carrera aparece para a *arpillerista* em uma cena em que não se sabe ao certo se ela sonha ou está desperta. A narradora não se assusta, e as duas mulheres iniciam um diálogo que tensiona a temporalidade da independência – para a qual Javiera desempenhou um papel fundamental – e a temporalidade do presente e de suas feridas históricas recém-abertas:

²⁵ “Defensa de Violeta Parra/ Dulce vecina de la verde selva/ Arpillerista azul, verde y granate/ Grande enemiga de la zarzamora/ Violeta Parra” (Violeta Parra, fragmentos).

Se você não me conhece por mim mesma, deverei aludir ao homem mais famoso entre os quais me rodearam: eu sou a irmã de José Miguel, o líder da Independência do Chile. Meu corpo está enterrado na catedral. Fui chamada de a mãe da pátria que nascia, meus três irmãos foram patriotas e cada um deles foi assassinado. Eu era a mais velha de todos, trabalhei ombro a ombro com eles e foi como se me matassem três vezes.

E por que visita a mim, uma modesta *arpillerista*?

Porque pela janela vi suas costuras e queria lhe contar que fui eu quem fez a primeira de todas as nossas bandeiras. Foi no tempo da *Patria Vieja*. José Miguel me encomendou. Não só bordei como também escolhi os símbolos e as cores. Sabia que o vermelho não estava em nossa primeira bandeira?

Não, não sabia. Que cores você escolheu?

A de nossa natureza. O azul, de nosso céu tão límpido. O branco das neves de nossa cordilheira. E o amarelo dos nossos campos em colheita, quando se tingem da cor do ouro. O vermelho veio depois, uns cinco anos mais tarde, quando a Guerra da Independência já tinha levado tantas vidas que foi preciso trocar as colheitas pelo sangue derramado: nesse vermelho moram meus irmãos, meus amigos e meus companheiros. Talvez também eu, embora no meu caso tenham me deixado morrer de velha. Sabe como é, se eu fosse homem teriam me executado.

Hoje em dia eles também matam as mulheres (Serrano, 2014, p. 65-66)²⁶.

²⁶ Cf. original: “*Si no me conoces por mí misma, deberé aludir al hombre más famoso de los que me rodearon: soy la hermana de José Miguel, el prócer de la Independencia de Chile. Mi cuerpo está enterrado en la catedral. A mí me llamaron la madre de la patria que nacía, mis tres hermanos fueron patriotas y cada uno de ellos fue asesinado. Yo era la mayor de todos, trabajé hombro a hombro con ellos y fue como si a mí me mataran tres veces. ¿Por qué me visitas, a mí, una modesta arpillerista?*”

Porque vi desde la ventana tus costuras y quería relatarte que fui yo quien hizo la primera de todas nuestras banderas. Fue en el tiempo de la Patria Vieja. José Miguel me la encomendó. No sólo la bordé sino que elegí sus símbolos y colores. ¿Sabías que el rojo no estuvo en nuestra primera bandera?

No, no lo sabía. ¿Qué colores elegiste?

Los de la naturaleza nuestra. El azul, por nuestro cielo tan limpio. El blanco por las nieves de nuestra cordillera. Y el amarillo por nuestros campos en cosecha, cuando se tiñen del color del oro. El rojo vino después, como cinco años más tarde, cuando ya la guerra de la Independencia había cobrado tantas vidas que hubo que cambiar las cosechas por la sangre derramada: en ese rojo viven mis hermanos, mis amigos y mis compañeros. Quizás también yo, aunque a mí me dejaron morir de vieja. Ya sabes, de haber sido hombre me habrían ejecutado.

Hoy día matan también a las mujeres, le dije.” (Serrano, 2016, p. 114-116).

As duas mulheres se irmanam não só por meio do ofício de costureiras, mas sobremaneira por sua preocupação com a construção de um novo Chile e por seu papel no segundo plano de tal construção. É de se notar que Manuela sublinhe o fato de no contemporâneo também matarem as mulheres. Essa frase pode ser lida de duas maneiras, como uma alusão não só aos desaparecidos e mortos políticos na ditadura de Pinochet, cujos horrores atingiram todos os gêneros, mas também ao crescimento e à institucionalização do feminicídio apesar de todas as políticas públicas que visam combatê-lo. Em seguida, Javiera vai reclamar para Manuela que, se fosse um homem como seus irmãos, poderia ter tido um papel muito mais ativo na independência e – quiçá – fosse lembrada por si mesma e não como irmã do herói nacional:

O que eu não teria feito se fosse homem! Podia traficar armas dentro de uma carroça com palha, mas não podia dispará-las. Podia idealizar uma campanha, mas devia soprá-la nos ouvidos de meus irmãos. Não recebi nenhuma das honras que lhes foram concedidas. Embora fosse mais inteligente e combativa, não pude ocupar nenhum cargo. Sempre atrás das sombras deles. Em meus salões se urdiam os maiores complôs, mas quem se apropriava deles não era eu. Os sofrimentos, porém, eram parecidos. Vivi no meu corpo a dor dos vencidos, o horror do desterro, o sofrimento de abandonar meu marido e meus filhos para salvar a vida (Serrano, 2014, p. 66)²⁷.

Javiera evoca na narrativa a assimetria dos papéis masculinos e femininos durante a construção da independência e coloca-se como uma tecelã de relações políticas decisivas para o sucesso da empreitada. O apagamento dessa figura histórica dialoga com o emudecimento das vozes femininas, cuja participação precisava ser urdida nos salões e no plano secundário. O desabafo de Javiera se articula com as reflexões de Perrot (2018), acerca do papel das mulheres nos bastidores dos jogos de poder no século XIX: como o espaço público lhes era negado, as suas lutas eram empreendidas por detrás dos panos.

²⁷ Cf. original: “*¿Qué no habría hecho si hubiese sido un varón! Podía traficar con armas escondidas dentro de un carro con paja pero no podía dispararlas. Podía idear una campaña pero debía soplársela a mis hermanos en el oído. No tuve ninguno de los honores que les reconocieron a ellos. Aunque yo era más inteligente y más combativa, no pude ocupar cargo alguno. Siempre tras sus sombras. En mis salones se urdían los mayores complots pero no era yo quien se los apropiaba. Los sufrimientos, sin embargo, eran parecidos. Yo viví en mi cuerpo el dolor de los vencidos, el horror del destierro, el abandono a mi marido y a mis hijos para salvar la vida.*” (Serrano, 2016, p.116-117).

As relações das mulheres com o poder inscrevem-se primeiramente no jogo de palavras. “Poder”, como muitos outros, é um termo polissêmico. No singular, ele tem uma conotação política e designa basicamente a figura central, cardeal do Estado, que comumente se supõe masculina. No plural, ele se estilhaça em fragmentos múltiplos, equivalente a “influências” difusas e periféricas, em que as mulheres têm sua grande parcela. Se elas não têm o poder, as mulheres têm, diz-se, poderes. No Ocidente contemporâneo, elas investem no privado, no familiar e mesmo no social, na sociedade civil (Perrot, 2018, p. 177).

Essa reflexão sobre o *ser mulher* na temporalidade de Javiera faz com que Manuela reflita sobre o *ser mulher* no presente. A protagonista percebe que, apesar das muitas conquistas, o núcleo de sua vida é muito semelhante ao lamento da personagem histórica:

Como se fosse pouco, me casaram quando completei quinze anos. Pari sete vezes. Criei meus filhos, bordei, cozinhei, toquei piano, consolei, cuidei dos enfermos, enterrei os mortos, fiz tudo o que se esperava de uma mulher. [...] Pensei cá comigo que minhas ocupações não foram tão diferentes assim. Embora não seja nenhuma heroína, também criei meus filhos, também cozinhei para eles e bordei para lhes dar de comer e os eduquei e, embora não toque piano, dei-lhes consolo, assim como a muitos outros ao meu redor. Tive que cuidar de minha mãe inválida e de minha sogra diabética e fechei os olhos de cada morto da família. Abri os braços à dor de todas as outras mulheres que passaram pelo mesmo que eu. E, além de fazer o que se espera de uma mulher, precisei ir mais longe: fui pai e mãe ao mesmo tempo. Quis lançar isso na cara desta mulher de tanto destaque: como você acha que meus filhos se criaram, desde que ficaram órfãos de pai?, como se alimentaram?, quem trazia dinheiro para casa?, quem tomava as decisões e saía à rua, fosse para vender ou para protestar? (Serrano, 2014, p. 66-67)²⁸.

²⁸ Cf. original: “*Como si fuera poco, me casaron cuando cumplí quince. Parí siete veces. Crié a mis hijos, bordé, cociné, toqué el piano, consolé, cuidé a los enfermos, enterré a los muertos, hice todo lo que se esperaba de una mujer. [...] Pero pensé para mis adentros que mi quehacer no ha sido tan distinto. [...] A pesar de que no soy ninguna heroína, también he criado a mis hijos, también he cocinado para ellos y he bordado para darles de comer y los he educado y aunque no toco el piano, los he consolado a ellos y a otros tantos a mi alrededor. Debí cuidar a mi madre inválida y a mi suegra diabética y cerré los ojos de cada muerto de la familia. He abierto los brazos a la pena de todas las otras mujeres que pasaron por lo mismo que yo. Y además de hacer lo que se espera de una mujer, debí ir más lejos: he sido padre y madre a la vez. Quise echarle en la cara a esta mujer de tanta alcurnia: ¿cómo crees que se criaron mis hijos desde que quedaron huérfanos de padre?, ¿cómo se alimentaron?, ¿quién traía el dinero al hogar?, ¿quién tomaba las decisiones y salía a la calle, ya fuera a vender o a protestar?*” (Serrano, 2016, p. 117-118).

Além de ter sido responsável por toda a vida doméstica, assim como Javiera, Manuela denuncia o acúmulo de funções vivido pela mulher moderna, ainda mais sublinhado em sua vivência devido à situação política do estado de exceção. A personagem criou os filhos sozinha, pois seu marido foi levado pelo regime ditatorial, e ela passa a ser também responsável pela vida econômica da família. A referência ao regime militar comparece igualmente quando ela evoca o espaço público da rua, como um *locus* que cumpre uma dupla função: de subsistência – pois ali vendia as suas *arpilleras* – e de resistência – uma vez que participava dos protestos contra a ditadura de Pinochet. O conto, sem ser panfletário, denuncia o horror ditatorial, o desamparo e a luta das famílias dos desaparecidos:

Em nosso continente, a luta dos familiares dos *desaparecidos* também se opõe à mesma estratégia política de aniquilação. Torturam-se e matam-se os adversários, mas, depois, nega-se a existência mesma do assassinio. Não se pode nem afirmar que as pessoas morreram, já que elas desapareceram sem deixar rastros, sem deixar também a possibilidade de um trabalho de homenagem e de luto por parte dos seus próximos (Gagnebin, 2006, p. 116).

Outra dimensão posta no conto é o da genealogia feminina. Valorizar o entrelaçamento das experiências transgeracionais faz-se uma das tônicas da poética da autora, que estabelece uma relação de cumplicidade entre as avós, as mães e suas personagens, remetendo a uma espécie de colcha de vozes em que se forjou a experiência do feminino em suas narrativas:

Sim, imagino. Mas, quando cai a tarde, estamos tão cansadas... Como minha mãe, como minha avó, como minha bisavó. Tudo o que acontece no lar continua sendo coisa nossa, trabalho nosso. O fogo deve estar sempre aceso. [...] Ou seja, levamos duzentos anos fazendo a mesma coisa.

E continuamos bordando. E continuam bordando (Serrano, 2014, p. 67- 68)²⁹.

Ainda que duzentos anos separem as mulheres que dialogam, as assimetrias permanecem como linha de força que configura o ser mulher. O casamento, os trabalhos com agulhas e a responsabilidade pelos filhos ainda fazem parte do cotidiano de Manuela, que, assim como Javiera, lamentou a morte dos seus, não em função da

²⁹ Cf. original: “*Sí, lo imagino. Pero cuando cae la tarde estamos tan cansadas. Como mi madre, como mi abuela, como mi bisabuela. Todo lo que sucede en el hogar sigue siendo cosa nuestra, trabajo nuestro. El fuego debe estar siempre encendido. [...] O sea, llevamos doscientos años haciendo lo mismo. Y seguimos bordando. Y siguen bordando*” (Serrano, 2016, p. 120-121).

guerra, mas devido aos horrores da ditadura militar. Essa experiência partilhada por gerações de mulheres talha uma valorização da experiência da ancestralidade, que ecoa no presente. O bordar aqui remete novamente à resistência e à possibilidade de continuar existindo como sujeito, mesmo em meio às agruras, processo compartilhado pelas mulheres através dos séculos e em contextos e latitudes diversas.

No desfecho da narrativa, Manuela está muito cansada, e Javiera se oferece para terminar o trabalho por ela, em uma estrutura que remonta aos contos de fadas. A moça acorda com um tremor de terra causado pela fúria de um vulcão, que simbolicamente reitera a ferida mal cicatrizada de um devir histórico que se repete:

Acordei perto da madrugada com um enorme abalo. Um retumbar horrível e inclemente. A terra se movia e uivava. A natureza nos castigava mesmo antes do juízo final. Os vulcões da nossa terra. Minha modesta casa de madeira não sofreu. Agora que estava calmo, acendi uma vela e procurei os danos. Meus adornos e utensílios permaneciam em seus lugares. Então vi os pedaços de tecido que cobriam a nudez do piso. Pensei em meu país. O trabalho estava concluído. Mas a bandeira estava rasgada (Serrano, 2014, p. 69)³⁰.

A imagem da bandeira rasgada recolhe as metáforas semeadas ao longo do conto. Podemos ver no símbolo fraturado do país a pele cortada dos torturados, as atrocidades empreendidas contra os *mapuches* que habitavam a cordilheira na colonização, o sangue derramado na independência e os vulcões éticos que se reativam com a volta da direita ao poder. À Manuela, resta tecer uma nova *arpillera* de denúncia e resistência, preparando-se para novos tempos de costura do que foi estilhaçado pelo retorno dos fantasmas do autoritarismo. Os vulcões e terremotos, embora sejam fenômenos naturais comuns no Chile, aparecem nas obras de Marcela como metáforas para as convulsões sociais e para a instabilidade emocional de suas personagens. Ao associar o tremor da terra à rotura da bandeira, Serrano acopla as tensões sociais à impossibilidade da construção de uma identidade homogênea para um país ainda tão fortemente marcado pela violência, cuja democracia ainda se apresenta fragilizada.

Manuela tenta em vão reconstruir possibilidades de utopia a partir dos estilhaços e retalhos, sabendo que sua costura será falhada, pois seu legado é construído a partir da ausência e do luto. Mesmo assim, insiste em inscrever essa memória a fim de

³⁰ Cf. original: “Desperté cerca de la madrugada con un enorme remezón. Un retumbar horrible e inclemente. La tierra se movía y aullaba. La naturaleza nos castigaba aun antes del juicio final. Los volcanes de nuestra tierra. Mi modesta casa de madera no sufrió. Ya en el sosiego prendí una vela y busqué los daños. Mis adornos y enseres permanecían en su lugar. Entonces vi los trozos de tela que cubrían la desnudez del piso. Pensé en mi país. El trabajo estaba terminado. Pero la bandera estaba rota” (Serrano, 2016, p. 122).

cuidar para que o fantasma da repetição não retorne. Ela se apropria desses processos dolorosos como mola propulsora de sua ação política e de sua denúncia:

Muitas pessoas pensam que o luto é privado, que nos isola em uma situação solitária e é, nesse sentido, despolitizante. Acredito, no entanto, que o luto fornece um senso de comunidade política de ordem complexa, primeiramente ao trazer à tona os laços relacionais que têm implicações para teorizar a dependência fundamental e a responsabilidade ética (Butler, 2019, p. 43).

A dimensão da dor sentida no corpo – que revela a dor simbólica da perda –, longe de esvaziar a personagem, faz com que ela perceba na matéria têxtil e na criatividade uma possibilidade de sublimar o luto e convertê-lo em história. Nesse sentido, a *arpillera* construída por Manuela condensa elementos de sua vivência subjetiva e de uma experiência coletiva de combate ao regime ditatorial em uma narrativa tecida, fazendo dela uma herdeira simbólica de Aracne e Filomela – essas figuras míticas que nos convidam à denúncia e à resistência.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BALLESTRA-PUECH, S. Tisseuses. In: BRUNEL, P. (org.). *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris: Éditions du Rocher, 2002, p. 1828-1836.
- BERGREN, A. *Weaving Truth: Essays on Language and the Female in Greek Thought*. Washington: Center for Hellenic Studies, Harvard University, 2008.
- BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2014.
- BUTLER, J. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CLAIR, K. St. *The Golden Thread: How Fabric Changed History*. John Murray Publishers, 2018.
- COUTO, M. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GUARDÍA, S. B. Literatura e escrita feminina na América Latina. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, p. 15–44, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p15>. Acesso em: 23 mar. 2023.

- INGOLD, T. *Lines: A Brief History*. London: Routledge, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, C. Raça e história. In: *Antropologia estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 328-366.
- MACHADO, A. M. *Texturas sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo de Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PERROT, M. As mulheres, o poder, a história. In: *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 177-196.
- SCHOESER, M. *Word Textiles: A Concise History*. London: Thames & Hudson, 2003.
- SERRANO, M. A mi me tocó la bandera. In: *Dulce enemiga mía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016. Libro digital, EPUB, p. 110-122.
- SERRANO, M. A mim me coube a bandeira. In: *Doce inimiga minha*. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Alfaguara, 2014, p. 63-69.
- STALLYBRASS, P. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.