

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

CÂMPUS CORA CORALINA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

JOSSIER SALES BOLEÃO

**BORDADURAS POÉTICAS E INTERCULTURAIIS: CONCEIÇÃO EVARISTO E
CORA CORALINA EM ARPILLERAS**

GOIÁS

2019

JOSSIER SALES BOLEÃO

**BORDADURAS POÉTICAS E INTERCULTURAIS: CONCEIÇÃO EVARISTO E
CORA CORALINA EM ARPILLERAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade como pré-requisito para o título de mestre. Linha de Pesquisa Literatura e Interculturalidade.

Orientadora: Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade

GOIÁS

2019

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina
Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

B637b Boleão, Jossier Sales.
Bordaduras poéticas e interculturais : Conceição Evaristo e Cora Coralina em Arpilleras [manuscrito] / Jossier Sales Boleão. – Goiás, GO, 2019.
132f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Émile Cardoso Andrade.
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2019.

1. Literatura. 1.1 Poética. 2. Artes híbridas. I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 82-82:7(817.3)-1

DISSERTAÇÃO DO MESTRADO EM LÍNGUA, LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

FOLHA DE APROVAÇÃO

JOSSIER SALES BOLEÃO

BORDADURAS POÉTICAS E INTERCULTURAIS: CONCEIÇÃO EVARISTO E
CORA CORALINA EM ARPILLERAS

Trabalho apresentado e aprovado em 02 de abril de 2019 pela Banca Examinadora
constituída pelos seguintes professores:

BANCA EXAMINADORA

ASSINATURA

Émile Cardoso Andrade
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Professora Orientadora

ASSINATURA

Alice Fátima Martins
Universidade Federal de Goiás (UFG)
Arguidor 1

ASSINATURA

Márcia Maria de Melo Araujo
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Arguidor 2

RESUMO

A partir de conceitos descentralizados e conhecimentos pautados na hibridação e interculturalidade, este trabalho é resultado de pesquisa realizada com grupos de mulheres camponesas, que foram denominados de *grupos de bordaduras poéticas*. A proposta era que fossem feitas narrativas visuais baseadas em outras produzidas por mulheres da América Latina (países como Chile, Argentina, Peru e Brasil), denominadas *arpilleras* e que, por meio da organização de uma sucessão de episódios, criam visualidades capazes de seduzir, questionar, gerar desassossego e concretizar experiência estética, agregando as vivências individuais e coletivas. As *arpilleras* são imagens, que associam na elaboração eventos marcantes, tanto em nível individual quanto coletivo, perpassando pela própria constituição dos sujeitos. A proposta desenvolvida, a partir da aproximação com o processo criativo das *arpilleras* originais, uma maneira artística que conectasse poemas de Conceição Evaristo e Cora Coralina ao percurso destes sujeitos e resultasse em outro objeto artístico. No processo de bricolagem para a feitura da *bordadura poética* há um percurso trans/formador com os sujeitos envolvidos, desde a apropriação dos objetos descartados (retalhos de panos, roupas antigas, botões, cordas, linhas, etc.), à subversão destes objetos, sendo que muitos dizem respeito à própria história de cada sujeito. A variedade de contextos e materiais utilizados para a confecção demonstra o caráter híbrido e fronteiro. Ao se conectarem com outras peças, desencadeiam em uma narrativa visual coletiva de reflexão, negociação e solução sobre a apropriação e ressignificação de poemas - compreendidos como obras abertas - em novas formas estruturais. O percurso de produção é diferente do trabalho original das *arpilleras* do Chile, por exemplo, pois naquele contexto, as obras eram produzidas como ferramentas de denúncia e enfrentamento aos contextos sociopolíticos, principalmente da ditadura. No contexto desta pesquisa, as bordaduras são arquitetadas com base memorialística e representativa das trajetórias dos sujeitos envolvidos. A aplicação da pesquisa contou com três grupos: dois grupos em Vianópolis – Goiás e um grupo em Catalão – Goiás. A discussão teórica se insere de forma articulada com diversos saberes, perpassando por conceitos oriundos da cultura visual, dos estudos literários, da performance e ciências sociais para que sejam costuradas reflexões baseadas no processo, no intuito de indagar normatizações e padronizações instaladas, questionar cânones cristalizados e tensionar estruturas até então vistas como puras e hegemônicas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Artes híbridas. Poética. Narrativas visuais. Bordaduras poéticas.

ABSTRACT

From decentralized concepts and knowledge based on hybridization and interculturality, this work is resulted of research realized with a countrywoman group that were nominated by *poetic embroiderer group*. The proposal was to make visual narratives based on other stories produced by women from Latin America (countries like Chile, Argentina, Peru and Brazil), named *arpilleras*, through the organization of episode sequence, they create visualities able to seduce, to question, to generate unrest and to materialize esthetics experiences, aggregating individual and collective information. The *arpilleras* are images that connect in the elaboration of important events, being individual or collective, passing through the constitution of the subjects. According to the approximation with the creative process of the original *arpilleras*, the proposal developed is an artistic way that must connect the poems written by Conceição Evaristo and Cora Coralina to their course and must result in another artistic object. During the process of bricolage to make the *poetic embroidery*, there is a trans/former journey with the involved, since the appropriation of discarded object (pieces of cloth, old clothes, bottoms, ropes, line, etc.), to the subversion of this objects, which some them are part of each subject's history. The variety of contexts and materials used to the making demonstrates the hybrid character and in displacement. When these pieces connect to the others, they trigger off in a collective visual narrative of reflection, negotiation and answer about the appropriation and resignification of poems – they are understood like open works – in new structural forms. The production path is different from the original work made with Chilean *arpilleras*, per example, because in that context, the works were made like denunciation tools and ways of facing the social-political contexts, mainly about the dictatorship. In this research, the embroideries are built basing on a memorialist and representative trajectory of the involved subjects. The application of this research has three groups: two of them in the city of Vianópolis – Goiás and other group in the city of Catalão – Goiás. The theoretical discussion is inserted in an articulated way with different knowledge, covering original concepts from the visual culture, literary studies, performance and Social Science to sew reflections based on the process, in order to question normalization and standardization, to question crystalized canons and to press structures that are seen like pure and hegemonic.

KEYWORDS: Literature. Hybrid Arts. Poetic. Visual Narratives. Poetic Embroideries.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1: Retalhos de vida para uma pesquisa poética-----	22
Figura 2: Entrelaçando memórias -----	28
Figura 3: Mão tecelã -----	31
Figura 4: Grupo de bordadura poética organizando a narrativa -----	43
Figura 5: Esboço da bordadura poética MCP 10 anos-----	44
Figura 6: Esboço da bordadura poética Cremos na lavadeira -----	45
Figura 7: Construção da bordadura ao pé do abacateiro-----	47
Figura 8: Colaboradora no grupo de bordadura poética -----	51
Figura 9: Arpillera Mercado -----	62
Figura 10: Arpillera (MAB) Mulheres, água e energia não são mercadorias	65
Figura 11: Poema e história se construindo em arpillera -----	83
Figura 12: O poema, um mergulho de todos -----	84
Figura 13: O poema-imagem da condição humana-----	87
Figura 14: Entrelaçamentos-----	89
Figura 15: A mulher lavadeira no poema -----	92
Figura 16: O camponês que borda o olhar-----	94
Figura 17: Uma história sendo bordada à outra -----	97
Figura 18: Gideão cai do abacateiro -----	103
Figura 19: A grande árvore-----	104
Figura 20: Do milho ao abacateiro -----	106
Figura 21: Cremos na lavadeira e seus meninos do abacateiro-----	109
Figura 22: O anunciado milagre-----	111
Figura 23: Fertilizando toda a terra-----	112
Figura 24: Sou o milho, necessário e humilde -----	114
Figura 25: Eu sou a terra, eu sou a vida-----	116
Figura 26: Mesa posta-----	117
Figura 27: A solidariedade poética -----	120
Figura 28: As galinhas da Manu -----	121
Figura 29: Água viva -----	123

*Às forças femininas e matriarcais Rosalina
(in memoriam) e Amélia (in memoriam) ...
As duas mães que a vida me deu
e a elas me entregou nos seus braços,
até o instante de seus abraços voarem,
feito borboletas de fumaça para
encharcar o céu com as memórias...
Há uma saudade que transborda
qualquer vastidão de medo!
A essas mulheres, minha gratidão pela
força deixada e
a coragem de olhar para as nuvens e
enxergar poesia.*

AGRADECIMENTOS

Pelo princípio...

À Dra. Ana Cláudia de Lima Silva, amiga querida, que me encorajou a escrever o projeto de mestrado e a me enveredar pelos caminhos de Cora Coralina.

Pela ousadia e acolhimento...

À professora Dra. Émile Cardoso Andrade, que me orientou na caminhada com ternura, amizade e encorajamento. Gratidão pela presença sempre prazerosa e necessária... A caminhada se tornou criativa a partir da liberdade e confiança oferecidas!

Pelo trajeto no mestrado...

À amiga Renata Simião, pelos ensinamentos, trocas de experiências e ideias. Gratidão pela força de ser sempre educadora e cuidadora pronta a servir... sua proximidade e amizade fizeram com que eu crescesse no processo do mestrado e na vida.

À amiga Brasineide C. F. Pimenta, pela gentileza e serenidade necessária em dias turbulentos. A acolhida em sua casa e os momentos de estar juntos se fizeram basilares.

Ao amigo Gustavo Dias, por sua generosidade e conhecimentos partilhados.

Aos demais amigos e colegas de mestrado, por permitirem que eu trilhasse o caminho ao lado de vocês. Cada um e cada uma me ensinou algo que levarei vida afora.

Aos professores do POSLLI, nas pessoas da professora Dra. Márcia Maria de Melo Araújo, pela serenidade e delicadeza com que ensina e acolhe; e da professora Dra. Lorraine Gomes da Silva, por estar sempre atenta e disposta a ouvir, partilhar e ensinar a exercer o olhar para a simplicidade e profundidade dos saberes populares.

Pela confiança e incentivo...

Às mulheres camponesas do Movimento Camponês Popular (MCP) por depositarem confiança na proposta e acreditarem que o resultado seria bonito e útil: Lidiane, Marivalda, Vanilda, Maria Eduarda, Karol, Sandra, Idalina, D. Ana, Jaqueline, Laura, Dirce, Raquel, Rosiney, Abadia, Nilma, Aucélia, Lázara, Amanda e ao camponês José Melchior.

À amiga Jéssica Brito, que sempre teve palavras fortes de encorajamento e encantamento e muito me ensina na vida além-academia.

Pelo apoio e gentilezas...

À CAPES por conceder o auxílio financeiro tão necessário para se produzir pesquisa e conhecimento.

Ao pessoal da UEG, câmpus Cora Coralina, que sempre me recebia com sorrisos e gentilezas. Especialmente à D. Lúcia e à D. Neusa, tão prestativa para atender às necessidades dos mestrandos, na xerox.

À professora Dra. Ebe Maria de Lima Siqueira pelas contribuições na qualificação.

Por fim e não menos importante, à professora Dra. Alice Fátima Martins pelas contribuições antes e durante o percurso, principalmente na qualificação e por estar no encerramento desse ciclo... Gratidão por compartilhar de forma poética, sensível e acessível os saberes.

SUMÁRIO

BAINHAS ABERTAS: DESFIANDO-SE OS FIOS	11
MEU LUGAR DE FALA	16
1 LINHAS, AGULHAS E A (IN)CERTEZA POÉTICA DO CAMINHO: A NARRATIVA DA PESQUISA	20
1.1 PONTO CRUZADO: UMA PESQUISA DE QUERENÇA	20
1.2 PONTO ENLAÇADO: CORA CORALINA E CONCEIÇÃO EVARISTO	28
1.3 BORDADO SOBRE FIOS CONTADOS: <i>ARPILLERAS</i> E AS LINHAS DE RESISTÊNCIA	38
2 HÁ CERCAS CAÍDAS NAS FRONTEIRAS: INTERCULTURALIDADE E HIBRIDISMOS:	53
2.1 A CULTURA NO FIO DA MEADA	54
2.2 PONTO DE ARRAIOLOS: IDENTIDADES EM (DES)CONSTRUÇÃO	59
2.3 ENTRELAÇANDO AS LINHAS: LITERATURA E INTERCULTURALIDADE	68
3 LITERATURA E PRESENÇA: BORDADURAS POÉTICAS E FRONTEIRIÇAS ..	80
3.1 DESFAZENDO OS NÓS E INSERINDO NÓS: A LITERATURA SEM FRONTEIRAS	81
3.2 OS FIOS CONDUTORES DE BORDADURAS POÉTICAS E VISUAIS	90
3.3 A PONTA DOS PONTOS ENTRE A PRESENÇA E O SENTIDO	101
O PONTO FINAL DE UMA COSTURA TRANSITÓRIA	120
REFERÊNCIAS	127

BAINHAS ABERTAS: DESFIANDO-SE OS FIOS

Em matéria de poesia, toda abrigação é uma costura

*Passo a passo descemos e subimos
Em busca de um novo porvir;
Os caminhos vão se abrindo
Iluminando o nosso seguir.*

(Alice Vieira Martins)

Cândido (1995) afirma que a literatura desenvolve em nós a sensibilidade nos tornando mais compreensivos, reflexivos, críticos e abertos para novos olhares e possibilidades diante da nossa condição humana. A leitura literária permite refletir sobre o mundo que nos cerca.

Neste contexto mundial globalizado em que as informações e conteúdos circulam ao tempo de uma *hashtag*, as fronteiras parecem não existir mais. Entretanto, nos parece uma ideia ingênua, pois são maneiras contemporâneas de reforçar desigualdades e desconectar sujeitos e culturas de suas identidades originárias, fazendo com que cada vez mais haja um padrão global. Em especial na América Latina, o forte sistema colonizador do pensamento norte-americano e eurocêntrico exerce uma potente força de dominação em todas as áreas do saber e da vida cotidiana. No entanto, surgem diversos criadores (literários ou não), que estão em conjunturas semelhantes, vinculados a múltiplos contextos criativos e reveem, cada um à sua maneira, soluções artísticas que não sejam contraditórias com suas heranças e estas formulações são fermento dentro de estruturas artísticas mais amplas dando continuidade às problemáticas a serem enfrentadas, como apontado por Angel Rama (2001).

No âmbito das transformações e necessidades contemporâneas correntes em todo o globo, há que pensarmos em dois conceitos basilares: processos de hibridação e interculturalidade. Ao partir do local em que o Brasil historicamente ocupa, estas são reflexões inerentes para tecer entrecruzamentos epistemológicos, pois o país é palco de entrelaçamentos, confrontações e processos de dominação. De acordo com Rama (2004) tanto multiculturalidade quanto interculturalidade

implicam em modos de produção do social, pois são resultados da relação e intercâmbio entre diferentes grupos quando entram em contato. A diferença é que a primeira supõe a aceitação do diferente e a segunda implica que os diferentes são o que são, mesmo na gama de conflitos, negociações e reciprocidades.

Um dos aspectos importantes à interação com os textos literários é o desenvolvimento da curiosidade dos leitores e da sua imaginação, a elevação e educação da sensibilidade estética, o acesso aos diferentes saberes sobre as culturas de povos e lugares desconhecidos seja do universo fictício ou real.

A leitura poética pode ser momento performático e de intervenção em termos da construção de competências ligadas à interculturalidade, pois desencadeia a reflexão sobre a diversidade e a multiplicidade de saberes, hábitos e costumes, além de possibilitar a realização de costuras entre o sentido e a produção de presença. A literatura, pela sua relação com o mundo e a vida, empenha-se na luta contra a diferença e apela à reflexão intercultural, tecendo teias de solidariedade e afetos.

É comum que as questões da arte perpassem por aspectos místicos fomentando um conceito de gênio, respaldado na era romântica. No entanto, a estética contemporânea tem contemplado a associação necessária do objeto artístico e suas circunstâncias de produção. Nestes aspectos é que “não apenas as circunstâncias materiais, mas também as sociais, culturais e históricas devem ser consideradas” (TOURINHO, 2002, p.40).

No que tange à educação em arte, pistas instigantes podem advir do estudo de Bourriaud (2009), acerca das relações de pós-produção da arte na contemporaneidade, quando ele desloca o questionamento “o que fazer de novo?” para “o que fazer com o já produzido?”. Estas inquietações me movem para o desejo e a curiosidade de investigar experiências estéticas que nos sensibilizem no modo como vemos uma educação sensível para enxergar os apelos nelas envolvidos, as suas experiências, histórias, expressões, alegrias, desejos, afetos, prazeres e desconfortos.

Por fim, nesse tecido, com muitos fios de embasamento teórico, a intenção percorre ainda as reflexões de Umberto Eco (1991), em que o texto não é fechado, mas obra em movimento e o sentido de um texto surge da dialética entre a intenção do leitor; a intenção do texto e, ainda, o complexo da intenção do autor. Já Wolfgang Iser (1979; 1996), por meio de sua estética do efeito, defende que o leitor preenche

os vazios do texto de acordo com o seu repertório cultural e os seus interesses pessoais. Surgindo, portanto, uma infinidade de leituras possíveis.

Por estas reflexões iniciais, é que esta pesquisa é relevante para a área de concentração de Estudos de Linguagem e Interculturalidade do Programa de Pós-graduação em Literatura, Língua e Interculturalidade (POSLLI), que tem como linha de pesquisa “Estudos Literários e Interculturalidade”, pois, como afirma Canclini (2011), as culturas latino-americanas têm um longo processo de hibridéz. Sendo assim, este lugar em que vários artistas latino-americanos produzem suas obras, perpassa por lugares híbridos e estes trabalhos artísticos - seja na oposição arte/artesanato ou culto/popular - configuram um lugar que possa compreender o território de intercâmbio entre o visual e o literário, o lugar em que uma linguagem migra e se cruza com outras, além da construção da presença e de significado a partir dos efeitos que cada obra produz nos sujeitos, de forma que haja deslocamentos na maneira de exercer o olhar e de estar num mundo governado por cânones hegemônicos e colonizadores.

A partir desses pressupostos iniciais, chega-se a questionar: a) de que forma se dá a construção de outras narrativas estéticas a partir da produção de presença e dos processos de hibridação e interculturalidades? b) como esta construção de uma estética transgressora se intercala com aspectos interculturais em contextos e lugares diversos e sujeitos que foram colocados na periferia do olhar e do fazer artístico?

Partindo destas questões, esta pesquisa teve como objetivo central estudar as relações do texto literário com demais produções artístico-culturais relacionando a literatura com visualidades e as convergências entre as palavras e as imagens imaginadas, sentidas, oferecidas e compartilhadas. Para tanto, a proposta foi desenvolver uma pesquisa embasada na práxis dialética, evidenciando a necessidade de aproximar elementos da vida corriqueira e poéticos para a formação e o conhecimento de mundo, ampliando horizontes do fazer artístico e do viver de sujeitos em contextos não-formais de construção de saberes e de autonomia político-social, perpassando pelos aspectos da hibridação enquanto processo de interseção e transações (CANCLINI, 2011) de deslocamentos a partir da poética fronteira, neste trabalho denominada de *bordaduras poéticas*.

Nesta perspectiva de abordar o texto literário com pressupostos da cultura visual e da interculturalidade, é que esta pesquisa tem em seu *corpus* de estudo, a

escritura poética de Cora Coralina e de Conceição Evaristo. Da obra de Cora Coralina foram selecionados poemas reunidos em *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (2006) e de Conceição Evaristo foram selecionados poemas da obra *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017). Foram escolhidas estas duas autoras e respectivas obras, pelo fato de motivações estéticas, temáticas e afetivas que articulam com a experiência do bordado regional originário do Chile conhecido como *arpilleras* e das aproximações que há entre as autoras e a proposta constitutiva das técnicas de bordado feito originalmente por mulheres em contextos de conflitividade em suas comunidades, sejam em aspectos sociais, econômicos e/ou políticos.

Arpillera é uma técnica têxtil, que possui raízes numa antiga tradição popular iniciada por um grupo de bordadeiras do Chile. Numa base de saco de algodão cru, chamada de *arpillera*, as mulheres contam suas histórias pessoais e coletivas, dramas familiares, problemas políticos e sociais, ao construir uma narrativa visual e, no verso da obra, fixar em um pequeno bolso, mensagens de temas variados. Entretanto, pelo processo de hibridação e das adaptações realizadas no processo, é que desloca a identificação para bordadura poética, tendo em vista que as condições de construção dos bordados se caracterizam de maneira diferente dos originais. Nessa perspectiva, o desenvolver da metáfora epistemológica seguiu os caminhos tendo no horizonte o desejo de estudar as relações do texto literário, a partir da escritura poética de Cora Coralina e de Conceição Evaristo, com demais produções artístico-culturais presentes na técnica visual das *arpilleras*, enquanto convergências entre o verbal e as visualidades, entre as palavras e as imagens, entre a poesia e as narrativas de vida; discutir acerca da contribuição da literatura enquanto campo do saber conectada às demais produções modernas e contemporâneas; abordar o texto literário como instância do fazer cultural, social e antropológico; articular as relações entre escritura literária e construção de experiências estéticas, conectando-os em bordados da arte-vida e da cultura.

Metodologias que tratam da cultura visual são diferenciadas, pois seus modos de abordagem são diversos e híbridos, podendo valer-se de elementos práticos, empíricos, teóricos e criativos. As variadas implicações que emergem das mudanças culturais e da flexibilidade com que as visualidades possibilitam entrecruzamentos de materiais, processos de criação, educação e mediação, deslocam as rígidas fronteiras entre áreas de conhecimento, de acordo com os

apontamentos de Tourinho (2011). Nesse sentido, minha perspectiva metodológica de investigação vê na bricolagem, enquanto uma possibilidade dentro do conjunto da pesquisa qualitativa, um modo de entrecruzar áreas de conhecimento, contextos, conceitos, experiências, histórias de vida, afetos e imagens para construir a pesquisa.

O percurso metodológico esboçado para a pesquisa diz respeito em: 1) estabelecimento de grupo de trabalho de bordadura poética com mulheres camponesas goianas dos municípios de Vianópolis e Catalão; 2) seleção de poemas de Cora Coralina e de Conceição Evaristo; 3) construção da proposta de intervenção e 4) desenvolvimento e produção de *arpilleras* com o grupo.

Nesse sentido, a partir dos procedimentos de pesquisa propostos pela cultura visual, pretendo correlacionar elementos dessa área, dos contextos educativos não formais enfatizando as experiências estéticas e visuais, tendo como respostas iniciais desta trilha investigativa elementos como: as imagens e modos de tratar as trajetórias de leitura das mulheres se rearticulam para novas focalizações e experiências estéticas dentro de sua herança; o bordado e a costura ultrapassam o lugar feminino para conectar-se à construção de visualidades transgressoras; a imagem pode ser forma + ação e essa experiência estética interage com a obra literária e vice versa.

A construção de significados não se restringe à mera conceitualização, mas diz respeito à nossa conexão visceral com o mundo, que é constituída por imagens, corpo, sistema sensório-motor, qualidades, sentimentos, emoções, assim como afirma Gumbrecht (2010), que as formas poéticas estão numa situação de tensão, oscilando para a dimensão de sentido, contribuindo para a relação entre efeitos de sentido e de presença.

De acordo com Tourinho (2011), a cultura visual concentra atenção tanto nos usos sociais, afetivos e político-ideológicos das imagens, nas práticas culturais e educativas que emergem do uso destas imagens. A partir destes encadeamentos, surgem desafios para a educação que implicam em lidar com as imagens e com a experiência do ver e ser visto, pois diz respeito a corpos, subjetividades, identidades, afetividades, contextos, histórias de vida.

Neste processo educativo a partir da perspectiva do texto literário conectado a outras produções é que “[...] A cultura visual discute e trata a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas, principalmente, buscando compreender o papel social

da imagem na vida da cultura” (MARTINS, 2007, p.26). Tendo em vista esse processo cultural, são traçadas algumas das funções da educação que perpassam por: “transmitir, dentro do grupo cultural, os saberes acumulados pela soma de experiências desse mesmo grupo humano”; intercâmbio de “saberes entre distintos grupos culturais, segundo uma lógica previsível de aceitação ou rejeição, em função dos interesses de cada grupo cultural” e “com base na transmissão e no intercâmbio de saberes, a educação dê condições para se criar novos saberes” (POZENATO, 2003, p.122).

Meu lugar de fala

A minha trajetória na pós-graduação *stricto sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade é marcada por uma grande lacuna de formação na própria área, desde a graduação. Essa inserção enquanto mestrando neste programa é marcada também pelos próprios caminhos percorridos na vida pessoal, em que os passos dados giravam em torno de aspectos sociais e concretos da vida corriqueira, do que das próprias ambições epistemológicas da maioria dos estudos em língua e literatura.

Entretanto, na graduação finalizada em 2007, era recorrente a inquietação para os processos de crítica social existente ou não nas disciplinas. Esse desassossego fez com que houvesse um hiato na continuidade dos estudos na área ao me debruçar pelos caminhos de estudos alternativos de arte e educação popular.

Dessa forma, a conjuntura contemporânea que se mostra desafiadora em todas as áreas do saber, fez com que fosse vista de outra maneira as disciplinas cursadas ao longo do período dispensado a esta finalidade. Em sua obra intitulada *O que é lugar de fala?* Ribeiro (2018) tece reflexões sobre como há uma hierarquização do pensamento e dos sujeitos, a ponto de colocar os subalternizados sempre nessa categoria e individualizar saberes e vozes, mantendo nesse lugar silenciado.

O questionamento a essa realidade acadêmica é o ponto de partida para o desenrolar de uma confecção de pesquisa. Ao longo do contato pessoal com a educação popular, enxerguei o meio acadêmico com um abismo entre alguns trabalhos e os sujeitos. Entretanto, ao conhecer as *arpilleras* e como essa técnica se manifesta como ferramenta de transgressão, reflexão, enfrentamento a processos

de dominação e deslocamentos, estava presente ali a força motriz para desenvolver, em algum grau, aproximações afetivas e acadêmicas. Dessa maneira, as condições de produção de *arpilleristas* chilenas, com as brasileiras muito se aproximavam – apesar de diferenças contextuais de produção, como por exemplo os motivos, as histórias condutoras dos bordados, os tecidos escolhidos, entre outros elementos.

Ao longo da minha trajetória, tenho dedicado pelo menos a última década em trabalhar mais próximo com camponeses e camponesas. Essa vivência trouxe a nuance para olhar as diferentes realidades e problemas enfrentados por estes sujeitos, com todas as contradições existentes, a mais aparente que se mostra é campo *versus* cidade. Cada vez mais, o campo se torna esvaziado e envelhecido, as memórias vão se esvaindo feito fumaça nas chaminés das casas antigas ao pôr-do-sol, e os jovens vão para as cidades em busca de outras oportunidades de vida e condições mais favoráveis. É compreensível, pois a realidade do campesinato é precária e carece de muito apoio institucional.

Nesse contexto, é que está o lugar de existência das mulheres que contribuíram para a realização dessa pesquisa. Todas elas ligadas a uma organização popular, o Movimento Camponês Popular (MCP). O MCP surgiu em 2008, no estado de Goiás e atualmente está organizado nos estados de Pará, Piauí, Bahia, Sergipe e Pernambuco. Iniciou com uma pauta de produzir alimentos saudáveis, que tivessem como base o resgate e multiplicação de sementes crioulas. Na concepção do Movimento, as sementes crioulas são aquelas de posse dos camponeses e não são organismos modificados geneticamente em laboratórios, ou seja, o MCP reconhece que ao longo de milhares de anos as sementes vão se adaptando e se modificando para as diferentes situações de clima e solos, no entanto, essa mudança se dá de forma natural e perpassa pelo cultivo ano após ano pelos agricultores em todo o mundo.

A partir da organização das famílias camponesas, o MCP foi inserindo outras pautas muito caras aos camponeses: uma delas é a habitação. Por meio de um processo de formação e mobilização foram sendo aglutinadas pessoas para lutarem pelo direito à moradia digna no campo, forjando assim políticas públicas importantes para o meio rural. Na centralidade desta luta pela moradia camponesa estão as mulheres que rompem diversas estruturas culturais para estar à frente e conquistar este direito.

As mulheres colaboradoras dessa pesquisa não foram selecionadas ou escolhidas. A partir da proximidade proporcionada por diversos espaços com estas camponesas surgiu a proposta de desenvolver o trabalho com elas. São muitos os lugares ocupados em comum: cursos de capacitação, reuniões, agendas de lutas pelos direitos, formações sobre gênero, festas para comemorar a inauguração de casas. Destes encontros foi nascendo e sendo fortalecida uma relação de intimidade e confiança, o que resultou para que a proposta fosse acolhida por estes sujeitos.

Estas mulheres que colaboraram estão organizadas seja para conquistar a moradia tão sonhada, para produzir alimentos de base agroecológica ou para melhorar a renda familiar. O grupo de mulheres de Catalão está organizado em torno de uma cozinha coletiva, com cerca de trinta integrantes. Neste espaço elas se organizam em escalas para produzir biscoitos e bolos, que são entregues para escolas e creches da região. Além de acessarem a política pública de alimentação escolar e, com isso, ofertam hortaliças agroecológicas para servir de alimento a alunos da educação básica do município. Já em Vianópolis, as mulheres estão organizadas em torno da moradia, com algumas experiências de produção. A maioria conseguiu conquistar direitos importantes, como por exemplo, a casa, autonomia econômica em relação aos homens e empoderamento político, pois a grande maioria das lideranças do MCP é formada por mulheres.

A partir dessas costuras de histórias, que o percurso desta pesquisa é organizado pelo primeiro capítulo intitulado **Linhas, agulhas e a (in)certeza poética do caminho: a narrativa da pesquisa** é destinado a abordar a trajetória da investigação, levando em consideração estes diferentes sujeitos e contextos. Neste capítulo, dedico a narrar todo o caminhar, desde a escolha pelo método de construção das bordaduras; as surpresas e arranjos necessários ao funcionamento dos grupos de bordaduras poéticas até o desembocar das obras de Cora Coralina e de Conceição Evaristo nestas visualidades. Opto nessa parte em organizar o capítulo inspirado pelos diferentes pontos de bordados, recorrendo dessa forma, a metáforas que traduzem a própria existência do texto. Levo em consideração meu local de origem para derramar algumas das metáforas consideradas importantes para que ao final, possamos chegar mais perto de um bordado: com diversas linhas, cores, materiais e motivações; mas coeso, presente, pulsante e significador.

O segundo capítulo denominado **Há cercas caídas nas fronteiras: interculturalidade e hibridismos** é dedicado às reflexões sobre interculturalidade e

os processos de hibridação. Leva-se em conta a América Latina, as diferentes manifestações culturais que se colocam em enfrentamento e resistência a lugares de dominação naturalizados. A discussão perpassa principalmente pelas ideias de Néstor Garcia Clinini, na obra *Diferentes, desiguais y desconectados: mapas de la interculturalidad* (2004), que leva em consideração a confrontação e entrelaçamento de culturas. Além disso, discuto aspectos pertinentes a respeito da identidade e dos sujeitos e da cultura, a partir das discussões de Stuart Hall (2006).

No terceiro capítulo **Literatura e presença: bordaduras poéticas e fronteiriças** é reservado para fazer a discussão acerca dos apanhados da pesquisa, sendo amparada pelas diferentes teorias, desde os estudos comparados da literatura até a cultura visual, com o objetivo de desenvolver uma leitura possível das bordaduras poéticas produzidas e do processo: do ponto de partida à chegada, dando ênfase ao caminhar. O processo é compreendido na concepção de obras abertas (ECO, 2005) e de bordaduras da presença e do sentido que não precisam ficar fixadas ao campo textual e podem superar as fronteiras canônicas do conceito de poesia usualmente utilizada para conferir a autoridade dos centros de fruição.

Por fim, em **O ponto final de uma costura transitória**, trata-se das considerações finais que dão conta de uma discussão provisória e fechamento transitório para o texto, enfatizando os pressupostos de uma construção coletiva, com diferentes saberes (do acadêmico ao popular e vice-versa) e por isso uma dissertação aberta e em feitura, assim como as bordaduras poéticas, os poemas e a vida. Meu desejo de realização é que seja possível uma leitura minimamente agradável para fazer jus aos poemas e ao esforço coletivo dos sujeitos envolvidos para construir essa costura estético-acadêmica solidária e cheia de sorrisos, olhares, curiosidade, dedicação e tempo.

1 LINHAS, AGULHAS E A (IN)CERTEZA POÉTICA DO CAMINHO: A NARRATIVA DA PESQUISA

Sou um sujeito cheio de recantos [...]

O dia vai morrer aberto em mim.

(Manoel de Barros)

Este primeiro capítulo dedico às reflexões teóricas e práticas que envolvem o percurso metodológico do trabalho. Ao relacionar alguns referenciais dando suporte para as escolhas, centro nas possibilidades da obra em movimento ao compreender que nas pesquisas em artes o trajeto se faz tão importante quanto o resultado.

Ao me posicionar, aqui, enquanto pesquisador-artífice levo em consideração as problematizações de Rey (1992) a respeito da pesquisa em artes, pois nos colocamos a partir de um lugar e é a partir dele que situamos nosso método, sendo que o ponto de partida muda a relação que estabelecemos com o objeto. Ainda mais quando o objeto é o processo de constituição da obra, ora apresentada em movimento e aberta. Nesse sentido, o caminhar é pelo horizonte da utopia, quase não possuindo um lugar definido, apenas os passos que vão se dando um após o outro em direção ao que procuro.

1.1 Ponto cruzado: uma pesquisa de querença

Ao pensar nesta pesquisa, enquanto um material concreto para a realização de algo abstrato - os sonhos acadêmicos - vinha-me à mente refletir sobre algo que dissesse acerca de minha trajetória construída por atravessamentos e pensamentos de tantos lugares e tantas pessoas. Por isso, as questões que constroem esta pesquisa é sobretudo, afetos. No dicionário Michaelis, o termo afeto é designado por “ligação carinhosa em relação a alguém ou a algo; querença”. A partir daí me coloquei a pensar em querença, antes de qualquer definição, substantivo feminino,

dentre suas significações estão “manifestação de vontade”, “lugar onde os falcões criam os filhotes”, “lugar ao qual os animais se apegam” e “ato de querer a alguém ou a algo; afeto”.

De acordo com Corrêa (2005, s/p.), afeto na filosofia é

[...] as emoções positivas que se referem a pessoas e que não têm o caráter predominantemente totalitário da paixão. Enquanto as emoções podem se referir a pessoas e coisas, os afetos são emoções que acompanham algumas relações interpessoais, das quais fica excluída a dominação pela paixão. Daí a temporalidade indicada pelo adjetivo afetuoso que traduz atitudes como a bondade, a benevolência, a inclinação, a devoção, a proteção, o apego, a gratidão, a ternura.

O mesmo autor perpassando pelas ideias de Freud formula que o afeto é entendido como um estado emocional, em que está inserida toda a gama de sentimentos humanos (dos mais agradáveis ao mais insuportáveis). Estes sentimentos podem se manifestar de forma violenta, física ou psíquica, de modo imediato ou adiado. É um entrelaçamento conceitual e permanente, que nos acompanha desde o nascimento até a nossa morte.

De acordo com Corrêa (2005), para Lacan o afeto seria uma relação, um acesso direto ao verdadeiro independente da cultura, da época ou da língua. O afeto está sempre ligado aquilo que nos constitui como sujeitos desejantes em nossa relação com o outro. A manifestação literária do afeto, tocando todos estes pontos, é como se afagasse o Real, que o escritor (o poeta) toma como se fosse a própria vida. Esta é a matéria-prima fundamental das artes, em geral.

A reflexão feita por mim sobre afeto e querença, remetia ainda a lugares, emoções e sentimentos distintos. Afeto pode se transformar em sentimento de posse, pois aquilo que desenvolve meu afeto, quero perto de mim ou o contrário. O fato é que a intensidade com que somos afetados por algo ou alguém nos faz agir de formas diferentes, aumentando ou não nossas ações. Para a filosofia, a ideia de afeto diz respeito a uma mudança que ocorre no corpo e na mente, ou seja, um estado da alma. A querença, ao encontro do afeto, transporta-me para a querência: lugar em que se vive, nasceu e que as pessoas fazem de pátria. Ao mesmo tempo *querencia*, no espanhol, é ação de amar ou querer bem; o local que se ama. Essa querença então se manifesta como os diversos lugares de fala e de morada, compreendendo uma infinidade de circunstâncias que me tocam e se camuflam feito

camadas compondo um palimpsesto onde presenças e ausências se alternam em saberes e fazeres e ao fim de cada cruzamento dos pontos, se misturam.

Optar por querença, enquanto motivação para realizar a pesquisa, sugere o perigo do caminho a ser trilhado, tendo em vista as orientações cartesianas e positivistas da ciência, ainda mais quando estamos tratando de arte, de processos, de fusão. Ou seja, como afirma Certeau (1998, p.138), há um distanciamento do “saber-fazer” em prol de ciências consideradas superiores. Isso se aplica em direção às artes, evocando a necessidade de “observadores”, que são colecionadores, descritores, analistas e “embora reconhecendo ali um saber que precede os eruditos, procuram destacá-lo de sua linguagem ‘imprópria’”.

Portanto, a aproximação com uma pesquisa de afetos, de querença, remete-me ao desejo de tratar com respeito e cuidado os sujeitos com os quais me relaciono nesta ação, sem considerá-los meramente objetos de pesquisa. Pesquisar numa perspectiva de querença, remonta ainda a lugares de apego e de aconchego, talvez, até imemoriais, pois toda escritura científica perpassa pelo campo do social.

Uma pesquisa de afetos reconhece que o caminhar não é solitário. Há nas linhas escritas uma infinidade de vultos que sopram aos ouvidos desse pesquisador cada encaixe das palavras que compõem uma frase. Ademais, nesta trajetória há desejos tão coletivos quanto individuais, e por isso, não poderia tratar de outra forma um percurso que é inscrito, primordialmente, em “bordados de resistência”.

Ao refazer os percursos de chegada ao objeto epistemológico e das artimanhas emaranhadas em um “entre-lugares” de imagens, versos e descobrimentos, tudo isso se funde a retalhos, linhas e agulhas. É remota a memória de minha própria mãe que entre as tarefas do lar, dedicava-se a costurar, inventar suas peças de roupas, coser retalhos e registrar essas invenções em seus caderninhos de folhas amareladas. Da convivência que fui privado de ter com minha mãe costureira pelo ciclo de vida e morte, lembro-me da minha curiosidade infantil em acompanhar a avó sentada em frente à sua máquina antiga juntando pedacinhos de tecidos e transformando-os em minúsculas bermudinhas para mim, camisas para o avô e vestidos para ela. As sobras eram aproveitadas prolongando a vida de outras peças gastas por tempos de sol e chuva no trabalho pesado das lavouras.

Figura 01: Retalhos de vida para uma pesquisa poética



Fonte: Foto do autor

A memória desses materiais, junto ao sentimento de pertença, fez com o trajeto partisse de vozes que pudessem empregar a resistência em seus versos, além disso, que essas vozes tivessem ecos de outras vozes, lugares e afetos, assim como é a escritura de Cora Coralina e de Conceição Evaristo. Da mesma forma em que é inscrita a feitura de uma *arpillera*.

O pesquisador está atravessado por diversos fatores que influenciam e são influenciados no seu exercício investigativo, ou seja,

[...] antes de influenciar a sociedade com suas pesquisas, o pesquisador é ele mesmo por elas influenciado. Vive cercado pelos interesses, pontos de vista, ideologias que animam a sociedade. Tem seus próprios interesses, pontos de vista e ideologias, como todo mundo, preocupações com emprego e carreira; espera o reconhecimento social e do meio científico (LAVILLE & DIONNE, 1997, p.60).

Metodologias que tratam da cultura visual são diferenciadas, de acordo com Tourinho (2011), pois seus modos de abordagem são diversos e híbridos, podendo valer-se de elementos práticos, empíricos, teóricos e criativos. As variadas implicações que emergem das mudanças culturais e da flexibilidade com que as visualidades possibilitam entrecruzamentos de materiais, processos de criação, educação e mediação, deslocam as rígidas fronteiras entre áreas de conhecimento. Nesse sentido, minha perspectiva metodológica de investigação vê na bricolagem a

possibilidade dentro do conjunto da pesquisa qualitativa, um modo de entrecruzar áreas de conhecimento, contextos, conceitos, experiências, histórias de vida, afetos e imagens para construir a pesquisa.

Na perspectiva dos estudos interdisciplinares, a metáfora dos pontos cruzados se conecta com as abordagens da literatura comparada, que instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências. De acordo com Carvalho (2006, p.74), essa ampliação se reflete na atualidade considerando o estudo da literatura além das fronteiras.

No campo da Literatura Comparada, os estudos de tendência interdisciplinar no âmbito das ciências humanas, sociais, artes e letras têm convergido para reflexões de diversos pesquisadores a respeito de problemáticas e temáticas de interesse comum e contemporâneo. Na afirmação de Nitrini (1997), a literatura comparada é polimorfa com a capacidade de abarcar diferentes metodologias perpassando dentro dos estudos literários a aproximação da literatura com outras artes e campos do saber.

A literatura mencionada é aquela de textos que questionam, interrogam e desvendam o homem e o mundo. Tratam-se de criações em que movimentos populares dos mais diversos utilizam para empoderamento dos sujeitos e colocam em evidência obras dedicadas a grupos menosprezados historicamente, de acordo com os apontamentos de Perrone-Moisés (2017). É a partir deste olhar que a literatura está inserida e enraizada na vida e nas formas transgressoras de fazer arte.

Levo em consideração uma rede de afetos que me movem desde a escolha do tema até o percurso para realizar as considerações necessárias às reflexões lançadas. Pois,

Na realidade, o pesquisador não pode, frente aos fatos sociais, ter essa objetividade, apagar-se desse modo. Frente aos fatos sociais, tem preferências, inclinações, interesses particulares; interessa-se por eles e os considera a partir de seu sistema de valores. Seria inadequado perguntar se o pesquisador que estuda a lei da gravidade universal gosta ou não dos corpos que se atraem. (LAVILLE & DIONNE, 1997, p. 34)

Sabemos que o conhecimento e a produção desse conhecimento científico estão regidos por uma hierarquia e a bricolagem pode ser uma ferramenta para impulsionar transformações necessárias, pois ela dá coerência a estes desejos

epistemológicos sem que se perca a regência da produção do conhecimento (NEIRA & LIPPI, 2012). Por isso, esse caminhar metodológico se mostra imensamente desafiador, num contexto em que tendemos aos modelos rígidos e engessados, considerando os sujeitos apenas enquanto um “objeto de estudo”. O desafio da bricolagem está justamente no limiar da rejeição a estruturas preexistentes, conduzindo o processo de investigação de forma criativa, a partir das circunstâncias. Ou seja, as demandas do processo que vão surgindo dão forma aos métodos.

Inicialmente o termo oriundo do francês *bricolage* é sinônimo de trabalho manual improvisado utilizando diversos materiais. Ao ser apropriado por Lévi-Strauss (1976), a bricolagem passa a ser método. Perpassando pela ressignificação do termo no âmbito dos estudos literários, Derrida (1971) aborda o termo enquanto “colagem de textos numa dada obra” (NEIRA & LIPPI, 2012, p. 610). Por sua vez, Certeau (1994) denomina a bricolagem para representar a união de vários elementos culminando em algo diferente e inovador.

O pesquisador é aqui entendido como um *bricoleur* interpretativo que se aventura no entrelaçamento teoria e prática, conhecimento e experiência, sensibilidade e inteligibilidade (DENZIN & LINCOLN, 2006). O que o pesquisador *bricoleur* interpretativo produz é uma bricolagem, ou seja, uma montagem, uma estrutura reflexiva, um conjunto de imagens e de representações mutáveis interligadas. Para o *bricoleur* interpretativo a pesquisa é um processo interativo indissociável da história pessoal, biografia, gênero, classe social, raça e etnia dele e daqueles que compõem o cenário da pesquisa.

Esse sujeito pesquisador é “um indivíduo que confecciona colchas [...] que utiliza as ferramentas estéticas e materiais de seu ofício, empregando efetivamente quaisquer estratégias, métodos ou materiais empíricos que estejam a seu alcance” (DENZIN & LINCOLN, 2006, p.18).

Não se trata, portanto, da busca pela verdade absoluta, mas a bricolagem permite respeitar cada olhar presente no ato investigativo e experimental. Dessa forma, ela altera a dominação existente na produção do conhecimento, pois rompe com o reducionismo, a fragmentação e a neutralidade de uma ciência enraizada no positivismo. Assim, o método se propõe a construir conhecimentos a partir de múltiplas vozes, o que exige saber a origem desses olhares e o que eles experienciaram socialmente para influenciar a produção de um novo olhar sobre o fenômeno, de acordo com os apontamentos de Neira e Lippi (2012).

Levo em consideração, neste processo de constituir uma metodologia, as discussões apontadas por Rey (1992; 1996), ao afirmar que o artista-pesquisador desenvolve sua pesquisa a partir do processo de instauração do trabalho, de questionamentos e implicações teóricas e práticas. Em outras palavras, para a autora, o artista concebe seu fazer artístico por meio da práxis. A articulação entre os dois campos distintos faz com que a obra esteja em movimento e o resultado não é a questão, mas o acontecimento.

O percurso da pesquisa compreende o sentido aristotélico de poética, abordado na gênese dos estudos do poema. Leva-se em consideração que esse processo não se dá na obra feita, mas se fazendo. A poética, de acordo com Rey (1996), compreende o estudo da invenção e da composição da obra. Estes percursos estão entrelaçados pelas influências do meio e da cultura. Nesse contexto, o artista-pesquisador tem o duplo papel de ser autor e testemunho e para tanto, considera-se o caminho a ser trilhado para a concretização da obra. No entanto, determinar um ponto fixo de chegada para o campo das artes, se revela impossível, pois o percurso da própria obra em movimento se mostra em diversas possibilidades e vários entrecruzamentos.

O projeto metodológico, nesse viés, se coloca igual a uma seta a ser lançada para um alvo, mas na medida em que ela iniciar o percurso pode sofrer influência de diversas variáveis. É nesse trajeto que se dá o distanciamento entre intenção do artista e a obra, por isso, é preciso levar em consideração a obra como processo de formação e de significado (REY, 1996), pois há o processamento por parte do artista nos aspectos da constituição dos significados e da formação da obra, ao mesmo tempo em que a própria obra processa o artista.

Na afirmação de Neira e Lippi (2012), o discurso que prega a neutralidade é de certo modo uma aparente ingenuidade, pois é no fundo, uma forma de exercer uma hegemonia naturalizada, onde a interpretação de fenômenos se torna um campo de batalha, com resultados praticamente dados. Por isso, a necessidade de se ter múltiplas vozes que fazem do desenrolar da pesquisa o espaço relegado às vozes silenciadas e marginalizadas, além de considerar o posicionamento político e epistemológico de quem conduz a investigação.

Nesse sentido, o conhecimento não é definitivo. Ele é transitório e envolto em processo, como se fosse um caminhar pelo desconhecido, em que o olhar amedrontado pelo porvir concretiza a experiência e a solidez dos passos dados.

Dessa forma, reconhece-se que no caminho quem olha é também olhado e o entrecruzamento dos olhares se torna objeto e edificam as construções sociais.

O processo dessa pesquisa foi permeado por uma construção de muitas vozes, muitos olhares, sorrisos e ideias. A riqueza do que o resultado textual apresenta, em forma de dissertação, está apenas servindo de arremate para uma feitura poética, com uma experiência amplificada de vivenciar as visualidades, a poética narrativa, os caminhos que convergiram para o objetivo comum. Tendo em vista que

É a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado. Para um artista plástico é como se as palavras estivessem encarnadas no trabalho e no próprio corpo. Suas análises terão esta vivência suplementar: sua confrontação pessoal com o processo de criação (REY, 1996, p. 86).

O caminho foi sendo construído como uma experimentação de uma vivência singela e poética. Nesse percurso, o trajeto desenhava-se para a ideia de um ato performativo de percepção sensorial do literário por um ser humano real, de acordo com Zumthor (2000), que questiona a trajetória para se chegar à dedução de alguma natureza poética. Ao centralizar a poética para que seja exercida a autoridade criativa do processo de pesquisa, levo em consideração que a poética pressupõe a liberdade, errabilidade e eficácia (REY, 1996). Ou seja, está ancorada em parâmetro de expressão da singularidade; é compreendido o direito do engano e por fim, que o erro deve ser reconhecido e traçadas novas estratégias para corrigi-lo.

O processo dialético da realização desta pesquisa em arte, tem em vista os esboços das ideias levantadas e pinceladas para os grupos de bordaduras poéticas, ao mesmo tempo em que se tem a característica da dimensão prática fazendo interface com o processo de formação, pois o horizonte é fabricar alguma coisa, lançada por um fio invisível através de um projétil.

Porque na obra a fazer o modo de fazê-la, não é conhecido a priori com evidência, mas é preciso descobri-lo e encontrá-lo, e para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, de tentativa em tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se desejava, isto é, o surgimento da obra (REY, 1992, p. 24).

Dados os questionamentos de qual percurso trilhar para se chegar num denominador comum de consenso ou de conflito entre o ponto exato de

convergência entre o textual e o visual, foram escolhidas duas artistas das palavras: Cora Coralina e Conceição Evaristo. Ambas possuem traços memorialísticos de fazer uma poesia narrativa. Nesse aspecto a escolha pelas obras perpassa pelos elementos da vida cotidiana e da memória trazidos pelos versos em cada poema e responsáveis pela existência de uma concretude poética profunda. São versos que tecem, costuram e arrematam um caminho cheio de vidas, onde todas as linhas se conectam para contar as narrativas dessa trama, que se constituem como obra se fazendo entre equilíbrio e desequilíbrio. No entanto, o aparente caos se dá no arcabouço de artefato criativo e espaço de aprendizagem, com sensível lugar dedicado às tensões existentes da obra em movimento e da “sua luta” com quem a cria.

1.2 Ponto enlaçado: Cora Coralina e Conceição Evaristo

Dentre as vastas obras que permeiam as linhas imaginárias e poéticas dando concretude à narração, que poderiam ser utilizadas como força motriz para a realização deste trabalho, duas escritoras têm me motivado a construir um diálogo perpassando pelo que suas obras oferecem enquanto material a ser acrescido, recortado, costurado e alinhavado em outras práticas de igual teor “desviacionista” (CERTEAU, 1998, p. 92). O autor, a este respeito afirma que a arte da sucata se coloca na indústria cultural como um contraponto a ela. Estas são práticas que atravessam a variante imposta e adentra “outro lugar” e elas não obedecem a estas leis do lugar, que visam criar segundo modelos abstratos, por isso são descritas como desviacionistas.

Dessa forma, a querença pelas obras de Cora Coralina e de Conceição Evaristo perpassa pelos fios da memória e da vida concreta, singela e simples em que ambas as autoras inserem sua escritura. É a partir desse fio da memória que o ato de rememorar desencadeia o partilhar das lembranças de uma pessoa e, por conseguinte, lança o olhar para experiências amplas e profundas vivenciadas tanto pelo próprio indivíduo, quanto pelos grupos.

Figura 02: Entrelaçando memórias



Fonte: Foto do autor

A memória, como é ressaltada por GONÇALVES FILHO (1988, p.95), está além das convenções sociais, que interpretam e selecionam o que contar e desconsideram os sujeitos e os afluentes da vida.

O trabalho da memória entra em contraste, então, com o esforço das ciências quando interpretam a história renunciando nela tomar parte, quando se dedicam à tentativa de um olhar sem subjetividade, que pudesse apanhar as ações sociais como conjuntura de circunstâncias positivas e exteriores, evoluindo segundo a métrica de um processo objetivo, isolável, sem sujeito. A memória, ao contrário, faz ver o fato a partir dos indivíduos ao mesmo tempo que reencontra neles a ascendência mais pertinente dos acontecimentos, as influências mais profundas e indeléveis de uma época [...]

Halbwachs (1990), ao ampliar os estudos do filósofo francês Henry Bergson (1999 e 2006)¹, afirma que nossas lembranças permanecem coletivas, pois nunca estamos sós. Mesmo diante da dificuldade de afirmarmos a existência de uma memória coletiva, o autor afirma a possibilidade dessa faculdade para além de estar ligada a um corpo e cérebro individual. No entanto,

¹ Bergson, em linhas gerais, coloca a imagem como deflagradora de lembranças que são mediadas pelo corpo do sujeito. Desenvolve uma teoria, em que enfatiza a *memória-hábito* e *imagem-lembrança*. A memória-hábito é formada pelos atos motores, que são constituídos pela repetição de gestos e que não requer esforços maiores além do que ações automatizadas, atitudes ou palavras. Enquanto a imagem-lembrança compreende uma memória interiorizada. A percepção adquire uma conotação espiritual, pois as lembranças vêm dos pensamentos mais profundos. Portanto, nesse estágio da memória, as impressões de tempos vividos, os devaneios e a poesia conservam-se latentes.

há duas maneiras de as lembranças se organizarem, ora se agrupando em torno de uma pessoa definida, que as considera de seu ponto de vista, ora de se distribuir em uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens. Haveria então, memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas. HALBWACHS (1990, p.53)

Nesse sentido, a existência destas duas memórias continua dando substância aos sujeitos, pois tanto a individual quanto a coletiva, possuem seu lugar e sua essência, ora se amparando à outra para fechar as lacunas existentes. Portanto, mesmo considerando apenas uma memória individual, ela nunca está sozinha. Mesmo que a memória coletiva envolva as individuais, ela continua existindo na sua própria essência, não se fundindo. Da mesma forma, a memória individual não está inteiramente isolada, pois ao evocar as lembranças o sujeito apela frequentemente às lembranças de outros.

Ao considerar esse entrelaçamento existente, à recorrência do individual ao coletivo é que podemos encontrar na obra de Conceição Evaristo e de Cora Coralina – cada uma em seu tempo – os vultos das lembranças, muitas vezes imemoriais, mas sempre presentes. Ambas as escritoras fazem dessas memórias, sejam elas na instância individual ou coletiva, atos de resistência e de denúncia.

Cora Coralina, pseudônimo de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, que nasceu em 20 de agosto de 1889, na cidade de Goiás, filha de Francisco de Paula Lins dos Guimarães Peixoto, desembargador e de Jacinta Luísa do Couto Brandão. Ana nasceu e foi criada às margens do rio Vermelho, em casa comprada por sua família no século XIX, quando seu avô ainda era uma criança. Estima-se que essa casa foi construída em meados do século XVIII, tendo sido uma das primeiras edificações da antiga Vila Boa de Goiás. Começou a escrever os seus primeiros textos aos quatorze anos de idade, publicando-os nos jornais locais apesar da pouca escolaridade, uma vez que cursou somente as primeiras quatro séries, com mestra Silvina. Publicou nessa fase o seu primeiro conto, *Tragédia na Roça*. Casou-se em 1910 com o advogado Cantídio Tolentino Bretas, com quem se mudou, no ano seguinte, para o interior de São Paulo. Viveria no estado de São Paulo por quarenta e cinco anos, até que, em 1956, retornou para Goiás.

Ao completar cinquenta anos de idade, a poetisa relata ter passado por uma profunda transformação interior, a qual definiria mais tarde como "a perda do medo".

Nesta fase, deixou de atender pelo nome de batismo e assumiu o pseudônimo que escolhera para si muitos anos atrás.

Cora Coralina considerada por Assis Brasil (1997), como pré-modernista, por ser anterior a 1922, preferia escrever em prosa ou em “poema-em-prosa”, ainda que inicialmente fosse de forma intuitiva, mais tarde adota como estética de sua atuação a ousadia para denunciar ausências e para preencher silêncios. Ou seja, transformou as condições sociais de sua época, como por exemplo, as das mulheres, dos sertanejos, das lavadeiras, das mulheres da vida, dos meninos abandonados, dos injustiçados. E principalmente, luta contra o silenciamento literário imposto às mulheres de seu tempo, pois a criação literária dependia de meios materiais e principalmente de liberdade intelectual. As amarras eram desde dominar a escrita a conseguir emitir opinião, cabendo às mulheres uma trajetória de esposas, mães, mas não de escritoras e pensadoras (BRITTO, 2013).

Conceição Evaristo nasceu em 1946, em Belo Horizonte. Em 1971, mudou para o Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Ela é Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ) e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

A estreia da autora ocorreu em 1990, na série *Cadernos Negros*, dedicada à literatura afrodescendente. Desde então, Conceição Evaristo vem “reamanhecendo esperança em nós” ao trilhar o caminho – que vem do mar - de uma escritora versátil por transitar pela esfera de diversos gêneros como poesia, romance, contos e ensaios.

Seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio*, foi publicado em 2003, no Brasil, e traduzido ao inglês em 2007. Posteriormente, publicou o romance *Becos da memória*, em 2006, seguido de uma obra poética com o título *Poemas da recordação e outros movimentos*, lançada em 2008.

A poesia carrega em suas tramas aqueles fios que levam o poeta e o leitor a uma consciência humana e por isso, mesmo que o tramar do poema seja individual, esse fazer recorre ao coletivo, sobrepondo histórias e sentidos a serem decifrados na matéria-prima, que é a palavra preñhe. Dessa forma, o fazer do sujeito poético borda a essência, sua e a alheia, tecendo e destecendo a concretude e a finitude do Homem no mundo. Portanto, compreende-se que essas mãos tecelãs do sujeito poético são atos puros de resistência.

Figura 03: Mão tecelã



Fonte: Foto do autor

O poeta na modernidade tece a mãos solitárias a palavra lírica. Entretanto, mesmo esta solidão é reflexo do que cada um vivencia, e diz muito a respeito da sociedade, que é individualista. A partir das transformações ocorridas advindas da modernidade, o homem passa a ser coisificado, fragmentado, naufragado num mar de desassossegos e medos. Este mergulho profundo da poesia “eleva o poema lírico ao universal” (ADORNO, 2012, p. 66).

Em *A verdade da poesia*, Hamburguer (2007) afirma que a própria linguagem se encarrega de fazer com que a poesia esteja sempre conectada, entrelaçada e penetrada no mundo exterior. No entanto, essa é uma relação delicada, numa sociedade em que há a fragmentação e são evocados os valores individuais em detrimento do coletivo. A própria lírica, em seu sentido tradicional ao menos, sempre pretendeu resguardar-se da engrenagem social (ADORNO, 2012).

Logo, entender a relação psicológica com o espaço é constatar o que Bachelard (1990) afirma sobre o espaço conter os símbolos do imaginário social, sendo um componente do próprio homem, em dimensões emocional e material. Cora Coralina afirma: “Gesta dentro de mim.../ Um mundo heroico, sublimado,/ superposto, insuspeitado,/ misturado à realidade” (CORALINA, 2006, p. 171).

Se por um lado a era moderna corrompe e coisifica o homem, escravizando-o das diversas formas, o espírito lírico desdobra-se em força contrária, tecendo um mundo em que seria diferente e “reamanhecendo esperança em nós” (EVARISTO, 2017, p. 13).

Se o fazer poético é a busca incansável e intensa com o “mundo-da-vida” (BOSI, 2000, p. 111), o sujeito poético são as mãos tecelãs que arrematam poemas-da-vida. Nas acontecências poéticas esse sujeito parte de sua viagem individual rumo ao oceano interior para embarcar em águas profundas do fazer poético, relacionando com o que a vida oferece dos elementos sociais, como é possível observar em *Poemas da recordação e outros movimentos*, de Conceição Evaristo (2017).

Cora Coralina faz do interior goiano e da aspereza, marca viva das estradas do sertão, em poesia errante e forte, descrevendo aquilo que enxergava, ouvia e sentia de dentro de sua rebeldia e desejo, em uma época, afirmado por ela mesma, ter nascido antes do tempo. Os elementos simples da vida diária se concretizam em poemas e em voz, desde “as boiadas vêm descendo o sertão!”, às miudezas como “a cadeira de rodas no pátio, ao sol”, se transformam em outras vidas poetizadas.

Pelos becos, Cora Coralina se fez água das chuvas e, através da velha casa da ponte, ela mesma se tornou ponte entre aquela menina “boba da casa”, aquela “do banco das mais atrasadas” e a poeta Cora Coralina. Mas também se forjou em ponte entre os silêncios dos outros e tomou outro caminho, do tamanho de seus sonhos, como afirma: “[...] procurei recriar e poetizar. Caminhos ásperos/ De uma dura caminhada. [...]” (CORALINA, 1987, p. 43).

Compreende-se que Cora Coralina se tornou esse elemento conectivo entre as pedras interioranas, habitando naqueles que foram visíveis por sua poesia e nela as vidas meras, das obscuras do ser, tornaram-se vidas “caminheiras, caminhando sempre”. O caminho de Cora Coralina foi tão múltiplo quanto ela e as vidas exaltadas por ela. Passou de um sertão de Aninha, menina desajeitada e sem carinho de mãe e proteção de pai ao ser/tão presente nos doces que viraram uma vida-poesia de interior permanecendo nas suas pedras lapidares. Se o fazer poético é a busca incansável e intensa com o “mundo-da-vida” (BOSI, 2000, p. 111), Cora Coralina foi a lenta rotação para o encontro do futuro, pelo qual ela já pertencia “antes do tempo”.

“Uma paixão profunda é a boia que me emerge” (EVARISTO, 2017, p. 11). O próprio ato de fazer as teceduras poéticas torna-se a paixão para esse sujeito lírico emergir e isso é possível ao agarrar-se à boia, à própria poesia. Dessa forma, esse sujeito lírico tem o convívio estreito com o singular e o concreto, partindo não do

isolado, mas de ecos, de outras linhas que vão sendo bordadas multiplamente aos sentimentos das experiências históricas e sociais (BOSI, 2000).

Para Chaveiro (2015, p. 44), as experiências da produção “são constituídas no liame do espaço, na relação dos sujeitos com os lugares”. Desse modo, compreende-se que a relação com os lugares é concretizada na plenitude da pequenez de cada detalhe, seja com as lavadeiras do Rio Vermelho ou através da vida que passeia marginal pelos caminhos. Uma investigação feita a partir de si, que percorre as trajetórias. Em todos os versos, a escritura é uma viagem de ida e volta ao interior do sujeito poético e um mergulho nos outros, recebendo como oferta as pedras e a lama do tardio poema, sem nenhuma possibilidade de ausência, pois como afirma Conceição Evaristo: “nossos poemas conjuram e gritam” (2017, p.84).

A poesia se mostra como força resistente, assim como as mãos que trabalham a terra preparam a comida, lavam a roupa e tecem fio a fio bordados poéticos conservando “o grito do grito do grito” (EVARISTO, 2017, p. 83). A mão desse sujeito poético é a do artesão, da artesã mitológica, que fia, tece e corta para amassar o silêncio e encontrar a fala anterior.

Os versos em Conceição Evaristo e em Cora Coralina são antes, um ato de acontecimentos que relata a vida conectada para dar voz a “outras falas/ aquelas ainda úmidas/ vozes afogadas” (EVARISTO, 2017, p. 105). Assim como afirma Bosi (2000), torna-se uma poesia autêntica nesses tempos mercantis, em que se comercializa tudo: de pessoas a sentimentos. Somente quando o poema é custoso e essencialmente se reaproxima do mundo-da-vida é que se transforma em poemas-da-vida.

Poemas em que é forjada uma poesia “Tomando nas mãos a matéria impura – a palavra prene de sentidos tecidos no tempo e no espaço de sua circulação” (BUCIOLI, 2003, p.30), desnudam essa palavra e a revela feito peles em outras construções que se fazem e refazem e, dessa maneira, o sujeito poético costura, com suas mãos artesãs “movimentos ancorados na recordação das proezas antigas de quem nos trouxe até aqui” (EVARISTO, 2017, p. 107).

Como afirma Bucioli (2003), o poeta moderno é um artesão, um bordadeiro que não se contenta em apenas observar a pulsão do mundo, mas faz de sua poesia teceduras e ao explorar o inesgotável universo da linguagem, transpõe sentidos e formas expondo as tensões na concretude.

O poeta moderno restaura e renova a vida e a palavra poética retorna à matriz original, em fios tecidos pelo âmago das coisas. E é a partir destes tecidos bordados com muitos fios de tantas outras vidas, que o sujeito poético “não se distancia dos acontecimentos que configuram os impasses de uma sociedade” (BUCIOLI, 2003, p. 131).

Ao escrever a vida, o poeta torna-se, conforme Adorno (2012), o representante do sujeito social coletivo. Num tempo em que, com a poesia é possível recuperar a esperança de lançar-se no tempo e afagar estas memórias no próprio ato do fazer poético, num processo que perpassa pelo que Friedrich (1978) afirma sobre o comportamento na composição lírica, ou seja, o sentir, observar e transformar.

A transformação é o leito recorrente nessa “escrivência” dos sujeitos poéticos, pois nestas margens passam a memória dos antepassados, das dores cravadas na pele do poeta composta por bordados de outras dores e outras peles. Esse processo de sentir, observar e transformar requer o mergulho profundo no mundo. O mundo interior e o exterior, num movimento ínfimo de todas as coisas. O versejar é costurar em dimensões poéticas o grito silenciado do mundo.

Os versos originários da palavra prenhe que sonda as noites escuras do eu-lírico são os fios que remontam e recontam uma história brotada do individual e tecida por estas mãos tecedeiras do poeta. Assim como na mitologia, em que o trabalho primoroso e cuidadoso das tecelãs garantiam o fiar e o desfilar da vida por mundos submersos do consciente e do inconsciente, a poesia penetra todos estes mundos, no silêncio da aparente inércia e o recria, dando voz àquelas das obscuras, que estão encostadas nos becos da história, à espera de quem as faça pulsar.

Gagnebin (2006) afirma que é através da palavra viva do poeta, da lembrança dos nossos antepassados sofredores como nós, que se torna a função essencial no próprio poema e no poeta o saber da lembrança para os vivos e os mortos. Ou seja, cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje. A esse respeito, em *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, afirma que “Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do Passado antes que o tempo passe tudo a raso” (CORALINA, 2006, p. 25).

As respectivas poesias de ambas as escritoras tratam dessa palavra viva, que é pescada no interior de suas dores e alegrias. Por meio do silêncio da escuta, os versos de Cora Coralina e Conceição Evaristo resgatam os esquecidos e os

marginalizados. Por isso, a força motriz de suas poesias gira em torno da condição das mulheres, retratam a fome, o passar dos dias na simplicidade da vida cotidiana, a violência urbana, as mazelas sociais em que as pessoas são colocadas e por meio delas se tornam invisíveis. Nesse sentido, a relação da força dos versos é entremeada por duas vozes femininas inquietantes e inquietas.

Cora Coralina, em seu tempo exerceu uma obra desafiadora para a época, fundindo à sua identidade as próprias histórias mais de sua poesia. Como mulher, desafiou desde o nascimento as probabilidades de viver até as escolhas feitas não apenas para sua vida íntima, daquela outrora chamada Aninha. Mas ultrapassou os limites do Real para ver elementos poéticos naquilo que poucos ou ninguém via. Falou em seus versos das lavadeiras, dos telhados das casas velhas, da planta do milho franzina nos fundos dos quintais e das mulheres da vida, de todas as vidas que viviam dentro dela.

Conceição Evaristo em entrevista para *O Globo*, afirma sua fonte de escrita alicerçada nas condições reais da vida cotidiana:

A pobreza pode ser um lugar de aprendizagem, mas apenas quando você a vence. Se não, é o lugar da revolta, da impotência, da incompreensão. E aí você não faz nada. Hoje eu vejo que a pobreza foi o lugar fundamental da minha aprendizagem diante da vida. Minha literatura não é pior nem melhor do que qualquer outra, só nasce de uma experiência diferente da qual eu me orgulho e que não quero camuflar. (EVARISTO, 2016, s/p.)

Da mesma forma que Cora Coralina, Conceição Evaristo bebe de lugares comuns para fazer de sua escrita atos de resistência e denúncia. A escritora contemporânea e professora universitária, de certa forma, parece ter o mesmo percurso que Cora Coralina. Ambas as trajetórias se aproximam, tanto nos olhares para as acontecimentos da vida comum quanto do próprio movimento poético e de vida.

Por isso, um dos alicerces de uma escritura literária se torna o comprometimento para romper e superar o arcabouço do esquecimento social e o apagamento da memória coletiva pelos grupos que dominam o poder. De acordo com Le Goff (1994, p. 4260),

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades

históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.

A memória coletiva e a individual estão sempre em perigo eminente por estes grupos detentores do poder, pois fazer uso (e estudo) da memória dos grupos sociais é confrontar estas relações sociais. Dessa forma, outro elemento que aproxima estas duas escritoras se trata de transformar, por meio da palavra escrita, armas que denunciam tais relações de apagamento de grupos que ficam às obscuras de toda trama social. Conceição Evaristo desdobra-se sobre lembrar as mazelas sofridas, principalmente pela população negra, enquanto que os versos Cora Coralina também se debruçaram sobre estas condições, falando destas vidas meras.

Em sua conclusão sobre os aspectos históricos da memória, em Conclusão: o valor da memória, Le Goff (1994) reafirma que se trata de uma das grandes questões das sociedades, tanto dos dominantes, quanto dos dominados: uns pela manutenção das estruturas de poder, outros pela permanência da vida, sua sobrevivência ou ao avanço para a frente da história.

Nessa perspectiva, por perpassar tão intensamente a memória na escritura de Cora Coralina e de Conceição Evaristo, é que elas se aproximam daquilo que é proposto para esta pesquisa: relacionar as formas estéticas de resistência e enfrentamento. Pois a memória se mostra historicamente como uma conquista e principalmente, um objeto de poder.

Sabemos, portanto, que no desembocar deste século XXI, há com o avanço e disponibilização da comunicação, que perfaz caminhos alternativos de resistência, mas também de manutenção de estruturas conservadoras, um número incontável de identidades disputando e requerendo seus direitos à luz da existência e da dignidade. Ao mesmo tempo em que crescem esses grupos, aqueles que sempre existiram nos becos, vigiados sob os olhos atentos das balas sem corpos, abraçados pela fome nascida nas panelas vazias, os grupos dominantes se mostram mais perspicazes em estratégias para deslegitimar o direito à memória e à existência destes sujeitos.

As formas de bordar resistências e enfrentamentos, se tornam necessárias e para isso, contamos sempre com mãos tecelãs ou doceiras ao lado, tramando e adoçando em palavras, a existência necessária daqueles que fazem a base da

história e das sociedades, aqueles que carregam as pedras basilares das ruazinhas das cidades interioranas, ou aqueles que abrem e fecham as fábricas para que os patrões, os senhores, desfrutem dos ganhos. Portanto, tratamos de poéticas (e escritoras) transgressoras, que se instauram em estratégias de luta entre colonizadores e colonizados, sejam estes por meio dos territórios, dos direitos, das liberdades, das identidades ou da vida e da morte.

1.3 Bordado sobre fios contados: *arpilleras* e as linhas de resistência

A *arpillera* é uma técnica têxtil chilena que possui raízes numa antiga tradição popular iniciada por um grupo de bordadeiras de Isla Negra, localizada no litoral central chileno. As *arpilleras* originais eram montadas em suporte de aniagem, pano rústico proveniente de sacos de farinha ou batatas, geralmente fabricados em cânhamo ou linho grosso. Toda a costura é feita à mão, utilizando agulhas e fios. Às vezes, são adicionados fios de lã à mão e com crochê para realçar os contornos das figuras. Normalmente o tamanho destas obras era determinado pela dimensão do saco. Uma vez consumido o seu conteúdo, ele era lavado e cortado em seis partes, possibilitando que o mesmo número de pessoas bordasse a sua própria história, a de sua família e de sua comunidade. A tela de fundo se chama *arpillera*, dando o nome a essa expressão artística popular (BACIC, 2012).

No Brasil, o tecido é conhecido como juta ou estopa, que é de origem vegetal, de uma planta comumente encontrada na região amazônica e por isso é de comum manuseio dos ribeirinhos para fazer sacarias. A juta também conhecida como “fios de ouro”, fazem do país um dos grandes produtores deste tipo de fibra, pois as condições climáticas e a abundância de água na região amazônica são propícias para o crescimento da planta, principalmente na região dos rios Solimões e Amazonas. O fio de ouro possui diferentes utilizações têxteis, mas o que sobressai é a produção de sacarias. Além do Brasil, os países asiáticos produzem a fibra e a Índia se configura como o maior produtor da fibra bruta e de seus manufaturados (FERREIRA, 2006).

Como forma de registrar a vida cotidiana das comunidades e de afirmar sua identidade, as oficinas de *arpilleras* não somente representaram a expressão dessa realidade como também se transformaram em fonte de sobrevivência em tempos adversos. Muitas *arpilleras* fazem referência aos valores consolidados da

comunidade e aos problemas políticos e sociais que um determinado grupo enfrenta. Tornaram-se uma forma de comunicar ao mundo exterior, no Chile e fora dele, o que estava acontecendo, e ao mesmo tempo, uma forma de atividade cooperativa e fonte de renda.

Graças às *arpilleras*, muitas mulheres chilenas puderam denunciar e enfrentar a ditadura no Chile (1973 – 1990), desencadeada pelo governo militar do general Augusto Pinochet. Esse período deixou marcas na história chilena sem precedentes, com dados que somam mais de 3 mil mortos ou desaparecidos durante todo o regime. As *arpilleristas* mostravam o que realmente estava acontecendo nas suas vidas, constituindo expressões de tenacidade e da força com que elas levavam adiante a luta pela verdade e pela justiça.

A conhecida folclorista Violeta Parra ajudou a difundir este trabalho artesanal, e expôs uma série de *arpilleras* no Pavilhão Marsan, do Museu de Artes Decorativas do Louvre, em 1964. As *arpilleras* chegaram ao Brasil em 2013, por meio da exposição *Arpilleras da resistência política chilena*, que ficou em cartaz no Memorial da Resistência, em São Paulo, de julho a outubro daquele ano. A pesquisadora chilena Roberta Bacic, curadora da mostra, percorreu vários países da Europa, Ásia, América e África divulgando o trabalho das *arpilleristas*.

O tecido social do cotidiano aqui se sobrepõe ao tecido do bordado. O tecido é “encantado” porque encanta quem o produz, lhe dá expressão e nessa relação dialética o concreto formula a emancipação social desses sujeitos. A questão ontológica é entre o sujeito e o objeto, ou também seria possível dizer entre sujeito e sujeito (QUEIROZ, 2011, p. 02).

A atribuição que Queiroz (2011) dá ao bordado utilizando-se da carga semântica da metáfora bordado encantado, emerge em primeiro plano a dimensão da arte de construir *arpillera*. Em todo o processo de elaboração há um momento de encantamento que se dá à reflexão introspectiva de cada sujeito e, ao pensar sobre si, projeta esse encanto para uma prospecção de empoderamento e transformação.

As *arpilleras* se tornaram mais que uma atividade lúdica realizada nas comunidades, também extrapolou as linhas atribuídas a uma atividade doméstica desempenhada por mulheres, no interior das necessidades de suas famílias. As *arpilleras* ganharam um caráter político enquanto ato desempenhado coletivamente, as peças desempenham importante papel socializador e de partilha do cotidiano, até a construção de redes de solidariedade. A estética parece ser simples, mas a

representatividade abarca uma simbologia complexa de viveres, sentimentos, desejos, sonhos e conceitos.

1.4 Ponto de cetim: todas as linhas do caminho, em várias mãos

A partir do percurso e situação de pesquisa esclarecidos, faço daqui para frente a trilha do processo que constitui esse bordado sobre fios contados. A metáfora de um dos pontos utilizados para o bordado manual, está relacionada com as histórias que intercalam a construção da pesquisa pelas colaboradoras. Além disso, dialoga com a opção narrativa, conectando os fios ao longo do caminho.

O primeiro passo dado rumo à trajetória investigativa se deu na escolha de quais poemas de ambas as escritoras seriam utilizados. Um processo regado com cuidado e tentando entender as vozes por trás de cada verso, para que houvesse uma interação entre os sujeitos colaboradores da feitura dos produtos intermediários para subsidiar essa dissertação.

Após um demorado percurso de refinamento dos elementos que poderiam produzir sentidos ao mesmo tempo concretos e abstratos para as mulheres colaboradoras, foram definidos quatro poemas de Cora Coralina e quatro poemas de Conceição Evaristo. Da primeira poeta, foram selecionados os poemas *O cântico da terra*, *A lavadeira*, *Todas as vidas* e *Oração do milho*, os poemas da segunda poeta foram *A noite não adormece nos olhos das mulheres*, *Todas as manhãs*, *Abacateiro* e *Cremos*, respectivamente da obra *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* e de Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos*.

A proposta inicial para desenvolver a pesquisa é que se daria por meio da instalação de *Grupo de bordadura poética*, com mulheres camponesas² de dois

² O termo “camponesa” é oriundo do conceito de campesinato, que perpassa pelos sujeitos que vivem no/do campo e conhecimento do tempo, das estações, das fases da lua o faz antes de qualquer característica política, um ser capaz de coexistir de forma plena e profunda com a natureza. Ele conhece os segredos dos astros e elementos, quando virá a primeira chuva, a hora e o tempo de plantar.

Nesse viés, há autores e até mesmo movimentos sociais do campo que distinguem camponês de pequeno agricultor. Para muitos o conceito de camponês não é certo, já o de pequeno produtor e pequena produção se encaixa perfeitamente nos modos de produção. Porém, que produção é esta? Trata-se da produção mercantil simples, a que precede a produção mercantil ampliada que caracteriza o capitalismo (MOURA, 1986).

Não é, portanto, uma simples escolha de terminologia. É antes, uma opção política afirmar-se camponês/camponesa, numa sociedade capitalista e num meio rural massacrado pelos meios de produção de grande escala, de monoculturas, do abuso ao ambiente. Ser camponês, fazer parte da

municípios goianos: Catalão e Vianópolis. Nos encontros seriam trabalhados os poemas, com leitura, jogos corporais, partilha dos elementos de cada poema e no passo seguinte, cada colaboradora construiria sua própria narrativa visual a partir da motivação de um poema de sua escolha.

Além do material textual, foram providenciados os demais necessários para a confecção das narrativas visuais: linhas diversas e coloridas, retalhos de tecidos, agulhas, tesouras, botões, giz de cera, canetas e para fazer a base, alguns metros de *arpillera* (que conhecemos no Brasil como juta ou estopa).

A partir do primeiro passo dado, ou seja, os poemas escolhidos e materiais adquiridos, fazia-se necessário dar o passo seguinte: o grupo de colaboradoras. Compreendendo que as camponesas a fazer parte do projeto são mais que objetos de pesquisa, elas são sujeitos colaboradores de todo o processo e para isso, a escolha deveria ser espontânea e com adesão voluntária para participar.

O primeiro grupo definido para participar da oficina de *bordadura poética* foi identificado em povoado rural chamado Caraíba. Contei com a colaboração de uma liderança local, que mobilizou as mulheres e destacou as que tinham interesse de fazer o “artesanato” - como elas mesmas definiram, a construção das *arpilleras*. A partir da identificação do grupo de mulheres, que não poderia ser numeroso, devido ao processo em caráter de oficina, foi marcada a data para o primeiro encontro.

O primeiro encontro foi marcado por diversos contratempos intermináveis, e a trajetória investigativa se desenhava como improvável. Após horas de viagem, de atrasos, chegamos eu e a coordenadora, juntamente com mais duas camponesas ao local destinado para a oficina. Ninguém! Não havia mulheres e o local estava fechado. Foi desesperador inicialmente, mas apareceram outras mulheres e informaram que a pessoa do povoado que havia feito o compromisso com o grupo, tinha ido pescar de última hora, deixando todos sem uma perspectiva. Mesmo abalados, esse pesquisador com uma imensa frustração e a mobilizadora local furiosa pelo ocorrido, tomamos a decisão de fazer em qualquer lugar ali mesmo, embaixo das árvores.

identidade do campesinato é uma escolha de grande vitalidade e repleto de conteúdo cultural, tanto no plano político como no social.

Para reflexões mais aprofundadas do termo campesinato, consultar, dentre os diversos autores que abordam a questão: Margarida Maria Moura (1986), Horácio Martins de Carvalho (2012) e Eduardo Sevilla Guzmán & Manuel González de Molina (2013).

Decisão tomada, uma das mulheres foi em busca de uma chave para abrir um salão de uma igreja, a outra foi buscar algo para todos comer, pois ninguém havia almoçado, outras foram pegar mesa... descemos os materiais, espalhamos pelo espaço e, com um grande entusiasmo iniciamos a oficina de *bordadura poética*.

Apesar de todo aquele ocorrido e do desânimo instaurado, sentia a necessidade e a responsabilidade de fazer daquele encontro uma experiência capaz de produzir um significativo ato criativo.

Diante da empolgação das mulheres para saber o que eu levava de diferente a elas, iniciamos o processo de construção do momento. Conforme o que havia planejado, o primeiro passo foi fazer o percurso histórico da proposta, explicando o que vinha a ser uma *arpillera*, como era construída, em que contexto era produzida, até a exemplificação, por meio de imagens. Apesar de terem achado as peças bonitas, com vários elementos, coloridas, elas se assustaram pelos detalhes e a narrativa. Qual seria a história a ser contada? Como fariam a narrativa? Como passariam da ideia para o tecido, o que queriam fazer? A dificuldade era amplificada na ideia do que poderiam narrar, pois as narrativas das diversas *arpilleras* mostradas às colaboradoras eram muito abstratas. Devido, principalmente, aos artifícios que cada autora recorre para construir a sua *arpillera*: histórias pessoais, marcas de vida individual e coletiva, as paisagens desbotadas pelos olhares diários, dentre tantos elementos disponíveis na concretude da vida, que compunham cada narrativa.

Nesse viés investigativo, as mulheres estavam experimentando e experienciando algo novo. Para este pesquisador, vinha-me à mente memórias e afetos entre os tecidos, retalhos, agulhas e tentativas vãs das minhas tias para me ensinar o ofício do bordado. Essas lembranças se fizeram ao compartilhar as incertezas coletivas junto às mulheres que não sabiam que caminho seguir. Agora, confesso que eu também não sabia, naquele momento. Também não era a minha intenção chegar com um caminho definido para a pesquisa, pois eu queria investigar o processo e saber identificar a linha tênue entre o textual e o visual, linha essa chamada poesia.

Sabemos que mesmo antes de um trabalho de fato a campo, a pesquisa já existe anterior ao primeiro passo dado, pois o percurso, mesmo que obscuro, perpassa pela afetividade que move o pesquisador em torno do que de fato o comove a pesquisar. Por isso, a tranquilidade de que o resultado tem mais a ver

com incertezas capazes de impulsionar ao desconhecido, do que às verdades enquadradas em fórmulas frias e fantasmagóricas.

Dadas todas estas indagações, repensadas numa fração de segundo, em como caminhar com a metodologia e tantas dúvidas, após mostrar todos os elementos, todas as histórias, trabalhar a interpretação das *arpilleras*, passamos ao passo seguinte: a leitura dos poemas.

A motivação para conhecer os poemas perpassou por saber quem eram aquelas mulheres poetas, o que os seus versos tinham de proximidade com o sujeito criador e como os versos e os sujeitos poetas se aproximavam das mulheres. Dessa forma, partia-se para tramas profundas a respeito das experiências que poderiam advir de todo aquele emaranhado de incertezas.

A leitura coletiva dos poemas, as intervenções, os comentários sobre as imagens que os versos ofereciam, abriam-se para possíveis caminhos a serem trilhados. Cada poema amarrava com nós sutis as narrativas concebidas de forma simples e magistral, quase que corporificando os lugares, as sensações, angústias e necessidades ali presentes. Por isso, o estranhamento oferecido ao poema *Abacateiro*, de Conceição Evaristo, fez ressoar uma tristeza profunda, um impasse entre a boniteza dos versos e crueza de uma realidade em que meninos com fome se aventuravam na árvore majestosa, até um fim trágico.

A leitura foi se realizando e apresentadas as impressões, algumas próximas ao ato performativo, pois, como afirma Zumthor (2000), o corpo o fio condutor para uma experiência em que cada leitor tem dos textos, perpassando através da percepção sensorial do literário e levando à indução do que seja algo sobre a natureza poética, cada sujeito via a motivação conforme seu repertório individual.

O passo seguinte foi fazer a escolha do tamanho da *arpillera*. A proposta inicial era que cada colaboradora pudesse criar uma *arpillera*, de no máximo, 40 por 60 centímetros e escolhesse um poema de cada poeta para construir uma narrativa visual. Diante da proposta, o primeiro grupo de mulheres optou por criar uma narrativa coletiva ao invés de várias individuais. Diferentemente do proposto, também definiram que iriam fazer uma *arpillera* com dimensões maiores.

A etapa posterior, foi cortar a base e a partir daí escolher dois poemas para integrar numa narrativa visual todas as ideias que emergiam daquelas narrativas textuais: o poema *Abacateiro* de Conceição Evaristo e o poema *Oração do milho*, de Cora Coralina. No ato da leitura, o poema *Abacateiro* provocou diversas reações no

grupo e impactou na escolha do mesmo para ser um dos elementos presentes na narrativa visual. Por fim, *Oração do milho* congregou elementos muito presentes na vida de camponesas das mulheres e o cotidiano da planta se funde à própria relação vivenciada por elas.

Figura 04: Grupo de bordadura poética organizando a narrativa



Fonte: Foto do autor

Base da *arpillera* cortada, materiais expostos na bancada improvisada pelo grupo, utilizando uma grande mesa de madeira retirada da cozinha do centro comunitário da igreja que fica no povoado, o desafio seguinte era como materializar o textual em imagens, a partir das leituras pessoais e significados emergidos em cada uma das colaboradoras. Assim, foram surgindo ideias-conceitos e diante da necessidade de ir registrando essas ideias para serem transportadas à narrativa, fui o intermediário, com a função de primeiro registrar numa folha estes conceitos e a partir da orientação das colaboradoras, rabiscar um croqui contendo as ideias: um abacateiro grande, casas, rio, meninos, milho perto das casas... e assim por diante. Ia nascendo assim a conexão entre o textual e o visual.

O exercício do grupo era coletivo e, naquele momento já existia um “saber-fazer” conectado a cada sujeito por meio de um bordado pré-existente em fios contados e que iam sendo recontados... esse bordado era feito com os materiais da memória, das resistências daquelas mulheres, de suas vidas cotidianas e esses retalhos, iam sendo costurados uns aos outros por meio dos pontos da querença.

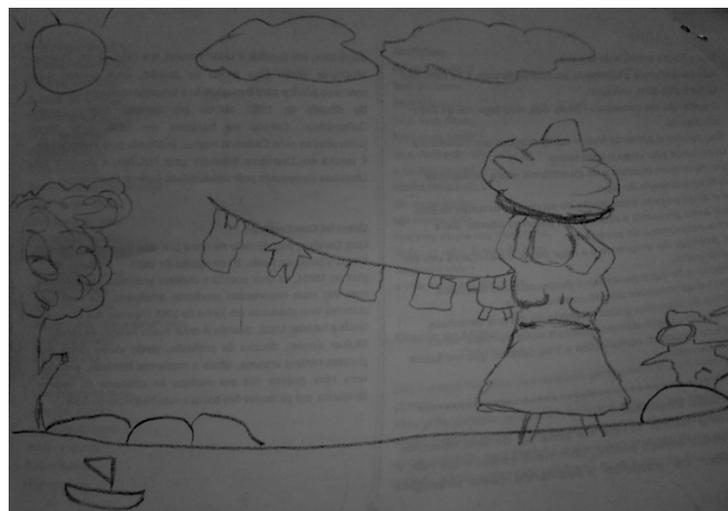
A partir da união de vários materiais: tecidos, linhas, agulhas, tesouras, palavras, letras, sons e experiências ia sendo dada a forma para um percurso particular de vivência investigativa, transportando a narrativa poética dos poemas para um nível também profundo de conexão com o poético e desaguando em fios conectores de uma narrativa visual, com elementos pessoais e coletivos costurados delicadamente. Nesse entretecer de ideias e experiências surgiram os elementos, em uma folha de papel, para construir o passo seguinte e dar concretude de forma horizontal às variadas interpretações dos versos poéticos. O passo adiante a ser dado no processo de experimentação era colocar as mãos coletivas em tesouras, linhas e agulhas.

Figura 05: Esboço da bordadura MCP 10 anos



Fonte: Foto do autor

Figura 06: Esboço da bordadura Cremos na lavadeira



Fonte: Foto do autor

Num movimento interdisciplinar e conectivo, que todos os sujeitos partiram para a confecção da primeira *arpillera*. O cuidado em selecionar os retalhos para dar vida a cada imagem, quais as cores de linhas, cada recorte e o melhor método para retirar do retalho de tecido a personificação da imagem. Imagem conectada aos versos dos poemas. O trabalho detalhado e cuidadoso foi sendo permeado por muitas escolhas coletivas, sob orientação de uma das mulheres que se tornou uma figura central no grupo, exercendo, de forma involuntária, a coordenação das demais. Era ela quem tinha primeiro as ideias, contribuía com a escolha dos tecidos, a posição que ficariam os recortes, sugeria detalhes e técnicas possíveis para fazer do trabalho o mais primoroso possível, mesmo que estivesse embasado na simplicidade técnica de construção.

A partir desse momento, o método ficava claro: não se tratava de uma pesquisa com objetos de investigação, pois o objeto era o próprio percurso e este estava sendo entretido com uma trama complexa, colorida e cheia de vida. Pois, no primeiro dia de trabalho, muitas foram as histórias partilhadas: umas felizes, outras nem tanto. Os problemas familiares que algumas das mulheres passava, as escolhas difíceis feitas na vida, os problemas da comunidade, dos vizinhos, das outras mulheres que tinham garantido a participação na “oficina de artesanato” e não foram por diversos problemas, ou por simples escolha de afazeres outros. Todos esses materiais eram evocados e colocados no que era produzido.

As narrativas poéticas dos poemas ainda existiam, mas outras narrativas iam coexistindo por meio das escolhas sendo realizadas, fortalecendo a força dos versos, entrelaçando as histórias dos textos às histórias e risos que emergiam do profundo interior de cada sujeito e flutuavam na superfície da *arpillera*. Assim, a bricolagem se manifestava, enquanto percurso da pesquisa, pois existiam todos as naturezas de materiais dispostos na mesa de trabalho: materiais afetivos, materiais têxteis, textuais e materiais de aviamentos.

Toda esta colagem de diferentes elementos e materiais, vão fazendo com o que texto literário se torne habitável, como afirma Certeau (1998), pois torna-se uma epopeia do olhar, do sentir e do fazer transformando a propriedade inicial em outro, contendo outros, como se fossem “locatários” em novas casas, caminhantes em estradas antigas e desconhecidas.

Com toda essa experiência partilhada, o grupo chamado aqui de *Grupo de bordadura poética*, adentrava por estas estradas e ia chegando às novas casas, que se abriam vagarosamente para outros horizontes de uma narrativa visual consistente e cheia de intencionalidades. Entre as risadas e os momentos de escuta, a narrativa tomava forma à medida em que as dificuldades de uma mulher, tornava-se oportunidade de ensino e orientação para outra, gerando um aprendizado compartilhado.

O primeiro grupo que escolheu os poemas *Abacateiro* e *Oração do milho* para ser a base central estava, inicialmente, muito mais apreensivo em concretizar mais que um trabalho de pesquisa para alguém (este pesquisador) com quem elas mantinham algum grau de afetividade. O objetivo comum do grupo era produzir uma *arpillera* que fosse bonita, cheia de história... e dessa forma, cada elemento a ser introduzido no tecido, tornava-se um primoroso trabalho de questionamentos, reflexões e aprendizados entrelaçados.

Figura 07: Construção da bordadura: Ao pé do abacateiro



Fonte: Foto do autor

O segundo grupo, menor que o anterior iniciou o processo de construção já com o outro finalizando a *arpillera*. O procedimento feito foi o mesmo utilizado no primeiro grupo: apresentação do que vinha a ser uma *arpillera*, leitura dos poemas, comentários sobre as impressões de cada poema, apresentação da proposta do trabalho a ser realizado. Essa proposta seguiu já com algumas considerações a partir da experiência do grupo anterior, como por exemplo, o tamanho da *arpillera* que deveria ser menor, por ter menos tempo de confecção. Entretanto, permaneceu

a utilização de dois poemas, sendo um de Cora Coralina e outro de Conceição Evaristo.

A partir da conversa sobre essa primeira parte, as mulheres puderam conferir o desenvolvimento do grupo anterior, já que estavam no mesmo espaço. Essa foi uma proposta que pareceu ser interessante para testar como haveria a interação entre os diferentes estágios dos trabalhos e dos sujeitos. Nesse sentido, a interação foi positiva, pois o novo grupo já podia ver como concretizava aquela ideia de contar num tecido uma história com retalhos e mais: que essa história tivesse elementos de dois poemas distintos.

No momento em que eu pensava essa interação, questionava-me como seria possível para o segundo grupo criar algo que não fosse uma mera referência ao grupo anterior? De que forma estas mulheres construiriam uma narrativa visual nova e quais poemas elas escolheriam? Também me questionava, de que maneira elas resolveriam os problemas surgidos no grupo anterior, haveria inovação das ideias e proposições? Outros retalhos? aprofundariam nas metáforas dadas pelos poemas?

Entretanto, todas estas questões foram se diluindo à medida em que de um olhar atento para o trabalho em estágio final do grupo anterior, as ideias foram surgindo. O primeiro poema escolhido por este segundo grupo de bordadura poética foi *Lavadeira*, de Cora Coralina e o segundo, de Conceição Evaristo, o poema *Creiros*. Ao levar em conta a sugestão do grupo anterior, fui o responsável também para contribuir com o registro dos elementos soltos que iam surgindo: pedras, rio, crianças, nuvens, barco, roupas, uma lavadeira grande, uma trouxa de roupa, árvore, pássaros, varal com roupas estendidas... sol, pois

Numa obra de arte, diferentes aros, episódios, acontecimentos se mesclam materialmente e fundem-se numa unidade, embora as partes não desapareçam nem percam seu caráter próprio quando isto sucede. É no campo das artes que o processo da experiência significativa se torna mais evidente para o ser cognoscente. Nas artes, se revela pela observação, percepção e verificação direta quando a experiência possui uma unidade (BARBOSA, 1998, p. 24).

Por meio destes aros que os diferentes pontos vão sendo costurados, dando a resistência necessária para a unidade da narrativa. Dessa forma, as diferentes funções de todos os sujeitos, inclusive deste pesquisador, apenas contribuíam para a harmonização de outra experiência, a experiência estética, que é a “culminação de

um processo” (BARBOSA, 1998, p. 24). Por sua vez, esse processo se deu de forma intuitiva e criativa, tendo em vista a escolha diferente de poemas e os elementos para compor a nova narrativa poética. O grupo também optou por fazer um esboço em papel, após o levantamento das ideias. A composição no croqui da narrativa se deu igualmente de forma coletiva, com as mulheres discutindo e se questionando e chegando ao melhor resultado esperado do tamanho e das formas.

Após o esboço feito em papel, passamos para o desenho na base de tecido (a *arpillera*). As escolhas desse segundo grupo ampliaram o alcance das metáforas existentes nos dois poemas, como será possível analisar mais à frente, no capítulo terceiro. Diferentemente do grupo anterior, este seguiu com muito mais agilidade tanto na composição da narrativa, quanto nas escolhas de materiais, pontos para arrematar os retalhos na base e a construção da narrativa, o que pode ter ocorrido pelo número menor de participantes ou por já ter presenciado o andamento das outras colaboradoras.

O recolhimento de materiais e o aproveitamento de retalhos para compor essa nova visualidade, bem como o reuso de linhas e botões fazem parte de uma postura política, mesmo que inconsciente, dos sujeitos, pois, conforme afirma CORRÊA & FRANÇA (2014, p. 228)

Em meio ao contexto de consumo e descarte, coletar e fazer outro uso de objetos que foram destituídos de sua função e descartados é uma ação desviacionista esse papel é assumido pelo *bricoleur* dentro da cultura do consumo e do descarte, ou seja, pelo usuário que não é passivo, mas que “fabrica” a partir de tudo o que consome.

Logo, a aparente despreensão em concretizar uma narrativa com diferentes retalhos: de panos, poemas, ideias, impressões e expectativas, se aprofunda na contestação de metodologias engessadas, orientadas por questionamentos fechados e estruturados. Nesse sentido, a possibilidade de brincar com a não passividade dos sujeitos da pesquisa contribui para o enriquecimento do entremeio que arremata o fazer investigativo e narrativo fazendo do ato de narrar a reafirmação do sentir, do ouvir e do compartilhar, pois várias são as histórias que adentraram o processo criativo de construção dessa nova matéria visual, pois

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 por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Entretanto, a trama que compõe essa rede ao invés de se desfazer, se refaz; em diversos lados, ao tecer novos tecidos, puxando os fios da memória. Fiando de forma manual uma nova narrativa, esse segundo grupo seguia o ritmo do trabalho, se apoderando dele, levando em consideração a escuta de outras histórias, outras intencionalidades e tecendo as suas próprias. Nesse processo da construção, as mulheres seguiam mais ágeis do que o primeiro grupo, pois a consistência das decisões já não passava pela incerteza dos resultados, nem a pressão de não se ter um modelo a seguir, pois o primeiro grupo fechava os últimos detalhes de sua *arpillera*.

A interação desse fazer-pesquisa sem, aparentemente, ter um caminho prévio a chegar proporcionou que a experiência tivesse uma complexidade inquietante, pois era como se a cada ponto dado e pedaço de tecido utilizado, estivesse ali bordada uma parte fundamental de cada sujeito que colaborava para a feitura do trabalho.

Michel de Certeau (1998), afirma que os objetos produzidos por uma pesquisa remetem a uma rede de intercâmbios e que resultam mais ou menos originais. Nesse sentido, o autor ainda complementa que “o ato de isolar a relação sujeito-objeto apaga os traços de pertença de uma pesquisa a uma rede” (p. 110). Em outras palavras, o fazer teórico perpassa pela arte de fazer, segundo o caminho que o marca. Reconhecer a genealogia do percurso, explicitando sua produção e dar legitimidade para as relações de onde o trabalho nasce. Pois ainda de acordo com CERTEAU (1998, p.110), “intercâmbios, leituras e confrontos que formam as suas condições de possibilidade, cada estudo particular é um espelho de cem faces (neste espaço os outros estão sempre aparecendo)”.

Dessa forma, a experiência metodológica empregada vislumbra não analisar o percurso dos sujeitos na pesquisa, mas dos objetos produzidos por estes sujeitos. Sendo o próprio objeto – aqui identificado como *arpillera* – compreendido como esse “espelho de cem faces”, tendo em vista que ele possui impregnado em sua superfície os intercâmbios, as leituras e os confrontos anteriores e durante sua produção.

Valendo da própria metáfora do espelho de cem faces, essa parte da pesquisa se destina a dar conta do que CERTEAU (1998, p. 165) denomina de “ocasião”. Entretanto, o autor critica a forma de fazer análises científicas na contemporaneidade, que se inscrevem na memória que se recusam a usar os rodeios, mesmo com o interesse primordial de explicar procedimentos. Para o autor, a ocasião é um instante indiscreto e a escritura científica quer colocar, ao máximo, os esquemas da normalidade, para não haver surpresas. Entretanto, as voltas sempre retornam e elas não deixam de ter histórias e de serem “tagarelas”.

Figura 08: Colaboradora no Grupo de bordadura poética



Fonte: Foto do autor

Essas considerações dizem muito a respeito do tipo de percurso metodológico e a escolha pelo considerado objeto. Entretanto, esse objeto de pesquisa não está virtualmente inserido num “entre-lugar”, pois ele não é a partida, nem mesmo a chegada de um ponto ao outro. Trata-se do trânsito, onde circulam de um corpo a outro uma maquinaria poética que transforma os corpos individuais em “corpo social” (CERTEAU, 1998, p.233). Logo, esse lugar de cruzamento, entre o ir e o vir se constitui como uma totalidade, com todas as anormalidades e desvios, característicos dos próprios sujeitos.

Tourinho (2014), ao trabalhar a metodologia a partir das metáforas que compõem uma casa, reafirma a concepção de pluralidade existente naquilo que entendemos enquanto metodologia. Utilizando uma dessas metáforas, que a autora menciona, a “escada” se torna esse entre-lugar no caminho investigativo, tornando

possível o movimentar-se entre os degraus, subindo e descendo, perpassando esse trajeto inúmeras vezes, abrindo os destinos e os refazendo. Da mesma forma, vamos sendo transformados silenciosamente a cada passo dado, igualmente no processo metodológico em que transitamos em percursos poéticos nossos e dos outros, circulamos por meio desse espelho de cem faces, a outros corpos, ao mesmo tempo em que produzimos o objeto para uma escritura científica.

Ao escolher a metáfora “ponto de cetim” nesse local, entendemos que o bordado de cetim deve ser feito em pequenas partes dos tecidos a fim de construir composições bem delicadas. O material necessário é a agulha de fitas e fitas de cetim fininhas, médias ou grossas. É possível fazer os bordados direto no tecido ou ainda criar formas de desenhos na fita e depois apenas costurá-la no tecido. Dessa forma, se mostra com clareza o processo metodológico de bricolagem, que evidencia o desenvolver do grupo de bordadura poética. Pois, há uma delicadeza e um brilho sutil e alegre na construção da narrativa, da mesma maneira que o cetim nos toca.

São dessas partes delicadas, igual a cada degrau dessa escada metodológica, que é construído não a chegada, nem a saída, mas o percurso. Nesse percorrer de pequenas partes, as composições pessoais vão sendo agregadas com fitas fininhas, médias ou grossas, mas ao final as formas ficam claras, contendo cada parte independente e, ao mesmo tempo, unidas na força poética para contar em uma história, as várias outras de tantas vidas.

2 HÁ CERCAS CAÍDAS NAS FRONTEIRAS: INTERCULTURALIDADE E HIBRIDISMOS

*Atravessamos o mar Egeu
Um barco cheio de Fariseus
Com os Cubanos
Sírios, ciganos
Como Romanos sem Coliseu
Atravessamos pro outro lado
No rio vermelho do mar sagrado
Os center shoppings superlotados
De retirantes refugiados*

(Canção “Diáspora” – Tribalistas)

A intenção deste capítulo é tecer reflexões, que se fazem pertinentes no que diz respeito a conceitos-chave para entender o processo de pesquisa, no âmbito da interculturalidade. Sendo assim, as discussões iniciam atravessando o mar de entendimentos teóricos que intentam preencher os vãos vazios destes shoppings.

A alusão ao trecho da canção dos Tribalistas, denominada *Diáspora* remete ao conteúdo do que é trabalhado aqui: a partir das teorias que discorrem sobre a cultura, tento fazer um exercício de perpassar pelos estudos culturais, ou seja, atravessar o mar com um barco cheio “de retirantes refugiados”. Em seguida, adentrar ao mar sagrado das identidades, em que cada um dos sujeitos vai se construindo e se (re)conhecendo diariamente, num movimento que não para e ao fim, encontra-se num shopping center lotado por suas identidades.

Ao final dessa tentativa, a condução é feita entrelaçando as linhas que costumam e dão consistência às práticas artísticas, por meio da interculturalidade e de hibridismos. Ao levar em consideração os teóricos que indagam sobre estes conceitos na pós-modernidade, alta modernidade ou modernidade tardia, é feita essa ligação enquanto uma hiper-metáfora das travessias e atravessamentos existentes e necessários entre os campos de pesquisa e as artes: fronteiras, que

são diluídas e desconstruídas, pois “todas essas relações se entrelaçam umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria” (CANCLINI, 2011, p.346).

2.1 A cultura no fio da meada

Os processos em escala global datados do final do século XX têm atravessado as fronteiras e proporcionado às diferentes comunidades experiências das mais diversas, sejam por meio da economia ou dos meios de comunicação, tendem a integrar e ao mesmo tempo desintegrar (HALL, 2006). Colocam-se, dessa forma, diversos elementos nas culturas nacionais e, conseqüentemente, nas identidades destes sujeitos locais.

A globalização das nações contribui de maneira vorazmente assustadora à conexão, desde os anos 70. Entretanto, conforme aponta Canclini (2004), há que se considerar aspectos para abordar a interculturalidade nas dimensões da diferença, da desigualdade e da desconexão.

Partindo desses pressupostos, é que se faz necessário adentrar ao entendimento de cultura perpassando pelo âmbito da modernidade tardia e tecer a discussão destas identidades e sujeitos neste contexto para finalmente tratar da interculturalidade e dos aspectos inerentes a ela.

A partir da conceituação de *culture*, nos estudos de Edward Tylor (1832 – 1917), a cultura englobaria genericamente uma gama de processos dentro de uma sociedade. Conforme apontado por Laraia (2001), a definição de Tylor perpassou pelos conhecimentos, crenças, arte, moral, as leis, costumes ou hábitos que adequassem uma pessoa como membro de uma determinada sociedade.

Ao decorrer de várias formulações sobre o conceito de cultura, considera-se o século XIX influenciado pelos impactos do estudo *A origem das espécies*, de Charles Darwin, na estreita concepção do evolucionismo unilinear, em que concebia a Europa como ápice da evolução social. Nesse sentido, a evolução social unilinear entendia a espécie humana seguindo uma trajetória, em qualquer parte do globo, de forma homogênea, saindo do estado primitivo para o modelo clássico ocidental (LARAIA, 2001).

Assim, na evolução da compreensão de cultura, entende-se que seu desenvolvimento caminha junto ao aspecto biológico, pois como afirma Laraia

(2001) ao tecer o histórico do conceito, afirma que a linguagem humana se desenvolve a partir da cultura, mas ao mesmo tempo, a cultura não existiria sem a capacidade de articular a comunicação oral.

O mesmo autor sintetiza a partir do esquema do antropólogo Roger Keesing, uma tentativa moderna de abarcar as diferentes visões de cultura, levando em consideração quatro aspectos mencionados por Laraia (2001):

1 – A cultura abarca sistemas de adaptação humana de padrões sociais para atender a embasamentos biológicos;

2 – A mudança cultural segue leis de adaptação que equivale às leis de seleção natural;

3 – Tecnologias, economia básica (de subsistência) e organização social constituem o domínio adaptativo da cultura; e

4 – Componentes ideológicos dos sistemas interferem diretamente nas adaptações para manter o controle das populações.

Entretanto, o tema sempre gera debates e a “compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana, tema perene da incansável reflexão humana” (LARAIA, 2001, p. 62). E se adentrarmos à natureza humana, a nossa herança nos condiciona a depreciarmos comportamentos que não seguem aquilo que está de acordo, ou seja, de uma maneira ou outra, rejeitamos ou temos dificuldades de entender comportamentos desviantes. Seja com o olhar para outras sociedades ou dentro da mesma sociedade, ao nos depararmos com sujeitos de diferentes grupos.

Nossa atuação se dá de forma limitada e particular na cultura, pois cada indivíduo participa de uma maneira no sistema cultural e não necessariamente vai precisar dominar todo o conhecimento para operar num determinado sistema, basta que conheça minimamente o funcionamento.

[...] entender a lógica de um sistema cultural depende da compreensão das categorias constituídas pelo mesmo. Como categorias entendemos, como Mauss, "esses princípios de juízos e raciocínios constantemente presentes na linguagem, sem que estejam necessariamente explícitas, elas existem ordinariamente, sobretudo sob a forma de hábitos diretrizes da consciência, elas próprias inconscientes. A noção de mana é um desses princípios: ela está dada na linguagem; está implicada em toda uma série de juízos e raciocínios, tendo por objetos atributos que são aqueles do mana". (LARAIA, 2001, p. 96)

Saraiva (2015) afirma que a cultura é a maneira na qual homens e mulheres se relacionam enquanto sujeitos sociais. Tendo em vista esta consideração, toda cultura é uma cultura de contextos. Dessa forma, os movimentos cotidianos em que vai sendo construída a cultura estão intrinsecamente pertencentes na relação com e no território. Esse conceito de cultura que se entrelaça com o território constitui e re/constrói identidades. Assim sendo, há um constante exercício de disputas

O "direito" de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão "na minoria" [...] Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos [...] (BHABHA, 1998, p.21).

Se considerarmos que esses embates emanam daqueles que detêm o poder do privilégio, então a cultura está emaranhada numa dimensão ecológica, econômica e com a política do território. Saraiva (2015) ao corroborar com a articulação destas questões, afirma que estas dimensões onde estão inseridos os movimentos cotidianos perpassam por relações de poder e estas, se fazem intimamente ligadas a diferentes conflitividades.

Nessa perspectiva, a cultura é concebida enquanto tempo de experiência vivida; ela é o entrelaçamento de narrativas e vivências produzidas pelos homens e as mulheres. Dessa forma, permite-se que outros significados sejam concretizados e desafiem o que foi silenciado para romper com a continuidade do silenciamento. Assim, o funcionamento do sistema cultural – em constante transformação – possibilita a reflexão sobre as experiências e “seus significados nas ações da vida cotidiana onde a história transcorre” (SARAIVA, 2015, p. 64).

As representações visuais constituem práticas subjetivas e culturais transformadas em visualidades, no contexto deste trabalho, pelas *arpilleras*. Assim, as visualidades ganham sentido ao transitarem e emergirem em repertórios individuais que vão sendo adicionadas referências e evocando contextos (MARTINS, 2009). Nesse sentido, as representações visuais são moldadas e elaboradas a partir de ligações entre o subjetivo individual e coletivo. Por conseguinte, são acionados mecanismos de reflexão e consciência que no processo criativo de construção de uma *arpillera* se transforma em visualidade.

As experiências vividas são produzidas por homens e mulheres no espaço social como narrativas. Dessa forma, as *arpilleras* são tempo de experiência (re)escritas visualmente, com a tarefa de manter viva a história e a memória das comunidades. Essa característica se instaura no que Brandão (1996) enfatiza sobre recriar simbolicamente as esferas de sentido e renovar a recuperação de saberes populares, pois é considerar a cultura “como parte da teia de poder constituída nas comunidades, nos territórios” (SARAIVA, 2015, p. 66).

Ao ser a cultura esse tema perene de infinita reflexão humana,

A cultura faz. Alguns preferem lembrar que mais importante do que enunciar a coleção daquilo que a cultura é feita, ou mesmo o que ela faz os homens serem e fazerem, é compreender com densidade o que a cultura diz. Melhor ainda, o que os homens se dizem entre si através dos símbolos e dos significados de cultura (BRANDÃO, 1996, p. 31).

Dessa forma, a cultura é raiz que conecta as pessoas e por isso é elemento estrutural e estruturante contribuindo para localizar os indivíduos individual e coletivamente. Por isso mesmo, ela é parte das tramas de poder que entrelaçam cada homem e mulher em quaisquer que sejam as suas comunidades.

Entretanto, acomodar a cultura sob a organização de comunidade não dá conta da complexidade desta “teia de poder”, pois esbarramos no conceito de cultura a partir do que é sociedade e não mais comunidade, conforme apontado por Chauí (2008). Segundo a autora, comunidade está embasada no comum, naquilo que é compartilhado de forma igualitária, sem a mediação institucional, ou seja, o que prevalece é o sentimento de bem comum.

O mundo contemporâneo desconhece esse sentimento de bem comum. A base da sociedade é a produção capitalista, em que os sujeitos são separados cada um por seus desejos e aspirações (CHAUÍ, 2008). Dessa maneira, a sociedade é pautada pelo isolamento e fragmentação e a conexão entre os indivíduos se dá de forma cada vez mais virtual. Ou seja, se na comunidade os indivíduos são percebidos pelo indivisível e ela é regida pelas forças místicas, naturais e divinas, nesta a condição originária é a divisão: a sociedade de classes.

Na sociedade, as classes dispõem dos mecanismos de separação e diferença, perpassando o território em “divisão cultural” (CHAUÍ, 2008, p. 58). No interior dela, a divisão se dá por cultura dominada e dominante, de elite e popular, oprimida e opressora. Nesse sistema de divisão cultural, sabemos que o lugar da

cultura de elite/formal é o lugar em que se legitima as relações de exploração e o exercício para a exclusão social. É nessa seara a localização interna da cultura, ao partir do local e que se materializa nestas relações sociais antagônicas e, em sua maioria, pouco democráticas.

Ao mesmo tempo, não se pode romantizar a cultura popular como isenta de conflitos. Ao apontar para três períodos consideráveis de seu conceito, Marilena Chauí (2008), destaca que no século XIX, inserida no Romantismo, a cultura popular era compreendida como a expressão do povo bom, a alma da nação; já no século XVIII, era um misto de tradição e superstição, que precisava ser superada por meio da educação e no século XX - oriundos de populismos - congrega visão romântica e iluminista: daquela, carrega os traços que a

cultura é feita pelo povo; da visão iluminista, mantém a ideia de que essa cultura, por ser feita pelo povo, tende a ser tradicional e atrasada com relação ao seu tempo, precisando, para atualizar-se, de uma ação pedagógica, realizada pelo Estado ou por uma vanguarda política (CHAUÍ, 2008, p. 58).

Ao centrar-se no Estado, a autora aponta uma das questões mais preocupantes para a cultura dentro da sociedade moderna: o Estado não pode ser o produtor de cultura, uma vez que ele é produto dela, pois “há campos culturais diferenciados no interior da sociedade, em decorrência da divisão social das classes e da pluralidade de grupos e movimentos sociais” (CHAUÍ, 2008, p. 64). Nesse viés, é que a democracia cultural deve ser aparato do Estado para reconhecer e garantir a existência desse contexto plural de que se trata uma cultura nacional.

A sociedade democrática é maior que seus partidos políticos ou o atendimento às necessidades da maioria ou minoria, mas quando se institui – com profundidade – os direitos a partir de demandas sociais. A democracia é, portanto, aberta ao seu tempo, pois deve ampliar os direitos existentes, criar novos direitos e atenta às transformações, desde os “contra-poderes sociais” (CHAUÍ, 2008, p. 69). Por isso, seu caminho não é permanente numa direção, assim como a cultura é contexto.

Nesta perspectiva, a cultura é um trabalho fronteiroço, que exige o encontro com o novo, pois a partir dela, cria-se uma ideia insurgente de forma a renovar o passado e o reconfigurar. Assim como afirma Bhabha (2008), é atividade negadora e ao mesmo tempo em que a reconhece como instituidora de ruptura na barreira do tempo.

2.2 Ponto de arraiolos: identidades em (des)construção

A discussão apresentada sobre as identidades se relaciona diretamente com a propositura da constituição de uma *arpillera*, pois de maneira geral, a narrativa visual é motivada pela afirmação daquilo que constitui as pessoas. São diferentes camadas bordadas no tecido da história e memória coletivas de cada povo. Por isso, neste tópico faço referência ao ponto de arraiolos, enquanto metáfora para discutir epistemologicamente esse processo de constituição/fragmentação das identidades na contemporaneidade.

O ponto denominado de arraiolos é um ponto cruzado oblíquo composto por duas meias cruces, uma das quais tem o dobro do comprimento da outra. O resultado do cruzamento das duas meias cruces é um ponto cruzado alongado. O bordado é feito em três etapas: primeiro, bordar a armação; segundo fazer a matização; e por fim, preencher os fundos. A origem na história do bordado é controversa, pois a datação não é precisa e remonta do século XII, em que era utilizado o ponto oblíquo para confeccionar tapetes. Assim como as etapas que compõem cada camada do bordado, a identidade também possui, metaforicamente, a constituição de um conjunto de motivações contornadas num tecido de juta; em seguida estes contornos são adornados com fios coloridos e, no processo do movimento realizado para obter os resultados esperados, até o ponto em que os contornos estejam preenchidos e passa-se para a próxima etapa que é a matização.

A metáfora desse bordado dialoga com os aspectos constituidores da identidade, pois mesmo depois de estarem os contornos preenchidos pelos fios que darão destaque à obra, há outro processo dado pelo bordar em volta das imagens, com linhas e lãs de diferentes cores e ornar, dessa maneira, os fundos de cada tapete. Trata-se, portanto, de um processo contínuo, em deslocamento e acabamento.

Tendo em vista os apontamentos de Hall (2004), a respeito de uma profunda mudança estrutural nas sociedades, com a pós-modernidade – tudo que era de exata localização, de completude e reconhecimento a partir de uma solidez enquanto indivíduos vê-se agora instável, trincado e fragmentado. Até mesmo nossas identidades pessoais são colocadas à prova e nossa ideia de sujeitos integrados é constantemente questionada.

Por meio dessas mudanças estruturais profundas no final do século XX, há o descentramento dos sujeitos e as velhas identidades encontram-se no seu declínio. E no final da segunda década deste século, é possível perceber os abalos nas estruturas rígidas e centrais das sociedades ao se depararem com as forças contra-hegemônicas de identidades cristalizadas. Esse processo que tem desencadeado múltiplas identificações e feito com que os sujeitos se projetem não em uma única, mas várias identidades “muitas vezes contraditórias e não-resolvidas” (HALL, 2004, p. 12), é cada vez mais provisório e variável. Não menos problemático, nem mesmo de todo negativo. É este o contexto de produção e (re)feitura dos sujeitos pós-modernos.

Ao sintetizar os sujeitos no percurso histórico, Hall (2014) concebe três tipos históricos que perpassam as discussões do que Baumam (2004) resume sobre o tema: tanto o pertencimento quanto a identidade não têm a solidez de uma rocha e por isso, são negociáveis e revogáveis:

I) o *sujeito do Iluminismo* era pensado como totalmente centrado e unificado, dotado de razão, consciência e ação. O centro principal era a identidade de uma pessoa, ou seja, individualista e essencialmente masculina.

II) o *sujeito da Modernidade*: a partir do século XIX, desenvolve-se em uma concepção interativa da identidade e do eu, baseada na complexidade do mundo moderno. O núcleo interior do sujeito não é autônomo e autossuficiente, mas formado na relação com outras pessoas, que realizam a mediação dos valores, sentidos e símbolos do mundo. O centro interior do sujeito se modifica no diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores. A identidade preenche o espaço entre o interior e o exterior, entre o pessoal e o público e o sujeito se projeta nessas identidades culturais. A identidade costura o sujeito à estrutura, estabilizando tanto os sujeitos quanto os mundos culturais.

III) Já o *sujeito da Pós-modernidade*: a partir da segunda metade do século XX, passa a ser pensado como fragmentado, composto de várias identidades.

As narrativas visuais, aqui apresentadas por meio das *arpilleras*, demonstram que há um campo de tensão e disputa no arcabouço da pós-modernidade, entre níveis hegemônicos. Pois, se há em nosso tempo, lugares em que novas identidades podem ser reivindicadas e dos quais estes sujeitos podem se expressar, também existem as forças históricas opressoras atuando, com todo seu aparato naturalizado e institucionalizado para questionar a validade das identidades.

De acordo com GREGOLIN (2008, p. 88), “Vivemos a ‘modernidade líquida’, nossas identidades devem ser cambiantes pois a inflexibilidade (em todos os aspectos da vida) é condenada”.

Por conseguinte, “as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (BAUMAN, 2005, p. 19). Para Zygmunt Bauman, as identidades são construídas e não descobertas e justamente nessa construção é que atuam as forças favoráveis e contrárias. Isso nos revela que há uma constante luta para protegê-las e para que estas batalhas sejam vitoriosas.

No processo de construção da identidade há um tenso e complexo jogo marcado pela diferença. Em outras palavras, Silva (2000) afirma que a identidade é marcada pela diferença e esta pela exclusão. Sendo assim, qualquer aspecto que envolve os marcadores de diferença e exclusão é um território conflituoso, pois apenas posso afirmar aquilo que sou a partir da negação daquilo que não sou e vice-versa.

Esse jogo é presente nas narrativas das *arpilleras*, principalmente as chilenas, ao descreverem por meio da visualidade, os esquemas de conflitos envolvendo as diferentes identidades. As violências sofridas pelas mulheres ao terem seus esposos e filhos levados pela ditadura de Pinochet, a imposição do silêncio fazendo com que não pudessem se manifestar ou a descrição visual das expressões artísticas e culturais das comunidades rurais e populares demarca a diferença, exclusão e tensão entre as fronteiras existentes dos lados hegemônicos e populares.

Ao descrever em algumas imagens, a vida de trabalho das mulheres, a exemplo da *arpillera* peruana *Mercado*, há a afirmação da importância dos camponeses, em especial, as camponesas para a base de sustentação da sociedade através da produção de alimentos. Negam dessa maneira, o marcador de exclusão impregnado de que os atos contra os governos são oriundos de indivíduos criminosos.

Figura 9: Arpillera Mercado



Fonte: www.objectlessons.org – acesso em 25/02/2019

Um dos resultados dessas tensões é que temos consequências de caráter democrático, dentro do arcabouço do Estado. Pois, a identidade é também relacionada com as condições sociais e materiais, como aponta Silva (2000). Se dentro de uma sociedade um grupo é visto como tabu e marcado como “inimigo”, isso resultará em prejuízos concretos e objeto de exclusão, não apenas social, mas também no âmbito dos direitos adquiridos e a serem instituídos. Esse jogo de tensões entre o reconhecimento e os direitos a serem adquiridos podemos perceber quando ainda em 2016, a então presidente da república, Dilma Rousseff assinou decreto garantindo o direito de travestis e transexuais utilizarem o nome social em documentos e crachás, no âmbito do exercício de suas respectivas funções. Entretanto, por serem consideradas identidades tabus e marcadas historicamente pela exclusão social, os direitos destes sujeitos passaram ao embate entre as forças políticas, motivado por alas conservadoras para que a garantia desse ganho material fosse revogada.

O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. E por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais (SILVA, 2000, p. 13).

Essa diferenciação social perpassa também pela “posição-de-sujeito” dentro da sociedade. A posição-de-sujeito faz com que cada um de nós adote certas posturas, seja no âmbito de identidades nacionais, étnicas ou pessoais, produzidas pelos sistemas sociais. Por conseguinte, teremos a partir dessa posição, sujeitos que compartilham a mesma identidade, mas com práticas distintas e até mesmo contraditórias. Esse posicionamento como sujeitos tem a ver com a representação do sentido que damos às nossas experiências e pode ser compreendido pelo viés do processo cultural (SILVA, 2000).

Essas posições contraditórias fazem parte do mundo individualizado e cercado pelo “líquido-moderno”, de acordo com Bauman (2005). Essa liquidez faz com que tudo se torne ambíguo e temporário. Nesse mundo da vida líquida-moderna, a identidade é separada por uma tênue linha entre o sonho e o pesadelo. As identidades estão, dessa forma, centradas nos debates existenciais de um eu que não é coerente, mas volátil e ambíguo, adotando diferentes posições sob determinadas circunstâncias.

A posição-de-sujeito é apontada nesse contexto de liquidez da pós-modernidade ou modernidade tardia e centrada num jogo de identidade, de acordo com Hall (2006). Esse jogo, na maioria das vezes, adota um caráter político, de igual consequências para os sujeitos no interior da identidade nacional.

Na vida líquida da modernidade tardia, a identidade nacional é seriamente afetada, não apenas simbolicamente. Enquanto parte da cultura nacional, as identidades entram em crise, diante do jogo realizado pela posição-de-sujeito. É possível perceber essa realidade, a partir das eleições no Brasil, em 2018.

Durante o processo eleitoral brasileiro de 2018 houve a demarcação explícita de diferentes posições e ambos os grupos de polarização, de um lado a esquerda e do outro a direita, os sujeitos reivindicavam o direito genuíno de pertencimento enquanto brasileiros. Cada um dos grupos, era composto por aflorados debates de nação que perpassavam, principalmente, em ser brasileiro ou não, defender o país ou não. Nesse caso a identidade nacional opera não apenas para demonstrar e reafirmar o pertencimento ao país, mas atua enquanto poderoso aparelho para que sujeitos com posições distintas evidenciem uma identidade que estereotipa, desumaniza e estigmatiza as identidades incluídas dentro desta supra-identidade.

Essa tensão a que é referida, ao exemplificar com esse caso em específico brasileiro, diz respeito ao que Bauman (2005) denomina de “identidade da subclasse”. Aos sujeitos que pertencem a alguma identidade da subclasse são jogados “num espaço além do fundo” (BAUMAN, 2005, p. 45). A estes, lhes é renegado o direito à identidade – a qualquer outra que venham a ambicionar, a priori, é negada. É mais concreto analisar estes efeitos nas identidades que compõem uma identidade nacional: ex-viciado, abandonou a escola, adolescente infrator, etc.. Entretanto, o próprio direito à supra-identidade tem sido negado, enquanto resultado da globalização, que é implacável na “produção de pessoas rejeitadas” (BAUMAN, 2005, p. 47).

Na modernidade tardia, a sociedade age feito um jogador, como afirma Bauman (2005), pois ela não exerce mais a tarefa de árbitro. Ela deseja que todos os sujeitos estejam jogando e que suas forças sejam apenas suficientes para tal fim. Dessa forma, se mostra escorregadio e não confiável, cabendo aos próprios sujeitos fazerem suas estratégias para vencer este jogador, dentro do próprio jogo. Assim, “os movimentos em discussão manifestam o desejo de reajustar a estratégia recebida da busca coletiva de interesses, procurando ou criando novos interesses e novos atores no jogo de poder” (BAUMAN, 2005, p. 62). Assim, “quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade” (HALL, 2006, p. 65).

A globalização, que não é um fenômeno recente, tem mudado completamente as formas de os sujeitos olharem para sua identidade e a partir de questionamentos frequentes, descentrarem os eixos, até então, considerados fixos. A partir do estreitamento do “espaço-tempo”, o simbólico e o concreto estão fluidos e operando em campos de tensão.

A identidade, nesse contexto, é um grito de guerra, uma intensa batalha. Em primeiro lugar, o sujeito trava uma luta contra o grupo pela garantia de construção de sua identidade (ou de sua nova identidade), ou seja, pelo direito à flexibilidade e à adoção de posições diferentes enquanto sujeito para ser reconhecido pelo seu grupo. Em segundo lugar, um grupo menor declara sua revolta contra outro grupo maior pelos mesmos objetivos, como é possível observar na arpillera produzida no contexto do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), Mulheres, água e energia não são mercadorias, em que diversas formas de violações são

denunciadas, ao mesmo tempo em que as identidades são reafirmadas frente aos grupos opressores. Ou então, a batalha é iniciada pelo grupo dominante contra os demais para a manutenção das estruturas identitárias enraizadas.

Figura 10: Arpillera (MAB) Mulheres, água e energia não são mercadorias



Fonte: www.mulheressocialistas.org.br – acesso em 25/02/2018

O campo de batalha da identidade é uma luta defensiva dos diferentes sujeitos, muitas vezes em prol do conhecimento e legalidade ao pertencimento e em outras situações pela defesa de um purismo, que julgam ter se perdido. O que é possível afirmar nesse contexto pós-moderno global é que até mesmo as identidades nacionais estão se deslocando e sofrendo com este afrouxamento e descentramento, mesmo ainda continuando fortes, principalmente no que se refere a direitos e cidadania, entretanto, como afirma Hall (2006), as identidades locais se mostram importantes.

O que é importante para nossos propósitos aqui é reconhecer que a luta e a contestação estão concentradas na construção cultural de identidades, tratando-se de um fenômeno que está ocorrendo em uma variedade de diferentes contextos. Enquanto, nos anos 70 e 80, a luta política era descrita e teorizada em termos de ideologias em conflito, ela se caracteriza agora, mais provavelmente, pela competição e pelo conflito entre as diferentes identidades, o que tende a reforçar o argumento de que existe uma crise de identidade no mundo contemporâneo (WOODWARD, 2000, p. 35).

O conflito das identidades e a luta pelos lugares de fala de cada uma no mundo contemporâneo são mediados pelo mercado global, que influencia diretamente na vida social. As imagens são globalizadas, os estilos, os gostos, os sistemas de comunicação interligados. Isso tudo faz com que sejamos confrontados por diferentes identidades e pela difusão de consumo global, extrapolando o espaço-tempo para a costura de uma identidade global. Contudo, de acordo com Hall (2006), é improvável que a globalização destrua as identidades nacionais. O caminho que se esboça é para a produção de “novas identificações globais e novas identificações locais” (p.78).

Ainda em nível individual, temos mudado a forma com que nos posicionamos na vida líquida e pós-moderna. Por mais que nos reconhecemos sendo a “mesma pessoa”, atuamos em diferentes identidades dependendo da situação (WOODWARD, 2000). Em cada um dos contextos, posicionamo-nos e somos posicionados de forma diferente. Entretanto, precisamos de um eixo ilusório de sustentação, que se dá a partir de uma identidade principal. Esse eixo diz respeito àquela identidade que é constituidora primária de nossas outras, que são acrescentadas ao longo da vida e das experiências pessoais, profissionais e sociais. Esse é um dos resultados temporários da modernidade tardia.

A identidade tem relação estreita com a diferença e ambas não são inocentes, pois elas se estabelecem no campo do poder. Silva (2000) afirma que tanto a definição da identidade quanto da diferença perpassa por uma conexão profunda com relações maiores de poder: incluir/excluir; demarcar fronteiras; classificar; puros e impuros; desenvolvidos e primitivos; racionais e irracionais; normatizar.

Juntamente com a conexão direta de relações de poder, todo o campo tende a exercer uma força esmagadora sobre aquilo (ou aqueles) que não está no conteúdo da pureza. A necessidade de pureza requer igualmente, um jogo de posicionamentos para o que é compreendido enquanto “lugar certo”. Entretanto, como contribui Bauman (1998), nem todas as coisas ocupam este lugar certo. Elas tendem a ficar fora do fragmento preparado pelo homem para ficarem e acabam estando em todos os lugares, ocupando espaços destinados aos que acreditam na pureza. Portanto, esse movimento de liberdade faz com que evidencie o quanto esse modelo é pequeno.

Dessa forma, as estratégias para resguardar a pureza ultrapassam o caminho de tentar colocá-las no lugar, mas de esmagar, destroçar, invalidar e deslegitimar. No entanto, “a dificuldade de lidar com essas coisas é que elas cruzarão as fronteiras, convidadas ou não” (BAUMAN, 1998, p.15).

No poema *Meu rosário*, de Conceição Evaristo, a voz poética descreve a conexão transcendental existente em cada conta de seu rosário, que é composto pelos traços identitários de religiões de matriz africana, assim como europeias. A partir dos movimentos feitos por estes sujeitos representantes de seu povo ancestral, a voz poética se encontra diante da memória, parte constituidora de sua identidade. Os movimentos de deslocamentos humanos realizados pelos desejos de colonizar ou pelo imperativo da escravização tendem a ultrapassar as fronteiras das identidades móveis. As metáforas, como exemplifica Silva (2000), recorrem corriqueiramente à ideia de movimento e de travessia: diáspora, nomadismo, dentre outros aspectos. Mas as imagens destas subversões das identidades abrigam em seu cerne a ênfase para aquilo que deseja fixá-las nesse “lugar certo”. No poema em questão, o lugar certo de encontro com a identidade é a poesia.

Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
 Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum
 e falo padres-nossos, ave-marias.
 Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques
 do meu povo
 [...]
 O meu rosário se transmuta em tinta,
 me guia o dedo,
 me insinua a poesia.
 [...]
 Me acho aqui, eu mesma,
 e descobro que ainda me chamo Maria.
 (CONCEIÇÃO EVARISTO, 2017, p.43 – 44)

As pessoas “do lugar” se ocupam de combater os estranhos, direcionando a eles o sentido de sujeira. O seu empenho de separar, confinar e exilar iguala estranhos a animais nocivos. Entretanto, esta necessidade de manter a ordem da pureza dá lugar a outros movimentos e à introdução de uma “nova ordem”, que de repente corresponde ao desmantelamento de uma ordem tradicional (BAUMAN, 1998).

Dessa forma, o hibridismo atende – nesse contexto globalizado e líquido – ao câmbio entre identidades e culturas diferentes, sejam transnacionais ou étnicas.

O hibridismo se apresenta como intercurso, mistura de nacionalidades, raças e etnias, colocando, dessa forma, em questionamento a ideia de pureza, ao mesmo tempo em que põe em xeque a noção de identidades totalmente divididas e separadas.

Conforme Silva (2000), o processo de hibridismo encontra-se alinhavado pelas relações de poder, em casos conflituosos de grupos nacionais, étnicos ou raciais. Assim, as diásporas, o nomadismo corresponde a movimentos ligados ao hibridismo numa perspectiva de que uma identidade hegemônica nunca determina por si só esse processo. Sempre é acrescentado a esse, o questionamento e a diferença. O mesmo autor ressalta ainda que estes movimentos resultantes do hibridismo podem ocorrer de forma literal – como ocorreu com os povos africanos escravizados em diversos países, ou no cruzamento simbólico de fronteiras, pelos sujeitos que optam por não respeitar os territórios que demarcam as identidades.

Não apenas estes fatores podem corresponder ao hibridismo, mas o próprio ato de realizar uma viagem e o sujeito encontrar-se na condição de estrangeiro, lhe confere o *status* “de outro”, pois “se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível” (SILVA, 2000, p.89). Em outras palavras, é na ambiguidade das identidades, no interstício e no cruzamento destas fronteiras que está uma forte estratégia política para questionar posições hegemônicas, identidades fixas e dominantes e, por si só, opressoras.

2.3 Entrelaçando as linhas: literatura e interculturalidade

Até esse momento, o exercício feito foi perpassar pela questão da identidade, ou das identidades, fazendo a reflexão sobre os principais aspectos ao levar em consideração elementos como pertencimento, diferença com o contexto em que vivemos neste início do século XXI: a modernidade tardia e a implicação das formas líquidas nas relações sociais, bem como o advento da globalização, que atua diretamente no modo como vemos, somos vistos e nos vemos, se articula em um movimento constante de instabilidade e incertezas.

Ao mesmo tempo em que a pós-modernidade opera de forma a separar e fragmentar, também atua na conexão virtual e alimentando o sonho de sermos pessoas globais, consumidores globais e através dos meios de comunicação que

chegam a qualquer comunidade local – por um instante – oferece a ilusão dos sujeitos serem “elite global” (BAUMAN, 2005) ao acompanharem o livre acesso destes outros ao mercado global. Essa extraterritorialidade virtual causa a liberdade de escolha ilusória e momentânea. Entretanto, esses processos têm exercido intercâmbios entre sujeitos que lutam politicamente pela construção e legitimação de suas identidades.

Dessa forma, as transformações recentes fazem com que os países e suas políticas nacionais – assim como a posição dos sujeitos, que minimamente se organizam em torno de identidades hegemônicas – não sejam capazes de ordenar de forma satisfatória a crescente expansão e mescla interculturais. A ultrapassagem de “espaço-tempo”, que resultam nos intercâmbios midiático e econômico global, além do deslocamento das pessoas evidenciam locais pouco preparados para atender a estas mesclas, conforme afirma Canclini (2004).

Longe de querer fechar a discussão sobre os conceitos, “é possível afirmar que a cultura abarca diversos processos sociais de significação, de produção, circulação e consumo da significação da vida” (CANCLINI, 2004, p.34). Dessa forma, ela se apresenta como processo social e, por isso mesmo, sempre se mostra de forma distinta. De acordo com o que é apontado, os estudos de recepção e apropriação de bens e mensagens da sociedade contemporânea mostram a transferência dos objetos e relações entre os sujeitos, que têm aprendido a ser interculturais.

Assim, pressupõe-se que por se tratar de processos sociais, ao nos relacionarmos uns com os outros vamos nos tornando em maior ou menor grau sujeitos interculturais. Além disso, os objetos de uma cultura para outra passam por transformações ao atravessar as fronteiras (concretas ou simbólicas) e seus significados se transformam.

A interculturalidade tem sua relação direta com os aspectos da globalização em que estamos todos nós inseridos, pois

nos apropriamos de outros reportórios culturais disponíveis no mundo, que chegam quando compramos produtos importados no supermercado, quando ligamos a televisão, ou vamos de um país a outro como turistas ou migrantes (CANCLINI, 2004, p. 36).

Esse efeito presente na atualidade que proporciona a passagem pelas fronteiras dos locais físicos ou da geografia daquilo que faz fronteira interna para

nós, como sujeitos, possibilita que nossas identidades sejam mais uma vestimenta. Há a necessidade de refletir quais vestimentas são essas e quando as trocamos por outras. Logo, partimos para a discussão de interculturalidade pelos caminhos trilhados por Nestor Garcia Canclini ao tecer as reflexões na América Latina do ponto de vista das diferenças, das desigualdades e das desconexões.

Ao levar em consideração que estes dois fenômenos são inerentes à discussão da convergência entre a literatura e outras artes, localizamos o trabalho desenvolvido com as *arpilleras* no centro da questão, entre multiculturalidade e interculturalidade. Em outras palavras, ele diz respeito à realidade vivenciada na vida líquida, que com a pós-modernidade transbordada na globalização evapora sob o calor dos processos sociais. Além disso, como é possível observar no próximo capítulo deste texto, a diferença nas condições de produção, as motivações, os materiais ou as identidades distintas dos sujeitos fazem com que a *arpillera* adote outro significado e não perdendo o seu original. Ao mesmo tempo em que a mudança desse significado de um sistema cultural para o outro não resulta num uso menos legítimo em comparação ao outro.

Tanto a interculturalidade quanto a multiculturalidade não são conceitos tranquilos e ingênuos de serem abordados. Entretanto, como é possível perceber, parece ser o conceito de multicultural mais problemático em nosso contexto. Logo, o debate multicultural emergiu dos movimentos sociais norte-americanos pelos direitos raciais, englobando gênero e classe.

A fragilidade da multiculturalidade está no momento em que os esforços não são para legitimar a diversidade de cultura e de identidades, e sim a aceitação delas calcada em uma cultura dominante. No interior de cada lugar haveria a assimilação destas diversidades sob a égide de uma pureza e grandeza. Dessa forma, esses “os outros” exercem o papel de refugos, existindo desde que não reivindicuem outro lugar que não seja o dos estranhos. Nessa assimilação, cabe à cultura dominante agregar de forma homogênea as demais, sem que elas tenham algum tipo de contribuição.

No Brasil, é possível perceber a atuação das posições de identidades quanto a sua formação multicultural. Historicamente o país teve o contato de diferentes nacionalidades datado da colonização. Por razões já explicitadas nesse texto, é possível perceber como se dá de forma conflituosa a relação com as diferentes culturas no interior do país. Se ainda há um forte enfrentamento por parte dos

grupos que reivindicam a legitimidade herdada das nações africanas, que desembarcaram por estas terras, através do nefasto processo de escravização, o mesmo não se pode afirmar quanto as culturas indígenas que povoavam todo o território que conhecemos.

Por outro lado, a conexão de uma supra-identidade comunga com os elementos distribuídos em escala global, principalmente pelos Estados Unidos. Esse cenário diverso coloca o multiculturalismo no apogeu da globalização fazendo diferentes nacionalidades, regiões e comunidades se tornarem avenidas de circulação e para além disso: lugares de conflitos étnicos e raciais.

Em 2005, a Unesco trouxe uma importante contribuição, enquanto documento jurídico a respeito de multiculturalidade e, com novidade, inseriu o conceito de interculturalidade. A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Paris de 3 a 21 de outubro, na sua 33ª sessão define que a interculturalidade “refere-se à existência e interação equitativa de diversas culturas, assim como à possibilidade de gerar expressões culturais partilhadas pelo diálogo e pelo respeito mútuo” (UNESCO, 2005, p. 08). Essa necessidade de fixar um conceito, demonstra a flutuação do mesmo e reforça a legalidade de que as multiculturas precisam ser tratadas de forma igualitária.

Para Canclini

Precisamos pensar em nós mesmos como diferentes, desiguais e desconectados, ou melhor, como participantes diferentes, integrados e desiguais e conectados-desconectados. Em um mundo globalizado, não somos apenas diferentes ou apenas desiguais ou apenas desconectados. Os três modos de existência são complementares (2004, p. 79).

Os movimentos contemporâneos nos colocam no centro ilusório de que não pertencemos a lugar algum, ou pertencemos a todos eles. Isso se deve à globalização e ao processo de desterritorialização existentes. Nesse sentido, é que a interculturalidade é de extrema importância para que se possa pensar objetos de estudos e permitir que diferentes campos de ação sejam confrontados, questionados e desafiados pelas relações existentes.

Ao levarmos em conta o contexto brasileiro de múltiplas culturas, principalmente a existência dos povos originários às nacionalidades, é possível perceber que o país abriga condições em que as identidades são mais ou menos

fluidas e os sujeitos circulem com certa facilidade entre estas filiações. Esses regimes de pertencimentos plurais é que dão a sustentação para o exercício da cidadania e fortalecem as movimentações sociais.

No entanto, Canclini (2004) aponta que mesmo sendo a cidadania tendo maior capacidade de expressão por meio dos processos democratizadores, estes não são acompanhados por estratégias capazes de permitir a troca entre as sociedades. Dessa forma, continua sendo alimentada a dificuldade de pensamento de uma identidade latino-americana e o fortalecimento de um espaço sociocultural que nos identifique nesta identidade intercultural, encontre resistências.

Na globalização, os sujeitos têm transitado de forma mais fluida por diversas identidades. São modos diferentes de configurar os sujeitos, pois a base da formação se dá em contextos internacionais. Há um constante fluxo de produção de diferentes mecanismos que contribuem para esse cenário: desde a tecnologia, os meios de comunicação, a moeda às imagens, que ganham caráter global.

Na condição pós-moderna, muito mais que consensos há indagações sobre os sujeitos, as identidades e, por conseguinte, sobre as subjetividades. Nessa conjuntura intercultural existe a dificuldade da manifestação como cidadãos, pois ao invés de sujeitos passa-se a ter siglas que extrapolam as fronteiras nacionais e se globalizam como se fossem personificados. Essas siglas são o resultado dos mercados globalizados e do consumo, fazendo com que os consumidores destes produtos tenham embaraço em se definir como sujeitos.

Tal vez una tarea clave de las nuevas políticas culturales sea, como lo ensayan ciertas performances artísticas, reunir de otros modos afectos, saberes y prácticas. Reencontrar o construir signos que representen creíblemente identidades de sujetos que a la vez quieren, saben y actúan: sujetos que respondan por actos y no personajes que representan marcas de entidad enigmática (CANCLINI, 2004, p.212).

Da mesma forma se dá nesse contexto da modernidade tardia novas formas de hibridação entre aquilo que é tradicional e moderno. Hibridação é considerada enquanto “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011, p.19). Logo, não se pode afirmar que há pureza nessas formas, pois o corrente trânsito sociocultral faz parte dos ciclos de hibridação.

A hibridação se apresenta com um poder inovador e evidencia a fusão de estruturas ou práticas socioculturais, ou seja, mostra o quão positivo pode se tornar

as misturas interculturais. Portanto, ela pode ocorrer de diferentes maneiras, desde processos migratórios ou na criatividade individual e coletiva. Por meio do que Canclini (2011) denomina de “reconverter”, os processos de hibridação atendem e interessam desde as camadas hegemônicas até as populares. A reconversão é entendida nesse aspecto para explicar as estratégias utilizadas de A para B, em outras palavras, como um profissional se converte num nível mais avançado a partir de novas habilidades.

Essas estratégias estão conectadas nos próprios entendimentos de identidades, pois “em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (CANCLINI, 2011, p.23). Por conseguinte, nos transporta à localização em meio a esse mundo diverso para entender como são produzidas as hibridações e afirmar cada vez menos sobre identidades rígidas. É exercer um olhar para interpretar como são reconstruídos os significados a partir das misturas.

Isso significa que nas condições atuais de globalização, é preciso fazer reflexão sobre os processos de hibridação, pois diz respeito a transações e interseção. Para além da multiculturalidade é preciso evitar que os efeitos sejam os da segregação, preconceito e exclusão e sim, evidenciar que nesses processos há tensões, mas que podem ser trabalhados democraticamente, ou seja, convertidos em interculturalidade.

A possibilidade de abordar a hibridação é para que sejam construídas ferramentas metodológicas capazes de ajudar a compreender as transformações do mundo atual e tornar os lugares mais traduzíveis e convivíveis. Dessa maneira, reconhecer e legitimar as diferenças existentes, sem que se perca a crítica necessária aos processos existentes no percurso, para avaliar de forma coerente, os ganhos e as perdas na/da hibridação.

O que é a arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os marchands, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência a priori, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia (CANCLINI, 2011, p.23)

Para Canclini, precisamos de ciências nômades, que possam transitar por diferentes níveis com horizontalidade. As explicações oriundas destes olhares podem gerar outros modos de conceber a modernização latino-americana e renovação os processos políticos nos países. Estas condições se fazem necessárias neste tempo para que se consiga: a) estudar as culturas híbridas; b) reunir saberes das disciplinas e c) pensar as finalidades e os caminhos das mesclas.

É possível perceber nessa seara de intercâmbios e na proximidade entre o objeto de arte e o público (mesmo que ainda seja em caráter virtual, por meio de redes sociais), a perda da autonomia simbólica de elites. A literatura e as artes plásticas ainda se mostram resistentes às transformações. No entanto, a distância tem diminuído entre o que era considerado culto/cânone e traço distintivo das elites.

Apesar de haver a modernização e a democratização na América Latina, elas ainda não abrangem a maioria da população, nem ao menos têm os mesmos índices se comparado com países da Europa. Por questões históricas e também políticas os países latino-americanos ainda padecem de problemas estruturais: níveis considerados de analfabetos, precarização da educação, locais sem acesso a bens básicos como habitação e energia elétrica.

Talvez o que chega de forma massiva são telenovelas brasileiras e estas têm demonstrado como o mercado e os criadores se comportam diante do público consumidor. A obra estreia mais ou menos aberta e os autores precisam fazer um exercício diário para readequar as tramas com base no que o público aceita ou não. Mesmo não se configurando como uma realidade que abarque a maioria dos consumidores, mas aponta para esse caráter de “criação coletiva”, até determinado ponto.

Dessa forma,

O cosmopolitismo se democratiza. Em uma cultura industrializada, que necessita expandir constantemente o consumo, é menor a possibilidade de repertórios exclusivos [...] renovam-se os mecanismos diferenciais quando diversos sujeitos se apropriam das novidades (CANCLINI, 2011, p. 89).

Com isso, o público se torna importante peça para a composição de um discurso misto, uma vez que ele possui traços de diferentes tradições. Estes elementos de hibridação se conectam por diversos fatores articulados pelos setores distintos da sociedade e vão convergindo para uma perspectiva valorativa própria.

O contato mais “íntimo” do público, seu comportamento e opiniões exercidas como receptores, tendem a conceder maior legitimidade e valoração de acordo com o que a obra amplifica em seu cotidiano. Sem que a arte passe pelo aspecto mítico e puramente mágico, os destinatários se mobilizam em torno da presença material das obras “mais que ao tratamento formal ou ao sentido conceitual nelas contido” (CANCLINI, 2011, p.148).

No entanto, o popular tem um lugar de exclusão, pois os setores populares estão sempre no final da linha quando se refere ao consumo. Sejam os artesãos que não chegam a ser artistas, aos expectadores que não têm acesso aos meios massivos e por isso, ficam relegados a reproduzir o ciclo determinado pela ideologia dos dominantes.

Rama (2008) aponta que na América Latina, por muito tempo os artistas tiveram um único grande objetivo: a independência de sua estética. Reconhecendo que essa ânsia passou por um longo período de reforço de estereótipos dos sujeitos que compõem as nacionalidades, mas estes movimentos latino-americanos foram importantes para a emancipação dos fazeres artísticos.

Deve-se ter em mente que o romantismo pelo popular pode suprimir as interações das culturas subalternizadas com novas culturas hegemônicas. As análises nesse âmbito devem perpassar pela superação da cegueira de que a arte popular deve resgatar o povo, mas não o reconhecer. Por outro lado, o olhar dentro da academia parte das belas artes, do culto e do letrado ao vislumbrar as criações populares. Essa perspectiva reforça a dificuldade em reformulação do objeto de estudo e atualizar os processos culturais a partir das transformações contemporâneas da sociedade.

No esforço de ter independência e representatividade, desde o século XVIII, há um princípio ético pela originalidade e as forças voltadas para a superação dos modelos colonizadores nos países latino-americanos. Nesse âmbito, o regionalismo se inscreveu como potente ferramenta de demonstrar as especificidades e legitimidade dos artistas e criadores fora dos lugares centrais e estrategicamente alocados.

A reformulação do popular e do tradicional acompanha às transformações que vêm acontecendo e não se pode parar o desenvolvimento das sociedades, nem mesmo retroceder no processo de globalização. O que se pode é minimizar seus efeitos e fazer com que os caminhos sejam mais democráticos. Porém, é inegável

levar em conta na perspectiva do tradicional e popular as suas interações com a indústria cultural local ou global, bem como com a cultura de elite. Nessa ótica Canclini, na obra *Culturas Híbridas* (2011) apresenta algumas considerações refutadoras à visão romântica:

- a) Nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolveram e transformaram-se. Primeiro, porque a expansão modernizadora não consegue incorporar toda a população na relação produção-consumo urbana. Em segundo lugar porque o mercado tem a necessidade de manter estes circuitos para atingir as camadas menos integradas. Os sistemas políticos levam em conta, como estratégia de hegemonia e legitimidade.
- b) As culturas camponesas têm relação aberta com o folclore e continuam representando a parte majoritária da cultura popular, pois as tradições se reinstalam.
- c) Os produtos artísticos populares não se concentram nos objetos. Há influência interacionista que demonstram a dramatização das dinâmicas de experiências coletivas, seja da significação social ou das interações rituais.
- d) O popular não é hegemonia de setores populares, pois ele é constituído de processos complexos e híbridos e congregam elementos de diferentes classes e nacionalidades.
- e) O popular não está fixado em uma melancolia, mas muitas práticas desobedecem formas consagradas e até mesmo sagradas em elementos de humor. No entanto, essa transformação pode perpassar por uma zona sensível da real motivação, porém mostra-se como interpretação de estruturas da tradição e modernidade.
- f) Nem sempre o popular utiliza do recurso da preservação pura das tradições. Muitos artesãos admitem a interação comercial com a sociedade e mercado nacional na renovação de seus produtos.

A arte encontra seus fenômenos na vida social e está em constante atenção às mudanças existentes, por vezes até se filiando à literalização da vida. Nesse sentido é que se insere a literatura abarcada por linguagem peculiar e textos capazes de interrogar e desvendar o mundo e as pessoas (PERRONE-MOISÉS, 2016). A literatura mesmo diante da dificuldade em conceituação, em nosso tempo,

busca os valores da “veracidade”, “força expressiva e comunicativa”, conforme apontado por Leyla Perrone-Moisés, na obra *Mutações da literatura no século XXI* (2016).

Na modernidade tardia, a literatura sofre com os fantasmas que remetem ao passado e pela dificuldade em ultrapassar esse fardo de maneira robusta. Ao sofrer dos resultados da globalização e da liquidez, ela atravessa um momento em que as regras do passado não correspondem às ânsias contemporâneas e outras ainda estão em gestação.

Para Perrone-Moisés (2016), uma das características mais notáveis é a intertextualidade, que apesar de ocorrer em todas as épocas, ela se apresenta com maior acentuação no final do século XX. O fato de ela ser recorrente pode ser devido primeiramente por uma crise ontológica ou pelo fenômeno da hiperinformação existente. Sua prática assume ares melancólicos, irônicos ou lúdicos.

Os intercâmbios existentes oriundos da desterritorialização e retorialização não apagam as crises, nem mesmo os conflitos. As indagações a respeito da discrepância de apropriação do saber, da arte e dos meios para sua produção permanecem latentes. É possível afirmar que a hibridez tem um longo percurso – seja do passado, quanto do futuro.

É nessa perspectiva que a dúvida se este século pode ser considerado o fim da literatura, parece caminhar para o contrário dessa tese, pois

[...] a prosa de ficção tem uma capacidade de metaderivação, quer por referência a outros autores e obras, quer por autorreferência. Por essa faculdade de proliferar à custa de si mesma, a literatura pode prosseguir indefinidamente (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.124).

Até mesmo o lugar de produção de muitos artistas da América Latina não corresponde mais aos seus locais de origem. São lugares híbridos, em que se cruzam os de infância com os de vivência. Portanto, não se trata de globalizar a arte culta; o que não isenta as práticas artísticas de outras vertentes consistentes.

Resgato aqui duas indagações acerca do processo de criação das *arpilleras* para este trabalho: a primeira com a afirmação de que não seriam mais *arpilleras*, tendo em vista as condições de produção e os sujeitos que as produziram e a segunda sob o arcabouço da crítica especializada de que apesar da beleza, a construção narrativo-visual deveria ter sido mais abstrata e não-linear. Entretanto, a

visualidade pós-moderna é fundamentada na crise e na perda. O pós-modernismo, como afirma Canclini (2011) não é um estilo e sim uma co-presença tumultuada. Nessa vertigem frenética, perdura o conceito de ato fundador do mundo, em que o válido é uma exaltação narcisista do artista. Tampouco é aceita a inflamada proclamação da gestualidade política. Logo, o desafio é encontrar as convergências necessárias.

Ter êxito não tem mais a ver com a realização de um grande projeto (a Obra, o Livro). Ao contrário do “solipsismo do gênio” de que fala Adorno, do recolhimento na “torre de marfim” assumido pelos heróis da alta modernidade, a maioria dos escritores da modernidade tardia busca reconhecimento imediato sob a forma da fama. O aplauso da crítica é bem-vindo, embora dispensável (MOISÉS, 2016, p.130).

Neste século, a solidão do escritor, o seu sofrimento e atitude monástica para criação dão lugar à exposição excessiva. O tempo, agora, é dedicado à escrita, mas também precisa ser dedicado à mídia, às premiações, festivais e aparições públicas. Os próprios escritores se tornam personagens de suas obras e às vezes, até maiores que elas.

A literatura de nossa época vai ganhando novas estruturas, que exigem muito mais tanto de leitores quanto dos escritores. É inegável que há um movimento de reformulação do literário, pois ela continua acompanhando e registrando as novas situações. A literatura contemporânea tem tratado do aquecimento global, da violência de gênero, das ameaças à vida na terra, das guerras. Entretanto ainda há lacunas para se visualizar o futuro enquanto projeto concreto.

A narrativa tem espaço muito maior em nosso tempo. No entanto, não cabe apenas à literatura concretizar o gosto pela narrativa. As demandas do cinema, da televisão e da internet, imprimem um ritmo diferente à narrativa: ela é muito mais visual, sem que sejam necessárias linhas e linhas para descrever, basta uma curta sequência de imagens. Esse caráter visual assume importante aliado da imaginação e não se pode negar sua potência para ampliar tal faculdade. Embora as séries e as telenovelas tenham muita força, as pessoas continuam sentindo necessidade de embarcar nas narrativas escritas.

A relação adaptativa de diferentes gêneros e linguagens artísticas ganham força nesse século. De um lado, temos filmes e séries inspiradas em textos, do outro, a literatura vem sendo influenciada pelo cinema há muito tempo. Dessa forma, “falamos de artistas e escritores que abrem o território da pintura ou do texto para

que a sua linguagem migre e se cruze com outras” (CANCLINI, 2011, p.336). essas práticas abandonam a noção de purismo para criar zonas de intersecção e convergência entre o visual e o literário, o culto e o popular.

A hibridação, da mesma maneira que ocorre nos encontros culturais, faz com que as artes sejam fronteiriças e se envolvam e desenvolvam em relações com outras. As criações artesanais migram para os centros urbanos; as criações urbanas embrenham pelos interiores e rincões mais remotos e vão ocorrendo transformações, muitas vezes inéditas. Apesar da perda de relação exclusiva, há um ganho significativo entre a comunicação e o conhecimento. São estas formas de mediação e democratização que fazem das fronteiras arames a serem rompidos.

3 LITERATURA E PRESENÇA: BORDADURAS POÉTICAS E FRONTEIRIÇAS

*Se o pensamento é um fio de linha, o narrador
é um fiandeiro — mas o verdadeiro contador
de histórias, o poeta, é um tecelão.*

(Robert Bringhurst)

Neste capítulo discuto a relação que há entre a literatura e a proposta da pesquisa, no sentido de tecer reflexões sobre as bordaduras poéticas. A partir do desenvolvimento de um caráter de constituição da presença intrínseca ao sentido, as figuras destas bordaduras são relacionadas com os poemas que se corporificaram na personificação da conexão entre o textual e o visual. Trata-se da afirmação do envolvimento e da transposição das fronteiras que separam, de forma hierárquica, quem tem o direito ao olhar.

Na primeira parte faço as reflexões na intenção de desfazer nós, amarras e compreensões de que os poemas são obras divinas e inacessíveis. Ao contrário, o mundo faz parte da poesia e por isso mesmo defender a manutenção de fronteiras com muralhas não corresponde às necessidades atuais.

Na segunda parte do capítulo abordo as bordaduras poéticas, enquanto narrativas visuais. Para tanto, relaciono alguns teóricos para costurar aos poemas a necessidade de tecer configurações estéticas solidárias.

Por fim, na última parte destaco a ponta dos pontos entre a presença e o sentido, enquanto produção de presença e obra aberta. A concepção de que os poemas são obras abertas dá a sustentação de que, apesar de estarem prontos na sua forma, se concebe na leitura do texto novas possibilidades. Dessa forma, é entendido que essas aberturas não precisam ficar fixadas ao campo textual e podem superar as fronteiras, pois no âmbito da interculturalidade e dos processos de hibridação, as existências continuam com suas particularidades e tensões, logo nem tudo passa ou aceita esse processo de hibridação, mesmo que os limites sejam transpostos.

3.1 Desfazendo os nós e inserindo nós: a literatura sem fronteiras

A poesia moderna, conforme afirma Paz (1984), é compreendida em dois aspectos que se complementam. Um deles se refere ao sentido mais restrito, demarcando o seu surgimento que vai do simbolismo ao movimento de vanguarda e o outro, que nasce no fim do século XVIII, atravessa o século XIX e chega ao século XX. Essa trajetória é marcada por repetições e também por contradições, seja pelo fato de que a lírica passou por um longo período se resguardando enquanto forma pura em que os poetas acreditavam não haver interferências externas ou porque o tempo da poesia é diferente do tempo da história.

Esse tempo sem datas evidencia o caráter transgressor entre a poesia e a história. Entretanto, não a isenta de mergulhar na história para recuperar os elementos criativos. No âmbito individual, o poeta recorre a mecanismos para extrair de suas próprias dores, medos e sonhos aquilo que resultará em sua arte. Ao mesmo tempo em que no contexto coletivo, poderá se valer daquilo que aflige a sociedade da qual faz parte.

No entanto, o fantasma das musas sempre perseguiu a nossa compreensão de lírica e por isso mesmo, ela é tão refutada pelas pessoas fora dos meios acadêmicos e artísticos. O canto das sereias parece ainda ecoar nos nossos ouvidos e uns poucos ouvem e enlouquecem: esses são os poetas e seus poemas, como se fossem a corporificação da própria melodia e por isso mesmo não podem ser compreendidos por aqueles que não ouviram o sussurrar original.

As ninfas continuam a visitar os poetas contemporâneos e sussurrar poesia para eles. Os poetas mergulhados na transgressão de nosso tempo saltam os obstáculos que atravessam os tempos para ir do particular ao universal. As musas inspiradoras continuam surgindo para (des)orientar não mais os ungidos, mas aqueles atentos à sinfonia da arte. Esse canto místico ecoa pela poesia de Conceição Evaristo, em *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), em diversos poemas é possível perceber a relação destas musas, que em seu tempo, o nosso tempo, transfiguram-se de outras formas, identidades, maneiras e motivações.

O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal e mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu

eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia... (EVARISTO, 2017, p. 10)

Estrategicamente alocado como a epígrafe da primeira parte desta obra de Conceição Evaristo, o trecho do texto demonstra não apenas a importância dos resíduos da vida cotidiana para fazer a trama poética, mas evidencia a voz encantadora, a musa condutora para o olhar poético: sua mãe. Na abertura da segunda parte de *Poemas da recordação e outros movimentos*, novamente, a presença materna se apresenta como esse fio condutor: “O tempo passava e eu não deixava de vigiar minha mãe. Ela era o meu tempo. Sol, se estava alegre; lágrimas, tempo de muitas chuvas...” (EVARISTO, 2017, p. 22).

Se no século XIX o dilema da poesia era ser pura, ou seja, não teria utilidade na vida prática, pois a compreensão é que a beleza salvaria o mundo, o poema não deveria ter outra utilidade a não ser oferecer a beleza e exalar o encantamento; no século XX a poesia rompe com algumas tradições e questiona o seu lugar no mundo.

O rompimento com as tradições gera, de acordo com Paz (1984), outra tradição: a tradição pela mudança e pela transformação. É dessa forma que a transgressão representa para o século XX a mudança no olhar para o nosso mundo e também com a forma com que lidamos com a tradição.

Cora Coralina em *Ressalva* (2006, p.27) destaca que “Este livro/ foi escrito por uma mulher/ que fez a escalada da/ Montanha da Vida/ removendo pedras/ e plantando flores./ Este livro:/ Versos... Não./ Poesia... Não./ Um modo diferente de contar velhas estórias”. Dessa maneira, os leitores são avisados para o que propõe sua obra, ao passo que seus versos estão inseridos no rompimento das tradições: ausência de metrificacão, emprego do verso livre, aproveitamento poético da linguagem cotidiana, emprego de palavras consideradas tradicionalmente não poéticas, pontuação e ritmo livres, interesse pelo homem comum, pela ordem social, pelo cotidiano.

A poesia é a “expressão da condição dramática de nossa civilização, que procura seu fundamento, não no passado nem em nenhum princípio imóvel, mas na mudança” (PAZ, 1984, p. 25). O passado se torna a não ser mais vivido de forma inerte e se transforma em constante questionamento, para repensar o presente e projetar de maneira diferente o por vir. A ligação com o pretérito recebe um teor

crítico ao mesmo tempo em que a consciência histórica também passa a fazer parte constante desse princípio crítico.

No poema *Certidão de óbito* Evaristo (2017, p. 17) é denunciado esse passado de forma voraz e inquietante, da mesma maneira com que a sociedade da época massacrou os sonhos e vidas de diversos povos, principalmente do povo negro.

Os ossos de nossos antepassados
colhem as nossas perenes lágrimas
pelos mortos de hoje.

Os olhos de nossos antepassados,
negras estrelas tingidas de sangue,
elevam-se das profundezas do tempo
cuidando de nossa dolorida memória [...]

A evidência de um passado turbulento perpassa igualmente pela obra de Cora Coralina (1987), ao esclarecer em *Este livro, meias confissões de Aninha*, que é um livro de coisas entulhadas e no tardar da vida precisavam sair. Rendendo-se ao compartilhamento das vivências, os versos vão do individual ao coletivo, do particular ao universal.

[...] Tumultuado, como foi a vida daquela que o escreveu.
Consequente. Vai à publicidade sem nenhuma pretensão. [...]
É um livro das consequências.
De uma estou certa, muitas dirão: estas coisas também
se passaram comigo [...] (CORALINA, 1987, p.43)

O regresso à origem é ao mesmo tempo recorrer ao presente, agora, com o objetivo de fazer memória ao que foi lavrado no passado, mas continua necessitando sair pelo mundo e ganhar novamente voz. Tanto nos versos de Conceição Evaristo, quanto de Cora Coralina perpassam a denúncia de mazelas sofridas no âmbito privado e público. Isso não faz da poesia mera “panfletagem”, ao contrário, demonstra a necessidade de encontro, pois “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal, que contém, suscita ou emite poesia” (PAZ, 1982, p.17).

O poema, nesse entendimento, vai além de apenas ser uma camada superficial de nossas experiências, mas assim como menciona Adorno (2003), é um mergulho pelas águas profundas do que é individual e a âncora do poema lírico é o humano, ou seja, o universal. Por conseguinte, a composição lírica torna-se um risco

peculiar em que o poeta se torna o fio que conduz essa poesia e transforma em linha sucessória entre ele, o outro, o outro e assim por diante.

PAZ (1996, p. 51) afirma que “o poema é poesia e, além disso, outras coisas”. Em outras palavras, não há poema puro, porque cada estrofe, cada verso, cada palavra é banhada na luta para transcender um composto de palavras. Enquanto organismo, o poema é vivo, assim como é vivo o poeta que o cria. Ele é ser vivente de e nas palavras e por isso mesmo é também história e esta é tumultuada por diversas vozes e muitas delas dissonantes. Por mais que se apresente em um tempo diferente da história, o poema sem ela não seria nada, pois é no social que há o alimento fecundo e nutritivo para a poesia e, da mesma forma, a poesia alimenta as sociedades.

Figura 11: Poema e história se construindo em *arpillera*



Fonte: Foto do autor

A afirmação de que o poeta é povoado por tantas outras vidas, assim como esclarece Cora Coralina em *Todas as vidas*: “[...] Todas as vidas dentro mim:/ Na minha vida/ a vida mera das obscuras [...]” (2006, p.33), reforça a batalha do poema para transcender a palavra vazia de vida e conjuga-se em poesia fazendo das palavras do poeta, não apenas suas, mas palavras alheias, pois pertencem a determinados povos e pelos quais se encontram localizados no tempo de uma história. A fala desse povo ressoa pela poesia e a poesia ecoa para esse povo: é alimento e se alimenta, pois

Sem palavra comum não há poema; sem palavra poética, tampouco há sociedade, Estado, Igreja ou comunidade alguma. A palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e

contraditórios: no de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade. (PAZ, 1996, p. 52)

No poema *Recordar é preciso*, de Conceição Evaristo, a voz poética afirma que “O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos/ A memória bravia lança o leme:/ Recordar é preciso [...]”, pois, retoma a importância de se compreender a lírica contemporânea enquanto exercício de algo que não carece ficar no passado, tendo em vista que o passado, através dessa voz, revive no presente pronto para encarnar-se e flutuar sobre o tempo. A memória se torna o mergulho necessário no mar do Eu para recuperar a unidade com o coletivo, logo, com o social (ADORNO, 2003).

Figura 12: O poema, um mergulho de todos



Fonte: Foto do autor

A experiência do poema é um tempo vivo, por isso mesmo, o faz ser um poema histórico, primeiro por ser produto social e segundo porque transcende a história, ao mesmo tempo que possui o sentido contraditório da necessidade de encarnar-se nela para fluir entre homens e mulheres, torna-se a liberdade —é movimento de ser e igualmente de se transcender apontando para valores e trajetórias experienciadas pelo poeta. Esse percurso do poema como tempo vivo é evidenciado em *Vintém de cobre*, de Cora Coralina, que reafirma a sucessão da vida e das pessoas na história, cabendo à voz poética consagrar o instante vivenciado:

[...] O tempo foi passando, foi levando:
 minha bisavó, meu avô, minha mãe, minhas irmãs.
 a velha casa.
 Os velhos preconceitos
 de cor, de classe, de família.
 O tempo, velho tempo que passou,
 nivelou muros e monturos.
 Remarcou dentro de mim
 a menina magricela, amarela,
 inassimilada,
 do tempo do cinquinho. [...] (CORALINA, 2006, p. 47- 48)

A estreita relação dos versos coralineanos com os sedimentos do indivíduo, com a sociedade e o seu tempo demonstram essa contraditória aproximação do poema com a história, pois o poema precisa ultrapassar, por meio da linguagem, a sensação de monólogo (ADORNO, 2003) e superar o puramente subjetivo para adentrar na objetividade. Portanto, a margem é muito tênue entre a mediação do sujeito com a sociedade e esta com ele, tendo em vista que ambos vivem e se configuram em virtude do outro e neste limiar, a poesia. Tanto Cora Coralina quanto Conceição Evaristo se aproximam uma da outra por construírem versos resistentes e inquietantes e arquitetarem uma poesia que transborde a experiência do real.

Poderíamos nos perguntar as aproximações e distanciamentos entre as escritoras e, pelo óbvio, citaríamos a época e as condições socioculturais, tendo em vista que Conceição Evaristo é uma professora universitária contemporânea, enquanto Cora Coralina não chegou a concluir o ensino fundamental. Entretanto, há mais elementos de aproximação entre estas artistas das letras brasileiras, tendo em vista e considerando o tempo em que cada uma produz sua obra, a partir de fortes experiências vivenciadas por elas e pelo povo da qual fazem parte, do que distanciamentos. A poesia de cada uma das escritoras é forjada na integração à sociedade corrente e se apresenta sem medo, para fazer a verdadeira e necessária memória.

Conceição Evaristo afirma que “Em meio ao medo instalado e à necessária coragem, ensaiamos movimentos ancorados na recordação das proezas antigas de quem nos trouxe até aqui. E, apesar das acontecências do banzo, seguimos (EVARISTO, 2017, p. 107)”. Anterior a ela, Cora Coralina no poema *Becos de Goiás* esclarecia sua escolha: “Amo e canto com ternura/ todo o errado de minha terra./ Becos da minha terra,/ discriminados e humildes,/ lembrando passadas eras... (2006, p. 93). As diferentes conjunturas de ambas as declarações se encontram

ancoradas além do tempo linear para afiançar a necessidade de dar voz ao mínimo e àqueles que se tornaram miúdos pelos sistemas de opressão. São versos estruturados na resistência a uma falsa ordem dominante, capaz de esmagar existências. Em outras palavras, “[...] A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, [...] Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 1977, p. 145).

Ao mesmo tempo em que o poeta é devorado pelo poema, ele faz o acolhimento do grito (PAZ, 1996) e nesse percurso é que a poesia é a busca pelo sentido. Essa busca de sentido – ora em caráter individual e em outro momento, coletivo – faz com que os produtos imaginários do poeta sejam projetados e por estes produtos imaginários entendemos, conforme afirma Octavio Paz, em *Signos em rotação*, pelas imagens poéticas.

A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz *outro* (PAZ, 1996, p. 50).

Enquanto produto imaginário, a imagem poética é vulto e representação e possui seu valor psicológico, tendo em vista que o poeta cria nestas imagens o poema e o poema, de acordo com Paz (1996) faz do leitor imagem e poesia. Por serem psicológicas, estas imagens, em um plano, expressam a visão pura do poeta e de sua experiência no e do mundo e em outro plano, elas constituem a realidade objetiva, pois são obras, mas se tornam uma realidade distinta e com sua própria autonomia. Em um aspecto temos uma paisagem natural, da forma que a encontramos na natureza e em outro, a descrição poética dessa paisagem a partir do que o poeta vê e vivencia. Ou seja, “a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos” (PAZ, 1996, p. 135).

A memória se torna o barco imagético responsável por transportar esse solitário barqueiro (o poeta) de uma margem à outra. A sua carga não é nada mais ou menos do que os vultos inquietos tanto do passado quanto do futuro: dos que passaram e dos que estão no por vir. Se a imagem consegue conjugar diferentes realidades, a memória se faz neste elo importante instrumento para a liberdade e o

destino dos versos e dos homens se convertam na soma da condição humana: a imagem. A memória mesmo sendo abstrata, é um aporte de registros, impressões, pontos de vista e de vida dinâmica (individual e coletiva).

Figura 13: O poema-imagem da condição humana



Fonte: Foto do autor

Esse exercício de associar a memória a processos de resistências e contradições demonstra as faces de ordens vigentes, que têm desconstituído essa memória, substituindo as lembranças em uma história sintética, celebrativa, reducionista e oficial, conforme apontado por Chauí (1994). A memória, compreendida pela psicanálise, está mais emaranhada de esquecimentos do que de lembranças, mais de negação do que da afirmação. Assim como corrobora Ricoeur (2003), essa ambiguidade do esquecimento nos aproxima de algo muito simples segundo o qual as recordações são, por assim dizer, narrativas e as narrativas são seletivas.

[...] O silêncio mordido,
antes o pão triturado,
de nossos desejos,
avoluma, avoluma
e a massa ganha por inteiro
o espaço antes comido
pela ordem [...] (EVARISTO, 2017, p.84)

Nesse viés, ressalta-se a importância de fazer esse olhar pela janela da história e visitar o campo dos esquecimentos, tendo em vista que não se dão de forma gratuita. Esse apelo que fazemos aos testemunhos é para “fortalecer ou

debilitar, mas também para completar, embora muitas circunstâncias nos pareçam obscuras” (HALBWACHS, 1990, p.25). As lembranças recorrem à consistência da memória para que seja forjado esse elo entre as margens e *Da conjuração dos versos*, de poesia como a de Conceição Evaristo o silêncio passa a ser verbo que se rebela e revela a resistência.

A memória, que diz respeito ao passado está embrenhada na história das pessoas, dos grupos, das comunidades e das sociedades e ela é uma reapropriação histórica de um passado que é instruído e, muitas vezes, ferido pela história oficial (Ricoeur, 2003). Essa faísca que permanece acessa pelos tempos da história não oficial e do poema resgatam as imagens, recriam o ser, da mesma maneira feita em *Do beco de Vila Rica*, Cora Coralina ao revelar que

[...] Dos escravos de sunga de tear, camisa de baeta,
Pulando o muro dos quintais,
Correndo pra o jeguedê e o batuque.

A estória de Vila Rica
É a estória da cidade mal contada,
Em regras mal traçadas.
Vem do século dezoito,
Vai para o ano dois mil.
Vila Rica não é sonho, invenção,
Imaginária, retórica, abstrata, convencional [...]
(CORALINA, 2006, p. 97)

Para Nora (1993), a memória se constitui em lugares de memória. A tessitura destes lugares constituintes de memória faz com que acrescentemos no centro da memória – para além de seu caráter individual – a coletividade. Estes lugares são revestidos de simbolismos dando significados ao grupo e, com isso, é possível falar de memória coletiva. Essa aura simbólica evoca o lugar que ocupa o cotidiano nas comunidades/sociedades.

A memória coletiva é uma corrente de pensamento contínuo em que um mesmo grupo ritualiza uma parte de seu passado. No entanto, não há linhas que separem nitidamente o desenvolvimento da memória coletiva. A importância da memória para os grupos sociais se dá na continuidade e entrelaçamento do individual e coletivo. A pessoa e o grupo vão se significando através dos tempos, “o grupo, no momento em que considera seu passado, sente acertadamente que permaneceu o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo” (HALBWACHS, 1990, p. 87). E assim, o grupo se fundamenta e concretiza como

elemento sumário na constituição dessa memória coletiva perpetuando sentimentos e imagens, que formam a substância de seu pensamento.

Figura 14: Entrelaçamentos



Fonte: Foto do autor

A imagem poética não exerce a função de descrição de algo, mas transformá-lo em presença e, por meio do poeta, colocar esse objeto diante de nós. Trata-se da recriação daquilo que viu, ouviu ou sentiu e, portanto, a imagem reproduz o exato momento de percepção (PAZ, 1996). Dessa forma, a realização do poema se dá na participação, que é a recriação do instante. Ou seja, “A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo” (BOSI, 1977, p. 13). Por isso, a imagem se torna a coexistência a partir de um modo de presença vivenciado pelo poeta, que é retido no instante e marca a existência da memória e a reprodução daquilo que nos marcou não será tal qual, mas parecido com aquilo que nos apareceu. É a partir dessas considerações que adentro um pouco mais na costura da realização performática de leitura poética que culmina não no verbal, mas no visual, por meio de bordadura poética alinhavada na *arpillera*.

3.2 Os fios condutores de bordaduras poéticas e visuais

As manifestações organizadas a partir de uma sucessão de episódios que integram uma determinada ação, ou em outras palavras, as narrativas estruturam a

partir de experiências de mundo vistas, sentidas ou imaginadas, mas elas se sustentam a partir destas circunstâncias que em algum grau marcam nossas vidas (MARTINS, 2009).

As narrativas, por conseguinte, amparam-se nas imagens sejam elas virtuais ou não para construir sua tessitura episódica. Em um nível menos abstrato, os poemas de Cora Coralina, em grande parte, enumeram fatos e detalhes e contam histórias dentro de uma linearidade do tempo poético. Na poesia de Conceição Evaristo, a escritora utiliza de forma mais camuflada dentro da linguagem poética, mas recorre à descrição sucessiva destes episódios para ancorar seus versos na concretude da vida. No poema coralineano *Evém boiada!*, é narrada a trajetória de mil bois que passam e alvoraçam toda a normalidade da vida às margens das estradas do sertão goiano. A descrição minuciosa narra até mesmo o cheiro dos bois e dos pastos até as crianças curiosas em cima das cercas. Enquanto que em *Favela*, de Conceição Evaristo, os versos descrevem os objetos que tomam o lugar da humanidade, as coisas têm vida nesse lugar amontoado em “Barracos/ montam sentinela/ na noite”. Ora, as favelas estão povoadas por barracos, os barracos encharcados por pessoas, mas, aqui, não há gente, em primeira instância.

As balas têm sangue e, contrariando a lógica, são os corpos derretidos ainda no ar. O tempo caminha pelos “becos bêbados” numa atmosfera de solidão e abandono, pois como afirma AUGÉ (2010, p. 87) “os não lugares criam tensão solitária”. A própria fragmentação das cenas evocadas no poema denuncia os retalhos de um todo. Na primeira cena temos os barracos que olham atentos ao que irá acontecer na noite, já prevendo que esta é conflituosa, não silenciosa e por isso mesmo é necessário estar de vigia, solitários. Na segunda cena, as balas tomam vida, literalmente, dando ênfase à desvalorização daqueles corpos que transitam pelo ar. Já na terceira e última cena, os becos são labirintos, os únicos sensíveis ao tempo de viver que se esvaiu.

[...] Eu vi
o cheiro do boi.
Eu vi
cheiro de pasto
maduro, crestado, amarelado.
Capim-colonião sementeado,
pisado. Acamado
e o boi pisando, quebrando, pastando...

Eu vi
chuva mansa chovendo.

Chuva fina caindo.
 Capim crescendo, gramando, repolhando.
 [...]

Eu vi
 mulheres de sítio, correndo,
 recolhendo peças de roupas preciosas.
 Brancos lençóis grosseiros de enormes camas matrimoniais [...]

(CORALINA, 2006, p. 130 – 133)

Barracos
 montam sentinela
 na noite.
 Balas de sangue
 derretem corpos
 no ar.
 Becos bêbados
 sinuosos labirínticos
 velam o tempo escasso
 de viver. (EVARISTO, 2017, p. 45)

As narrativas podem ser de diversas formas e não seguem um formato fechado. Elas desafiam os limites canônicos da literatura e, de certa maneira, desestabilizam o sistema literário por serem novas, criativas e principalmente por estarem ao alcance de pessoas comuns (MARTINS, 2009). Dessa forma, os indivíduos podem se expressar e ainda mais que isso: (re)contarem suas histórias e de seus povos, a vida comum, as intimidades, as trajetórias individuais e coletivas são colocadas em narrações dos mais diversos tipos e com os mais diversos propósitos.

É a partir desse argumento que tento sustentar a convergência entre a lírica contemporânea com as *arpilleras*, pois se por um lado do tecido elas são narrativas costuradas às diversas vidas das pessoas, ao narrar as ausências, as dores, as cores, no outro lado desse tecer, são poesia e são líricas. Por meio das imagens, essas narrativas colocam na superfície do tecido, versos invisíveis que contém as experiências, porque “toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação” (BOSI, 1977, p.13).

A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a "semelhança" de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem (BOSI, 1977, p.22).

Na relação que o discurso faz entre os objetos e o acontecimento se concretiza a força da palavra poética ao transfigurar esse objeto e as experiências em algo com um novo olhar. Esse processo não é isento de conflito e contradições, pois são colocados diferentes olhares e sensações individuais em um mesmo objeto, ele é posto em crise ou até mesmo negada essa visão inicial. Dessa forma, os processos de sedução, rejeição e cooptação que são desenvolvidos a partir das imagens compõem um corpo imagético que nos envolve.

A experiência visual que construímos ao mesmo tempo em que nos assedia, gera conexões com nossos próprios repertórios. Esses repertórios que podem, principalmente, ser individuais, são as imagens associadas a eventos marcantes que guardamos e são acessadas em determinadas ocasiões (MARTINS, 2009). A imagem frásica, como apontado como Bosi (1977) é um produto temporal de efeito, pois é a chegada a partir de um longo percurso de elaboração que resulta na expressão. Assim sendo, essa imagem é outra experiência: a imagem da imagem.

No processo de construção das bordaduras poéticas, eu pude perceber que essa construção é dinâmica e demorada, pois a produção de sentido, que são as ações, as atividades, as experiências, deveria partir justamente dessa desconstrução da imagem e voltar-se novamente ao estado de imagem, mas de forma totalmente nova e com novas significações. É possível realizar essa leitura a partir da figura *A mulher lavadeira no poema*, detalhe de uma das *arpilleras*.

Figura 15: A mulher lavadeira no poema



Fonte: Foto do autor

A experiência visual perpassa para além do instantâneo da experiência de viver e, a partir das representações e imagens, se funde em práticas subjetivas e culturais. Trata-se de um arcabouço de complexidades, a construção dessas imagens no poema e ainda mais quando realizamos a desconstrução de representações imagéticas de poema e as transformamos em visual.

O que proponho é deslocar o pensamento para um olhar multicêntrico da poesia, do verbal, da literatura e compreender a materialidade da palavra a partir da centralidade que representa a sequência de cada palavra que gera um verso, uma estrofe e um poema. A construção dessa reflexão descentrada pode nos capacitar a entender melhor essas bordaduras e lançar a discussão para o que seja poesia, arte e não-arte.

Nicholas Mirzoeff (2016), ao reivindicar o direito a olhar, afirma que esse ato não apenas uma questão de ver, mas se trata de autonomia e supera o individualismo, se expressa na amizade e solidariedade, pois perpassa o nível pessoal e chega na subjetividade e na coletividade. A importância desse ato é transgressora ao praticar a reinvenção do outro porque há troca.

Ao evocar o direito a olhar, recorreremos à desconstrução dos cânones literários e das artes visuais e plásticas, pois questiona a autoridade instalada sobre a capacidade de ver. Quem tem a autoridade de visualizar as obras?

Desta forma, visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade. Esta visualização era atributo exclusivo do Herói. A visualidade era considerada masculina, em tensão com o direito a olhar que tem sido descrito em diferentes situações como feminino, lésbico, *queer* ou trans (MIRZOEFF, 2016, p. 04).

O confronto neste século se dá pela transgressão crítica da não aceitação de estruturas naturalizadas, em que autoridades autoproclamadas não nos permitem exercer o direito a ver e esse direito é parte fundamental para determinar o que é certo ou não. Por isso, a capacidade de ver tem se tornado um campo de tensão, com disputas: de um lado querem determinar o ver, ser visto e as formas de se mostrar e; do outro uma constelação de sujeitos, corpos e práticas que sustentam a contra-hegemonia. Amparada em um conjunto de discursos, a cultura visual é mais que repertórios de imagens que demarcam posições dos sujeitos (LINS, 2014). Por imagens, compreendo nesse trabalho para além de práticas icônicas, ou seja, compreendo que as imagens são práticas sociais e, portanto, estão embebidas em

intencionalidades e demarcam posições dos sujeitos na sociedade e fogem da neutralidade.

Diante das imagens, aprendemos em praticamente todos os espaços a ter nossos olhares regulados. Quando crianças, somos privados a olhar uma infinidade de coisas e aprendemos ainda na infância que não poderemos ter o direito a olhar diversas imagens. A escola, a igreja, os círculos de amizade e de socialização, os meios de comunicação e o Estado, todos em algum nível e grau exercem o controle pedagógico de nosso olhar e faz com que acreditemos nesse direcionamento. Entretanto, é mais profundo que nos privar do prazer de olhar livremente para o mundo e as suas formas criativas, trata-se de uma roteirização da nossa capacidade e do nosso pensamento.

Figura 16: O camponês que borda o olhar



Fonte: Foto do autor

A regulação do direito a olhar perpassa pela prática de regular a realidade, ou os efeitos reais das realidades das diferentes sociedades. Ao abrir mão da luta por este direito, as pessoas descartam a possibilidade de fazer com que não haja hierarquia, nem mais a autoridade do visualizador, pois “O direito a olhar é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética” (MIRZOEFF, 2016, p.

749). A ideia desse controle é porque, em nível profundo, este direito é uma reivindicação para perceber o real, que também se instala na qualidade de direito.

Ao recorrer à tese de Mirzoeff (2016) sobre o *direito a olhar*, esclareço a necessidade de recusar a segregação. Trata-se, portanto, da autonomia dos sujeitos em construir uma realidade com liberdade para criar outras formas e dessa maneira, se instala dentro da tensão política exercida para contestar a propriedade sobre o outro. A autoridade exercida para sustentar a segregação organiza de forma estrutural arranjos mentais entre governantes e governados. Para além do aspecto de Estado, a metáfora corresponde principalmente, às instituições e sujeitos que regem estas instituições amparados sob a égide do conhecimento, mas não permitem ao mundo vivo o que pode ser visualizado e habitado pelos olhares legitimados e constituídos. Cabe aos demais apenas o direito à cegueira.

A reivindicação ao olhar é a autonomia que qualquer pessoa possa ter sobre retratar as realidades e atuar de forma consistente e consciente nela, por isso, é mais que justapor imagens, mas exercer o desocultamento das experiências humanas enquanto experiência sensorial. Não se trata aqui de doutrinação e sim de reflexão para que seja mostrado o que está mais além dos versos, das linhas, das costuras, das texturas e cores dos tecidos. Pois, na constituição da *arpillera* a base não é o desvendamento, mas a costura de esconderijos, que precisam de olhares desconstruídos para entender a simplicidade das formas e narrativas. A intencionalidade da constituição visual dessa poesia inicia na escolha das figuras a serem retratadas e perpassa pelos materiais, cores, linhas e na história a ser contada.

A arte, ainda em nosso tempo, tem uma aura divina e transformadora, em que o artista é capaz, por meio de seu dom único exercitar a liberdade, de acordo com seu direito a olhar para a realidade. No entanto, Martins (2018), afirma que a concepção de arte em que temos é localizada geograficamente e datada, além de obedecer às regras do controle hegemônico exercido primeiramente pelos processos de colonização.

Se, de um lado, a noção de arte, ou de obra de arte, não é universal, de outro lado, as plurais comunidades humanas têm desenvolvido diferentes práticas sociais que articulam construção de sentidos, encantamentos, sensibilidade, experiência estética, sem, contudo, nominá-las como arte, ou submetê-las ao protocolo ocidental de matriz europeia daquilo que seja considerado arte (MARTINS, 2018, p. 37).

Ainda, segundo a autora, até o século XV havia conceituação próxima entre o artista e o artífice, enquanto que em torno da arte agregava-se um saber fazer. Entretanto, a partir da consolidação dos interesses das elites voltados para artefatos que pudessem conferir distinção e *status* social emerge a figura do artista. O artista, passa nesse contexto a ter lugar privilegiado, pois era considerado como o portador de habilidades divinas e possuía, por meio destes mistérios, múltiplas capacidades, colocadas a serviço da manutenção da hierarquia. No lugar do artífice, o artista passa a referendar por meio das representações e imaginário, o lugar que ocupavam os poderosos.

A partir desses arranjos sociais em torno da arte, para que pudesse atender à demanda crescente de um mercado selecionado e as necessidades dos representantes das elites é que, segundo Martins (2018), o artista estava muito mais próximo da concepção de poeta. A arte, principalmente com a Revolução Industrial, instaura o rompimento com as formas artesanais e o seu tratado afirmando “o ato criador prenhe de desinteresse pelas questões utilitárias” (MARTINS, 2018, p. 39); enquanto que o artesanato, mesmo passando por transformações é entendido como preso ao passado e, principalmente, sem a perspectiva conceitual.

O interesse que tenho em partilhar pela tese da “poética da solidariedade”, conforme apontada por Martins (2018), é porque ela consegue abarcar, principalmente, a discussão de não-arte, tendo em vista o contexto de produção das bordaduras poéticas exercitadas neste trabalho, a partir de um conceito-base, que são as *arpilleras*. O conceito europeu de arte deixa de fora desse aparato diversas feitura, que são cuidadosamente elaboradas para resistir à colonização visual.

O ponto central de articulação do denominado aqui de *bordaduras poéticas* se pauta pela multiplicidade e diversidade, pois refuta a ideia de universal, logo de dominante, pois são desenvolvidos diversos olhares e esse processo se dá de forma solidária e não mais solitária. A complexidade do processo de feitura dessas bordaduras recorre aos repertórios individuais que vão sendo tecidos a outros para construir as narrativas visuais.

Figura 17: Uma história sendo bordada à outra



Fonte: Foto do autor

As referências imagéticas isoladas que demarcam as trajetórias dos sujeitos e as vivências individuais vão compondo uma constelação visual agregando personagens, tempo, ação, espaço e a partir da ação formadora revisitam criticamente essas trajetórias. O entrelaçamento que vai se construindo nesse processo constelativo se configura na relação que as pessoas fazem com o trabalho artístico. Assim como o poema, a *arpillera* incorpora novas marcas e dessa junção, as bordaduras poéticas surgem como possíveis relações inesperadas.

Assim, as narrativas visuais oferecem a possibilidade de se trabalhar questões da experiência formadora dos indivíduos que, de maneira geral, são constituídas por imagens ou referências imagéticas isoladas, dispersas. Essas imagens são, de certa forma, marcas da trajetória e das vivências dos indivíduos. Processadas culturalmente como visualidades e transformadas em experiências, essas imagens têm fortes componentes emocionais [...] (MARTINS, 2009, p.36)

As bordaduras poéticas construídas nas *arpilleras* fazem o caminho caviloso da insurgência, pois demonstra o potencial criador para além do que é localizado no campo da arte, ou da matriz europeia de arte. Trata-se da subversão dos cânones literários e plásticos. O seu processo de organização se dá com sujeitos reconhecidos na periférica autoridade sobre “ser artista”. Entretanto, Colombres (2005) destaca que aqueles que habitam na periferia foram expulsos, necessariamente, não cresceram na margem ou são intrusos; mas ocupam um espaço que a eles é destinado e situado pelo centro. Nessa relação, há as conjunturas servis que continuam fazendo a manutenção do centro e de seus cânones.

O centro está embebido da aura pura e sua base dominadora deslegitima as construções com múltiplos olhares produzidos pela periferia. No entanto, as práticas de produção do sensível emergidas fora dos centros se encontram mais próximas das redes de solidariedade, pois, pela necessidade em resistir aos processos hegemônicos sociais, fazem dessa realidade facetas educadoras. Ainda que haja na periferia aqueles necessários ao centro, conforme explicita Colombres (2005), que no lugar periférico há aqueles cumprindo a função-centro ao dar visibilidade e reconhecimento ao cânone hegemônico. Isso significa que em todos os locais há tensionamentos necessários para, de um lado, questionar as matrizes existentes e, do outro lado, novas formas de ver, ser visto e de entrelaçar o sensível para empurrar as linhas do que é compreendido como arte e não-arte.

As bordaduras poéticas, por se tratarem de processos de hibridação (CANCLINI, 2011) reforçam essas tensões existentes, porque demonstra que as formas híbridas têm seu interesse garantido nos setores populares e hegemônicos. Se para o centro, a reivindicação é a pureza e autenticidade da base conceitual, os setores populares garantem o questionamento e reflexão para superar estes dois conceitos, tendo em vista que assim como na vida, a arte exerce a mistura e a interconexão.

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos [...] (CANCLINI, 2011, p. 23).

Segundo Canclini (2011), tanto o culto tradicional quanto popular tem diminuído esses papéis com a modernização. Eles se transformam, mas não são suprimidos no mercado simbólico. A arte passa a não ser mais uma questão estética, visto que corresponde a diferentes respostas aos questionamentos emergidos, a partir das intersecções existentes entre diferentes profissões que versam sobre estes conceitos. São diversas estratégias na dinâmica social determinantes do que é popular, culto, arte, não-arte: aquilo que se estuda na academia, o que vai aos museus e às exposições. São, portanto, mais estratégias (políticas) do que essência e estas fazem parte de negociações no interior das sociedades, logo, conceitos instáveis, diversos e cambiantes.

O problema da arte, conforme apontado por Colombres (2005) é a exclusão de tantas outras práticas culturais, importantes, com complexidade e marcadoras das identidades coletivas, do círculo de arte, principalmente na América Latina, em que o conceito foi introduzido no século XVIII.

Em América encontramos distintas culturas campesinas regionales, culturas populares urbanas – que suelen resultar de un cruce entre elementos culturales típicamente urbanos y los traídos por las migraciones campesinas e indígenas -, culturas populares de inmigración (muy destacables en los casos de Argentina, el sur de Brasil, Chile, y Uruguay) y las neoafricanas, de gran importancia en el norte de Brasil, Haití y Cuba. Todas son igualmente legítimas em cuanto caras perfectamente definidas de una sociedad plural (COLOMBRES, 2005, p. 279)³.

Sobre os pilares das insurgências nascem as formas criativas da pluralidade histórica das sociedades, principalmente, na América Latina. Na construção das bordaduras poéticas, a costura dos poemas é resultado de linhas muito tênues: a história de cada colaboradora, a história do grupo, a crença na trajetória coletiva, que se funde à individual e vice-versa. Há, nesse processo, o acolhimento e a solidariedade para compor aquilo que, de forma simples, represente elementos profundos a partir da leitura (dos poemas) e releitura (das experiências e vivências coletivas e individuais).

Ao superar a convencional fórmula de valoração, o trabalho artístico executado faz parte de uma rede de encontros. A necessidade de construção de cada imagem é que fosse estruturada aos vínculos da trajetória. Dessa forma, ao encontrar sentido na vida e por significar as comunidades, estreita-se a relação dessas práticas com o real e o concreto, além de reforçar os laços entre as pessoas, pois “[...] Sua ênfase recai, sobretudo, no grande círculo das coisas insignificantes consideradas não-arte, a partir das quais é possível tecer e recriar sentidos outros, estabelecer e restabelecer vínculos, nutrir afetos” (MARTINS, 2018, p. 48).

Portanto, a procura pela dupla significação faz com que realizar bordaduras poéticas se inscreva nas transgressões capazes de proporcionar aos grupos humanos buscarem novas soluções para continuar ressignificando suas vidas. Em

³ Encontramos na América diferentes culturas regionais camponesas, culturas populares urbanas – que são resultados de um cruzamento entre elementos culturais tipicamente urbanos e os trazidos por migrações camponesas e indígenas – culturas populares de imigração (muito notáveis nos casos da Argentina, no sul do Brasil, Chile e Uruguai) e as neoafricanas, de grande importância no norte do Brasil, Haiti e Cuba. Todas são igualmente legítimas e caras, perfeitamente definidas de uma sociedade plural (tradução livre).

outras palavras, tecer os fios numa tarefa complexa rascunha atravessamentos para superar os cânones. O exercício ensaiado em primeiro plano para entender a história do poema no meio social e em segundo alinhar a poesia literária com a poesia visual, fez com que vínculos fossem restabelecidos, a partir do sensível e se reconheçam a relação fruidora de cada obra: numa ponta os poemas, em outra as narrativas visuais, que se deram tal como processo performativo.

3.3 A ponta dos pontos entre a presença e o sentido

Em tempos em que a não-arte se coloca enquanto posição marcadora para reivindicar o direito de ser arte e os sujeitos já não se propõem mais a continuar na manutenção de hegemonias datadas e localizadas do saber, da fruição, do pensamento e do existir; a estética percorre o caminho das tentativas para reestruturar as mensagens e as fronteiras artísticas. Compreendo ser extremamente difícil não reconhecer as práticas de hibridação das diferentes linguagens artísticas em nosso tempo, da mesma forma em que considero frágil advogar a partir dos pilares da pureza das linguagens artísticas e continuar a manutenção dos cânones, ao deslegitimar práticas artísticas que não estão localizadas nos centros. RAMA (2011, p. 136) questiona se “é possível abolir a distância entre os artistas e os espectadores?”, no entanto e se os espectadores forem os artistas? Como é possível ler a contextualização pedagógica, em uma perspectiva que não sejam preciso manuais para entender a arte?

A reinvenção das obras é de sua natureza constitutiva, cuja criação está pautada na abertura da obra (ECO, 1991). A postulação da obra aberta se apresenta como estrutura de relação fruidora e apta à coletividade, desde os conceitos da obra, sua capacidade de comunicação e informação até mesmo às relações que existirão entre esta e seus receptores. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido aqui, diz respeito muito mais ao processo de compreender a abertura dos poemas, não por um leitor especializado, mas por receptores com pouco ou nenhum contato com a arte da poesia; diz respeito, igualmente, ao processo de entendimento no campo das probabilidades da obra tendo em vista

[...] parâmetros da análise do contexto no qual a obra de arte se coloca, movendo-se em suas indagações para antes e depois dela, a fim de individuar aquilo que na verdade interessa: não a *obra-definição*, mas o mundo de *relações* de que esta se origina; não a

obra-resultado, mas o *processo* que preside sua formação; não a *obra-evento*, mas as características do *campo de probabilidades* que a compreende (CUTOLO, 1991, p. 10).

A obra aberta não se trata de uma alternativa, mas da concepção de que existe a configuração de um feixe de possibilidades passíveis de mobilidade e intercâmbios entre diferentes linguagens e públicos. O homem concretiza o seu prazer ou até mesmo sua angústia diante de uma obra, adaptando as relações da obra às condições humanas. Estas possibilidades móveis e intercambiáveis são reflexos do nosso tempo em que se ultrapassa a ordem hegemônica do cânone e caminham para respostas que possam nos curar da angustiante frustração histórica da qual devemos continuar seguindo a ortodoxia do mundo.

No nosso tempo de hibridismos e relações fluidas, a todo o momento estamos questionando os valores concebidos como clássicos e as condições socioculturais não são mais cristalizadas no tempo, nada é acabado e definitivo e por isso mesmo estabelecemos a relação de solidariedade e multiplicidade. O autor da obra a lança ao público no desejo que ela seja acolhida, no entanto, a obra se torna viva e constrói sua autonomia, à medida em que o convite feito pelo seu criador é aceito e vão se construindo relações, operações, manobras com ela. Portanto, o processo construído, a partir dos poemas de Cora Coralina e Conceição Evaristo e da estética da *arpillera* se transforma em ferramenta de compreensão da poética e, dentre outras coisas, de relações totalizantes que compreendem a experiência de sujeitos no mundo em que vivemos. O resultado desse processo diz respeito às possibilidades poéticas lançadas por ambas as escritoras, cada uma em seu tempo, conectadas às necessidades e inquietações da sociedade. Dessa forma, fazendo com que seus versos fossem revisitados, revividos e compreendidos na direção em que mais signifiquem aos interpretes.

Qual é a autoridade dos marginalizados e dos subalternos, da arte e da sociedade letrada e versada nos conceitos estéticos para exercer seu direito à fruição? Cora Coralina, na abertura de seu livro *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, em *Este livro*, esclarece a autonomia para as formas particulares de execução.

Este livro pertence mais aos leitores do que a quem o escreveu. [...] Que possa ultrapassar as cidades e alcançar a alma sertaneja, levando minha presença-terra aos enxadeiros e boiadeiros que tanto me ensinaram. [...]

Com o tempo, lido, relido e trelido, rabiscado, amassado, arrancadas suas folhas, seja, num dia de faxina geral, num auto de arrumação e limpeza, lançado numa fogueira e calcinado no holocausto das chamas. [...] (CORA CORALINA, 2006, p. 23 – 24)

Cada obra de arte produzida por seu autor - conforme aponta Umberto Eco, em *Obra aberta* - está organizada de forma que os efeitos comunicativos se reorganizam no momento em que um fruidor tem contato com ela. Dessa maneira, mesmo que a obra seja produzida para estar acabada em sua forma, isso não significa que ela esteja fechada ao ato de reação do fruidor. Em outras palavras, a obra aberta promove no intérprete relações inesgotáveis e conscientes de liberdade. Isso se dá pelo fato de que ao intérprete, “exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar” (ECO, 1991, p. 41).

Os atos de liberdade que obedecem às práticas conscientes reconhecem que a obra de arte é fechada no sentido de sua forma perfeita, pois é um organismo calibrado a partir do ato criador do autor, entretanto, é aberta na perspectiva pois é passível de outras interpretações, não alterando a singularidade original. A partir da interpretação que segundo Eco (1991) se configura execução, a obra revive outra realidade original. É válido ressaltar que por atos de liberdade não se configuram em indefinição desenfreada para as possibilidades de execução da obra, tendo em vista que cada obra possui um campo de relações semânticas e resultados fruidores prefixados. Nesse sentido, o leitor escolherá “a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada” (ECO, 1991, p. 43).

No primeiro trabalho feito com um dos grupos de bordadura poética, foram apresentados alguns poemas tanto de Cora Coralina e Conceição Evaristo e a partir da leitura e exposição das impressões de cada obra, foi sendo conectado ao mundo pessoal a leitura poética e, com isso, estabelecidas reações e compreensões novas, que não se esgotariam na execução da nova obra. O primeiro poema escolhido pelo grupo, impactou de forma considerável pela crueza com que é descrita a realidade em *Abacateiro* (EVARISTO, 2017, p. 49).

A leitura poética de *Abacateiro* perpassou pelos versos secos, assim como a metáfora para a fome sentida pelos meninos: “[...] As crianças magricelavam mais, todos os dias/ ao escalar o verde infinito de estrelas-frutas,/ do céu-copa da árvore, lugar-refeitório./ O fruto mesmo verde era sacrificado./ Cegas facas no ritual do corte

[...]”. A dureza da realidade do acontecimento narrado pelo eu-lírico desencadeou as ideias para elaborar novas execuções diante da constelação de relações possíveis e permitidas pela obra. No poema, todas as crianças que sofrem com a fome enxergam na árvore do abacateiro, a solução temporária para aplacar a realidade de pouco alimento. Os frutos ainda verdes servem de alimento e encorajam as crianças a subirem nos galhos e uma delas, o Gideão tem a infeliz sorte, de tingir o chão verde pelas frutas e cascas caídas, de vermelho.

Na figura *Gideão cai do abacateiro*, a proposta de leitura realizada segue a narrativa do poema e o resultado encontrado pelo grupo, nesta bordadura poética, resulta nas linhas vermelhas, enquanto representação da queda da criança. Além disso, a imagem é preenchida com o vermelho da linha, logo pelo sangue que se espalha pelos versos do poema. Antes da queda, a imagem mostra uma criança, apenas com contornos de linha preta caindo de uma grande árvore. A criança vazia traz a reprodução da fome sentida e o arranjo pedagógico dos fruidores.

Figura 18: Gideão cai do abacateiro



Fonte: Foto do autor

Na figura abaixo *A grande árvore*, a leitura poética de *Abacateiro* é realizada a partir da execução de uma imagem de árvore desproporcional na distribuição da arpillera, pois para o grupo, o abacateiro no poema era como uma mãe: protetora, progenitora, imponente e cheia de vida, com a capacidade de alimentar seus filhos. Essa relação do abacateiro como o cuidado materno, representado maior que os

problemas e desafios da vida real, concretiza o que Canclini (2011) reforça a respeito da leitura: é inscrita enquanto ato de produção de sentido e possui sua assimetria com a escrita, no entanto, é possível chegar a arranjos atraentes entre a produção e recepção da arte.

Figura 19: A grande árvore



Fonte: Foto do autor

Dessa maneira, a realização se constitui em prazer para o leitor e este torna-se realidade poética, pois o sujeito pratica essa leitura decompondo, analisando, re-afirmando a literariedade (e poeticidade) da obra ao criar a existência de nova forma de mesma capacidade original. A literatura contribui para a postulação da existência de sistema organizado capaz de exercer a expressão comunitária. Zumthor (2007) elabora essa existência a partir de três elementos, que são: primeiro, o produtor do texto que fabrica os objetos poéticos, que são identificados e acolhidos pelo grupo; segundo, os textos que têm valores considerados socialmente e o terceiro elemento, a participação do público que recebe o texto. Estes elementos são articulados entre si e recaem de forma ritual na prática poética.

O impacto dos objetos e das imagens fornecidas pelos poemas causam a intensificação do que Gumbrecht (2010) caracteriza como *produção de presença*. A presença resulta em reações imediatas ao nosso corpo e a sua produção é justamente o processo que esse ato traz diante dos corpos humanos. A

materialidade dos atos toca nossos corpos de modos variados e específicos, a partir de nossas experiências individuais. Assim, constituem-se em produção de presença e de sentidos e a poesia, segundo o autor, pode ser o exemplo mais forte da existência dos efeitos tanto de sentido quanto da presença. Por presença, entende-se as coisas que ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não se refere a uma relação temporal e sim espacial entre objetos e o mundo. O sentido não escapa à lógica da busca pela significação de algo, com o objetivo de atenuar seu impacto sobre nós.

Apesar do reconhecimento de que a poesia tem a capacidade “aberta” para transpor esses repertórios de formas estruturais cristalizadas, a trajetória literária caminha pela zona segura da classificação das obras, a partir de períodos e formas poéticas e a crítica não permite que as obras transitem por outras formas poéticas, estruturais e expandam a relação de efeitos, sentido e presença.

Ao se realizar também feito performance, as bordaduras poéticas materializam a prática poética a partir de um esforço prolongado para ultrapassar e oferecer liberdade à linguagem e resulta em formas diferenciadas (ZUMTHOR, 2007). A performance compreendida aqui como reconhecimento, realização e concretização. No campo destas bordaduras, seu processo resulta na transformação de uma leitura virtual de cada poema, perpassando pelo reconhecimento e desencadeando em atualidade. É, portanto, a performance emergência do que encontra seu lugar na plenitude dos acontecimentos.

O estatuto estético concedido à leitura poética se define como ato criativo e ao mesmo tempo, como absorção. Nesse sentido, é o que se pode comparar a partir das leituras realizadas do poema *Abacateiro* (EVARISTO, 2017) e de *Oração do milho* (CORALINA, 2006). Os versos coralineanos, neste poema são a oração da planta humilde e resistente, assim como o sertanejo goiano. Elementos imagéticos como resistência diante das adversidades climáticas e sociais, a força para brotar em lugares inóspitos, a humildade em oferecer alimento e acolhimento a todos e a presença em todos os quintais, além da garantia da vida, resultaram na concretização de uma leitura indizivelmente pessoal e a fusão de ambos, exercia a transformação nos corpos dos sujeitos, ao produzir a concretização de uma narrativa visual carregada de poética.

[...] Aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que

manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm (ZUMTHOR, 2007, p. 53).

No exercício de realização dessas bordaduras poéticas, o texto é tecido e a própria base da juta que apresenta na trama os espaços vazios para serem preenchidos entre um fio e outro e, com o efeito, ressoa a palavra corporificada e intermediada através do gozo, das angústias e da liberdade em criar a ilusão própria da arte. A palavra poética ressurgue imprecisa e pronunciada na presença performática. Na figura *Do milho ao abacateiro*, a constituição da bordadura poética foi arquitetada de forma a comportar os elementos resultantes do encontro dos leitores com os poemas de *Oração do milho* e *Abacateiro*. A construção narrativa apresenta simbolicamente a trajetória do próprio grupo de colaboradoras. Por se tratar de camponesas e estarem conectadas à defesa de práticas agroecológicas no plantio e alimentação, o milharal representa as sementes crioulas, o sol a luz necessária para que as plantas cresçam. As espigas da planta bordadas em evidência demonstram a importância de se ter sementes orgânicas e saudáveis para as gerações futuras, no olhar dessas mulheres. A conexão entre o milharal é feita pela transição das casas, uma encostada à outra, que faz alusão ao poema *Minha cidade*, de Cora Coralina: “[...] Eu sou estas casas/ encostadas/ cochichando umas com as outras./ Eu sou a ramada/ dessas árvores,/ sem nome e sem valia,/ sem flores e sem frutos,/ de que gostam/ a gente cansada e os pássaros vadios [...]”.

Figura 20: Do milho ao abacateiro



Fonte: Foto do autor

A possibilidade exercida pelo que Paz (1991) denomina de obra em movimento, faz com que a leitura não seja mais um ato abstrato, porque é dotada de encontros e ao mesmo tempo, de confrontações pessoais. A concretude da leitura se dá no corpo e nas ações, sendo que as obras em movimento possibilitam aos fruidores refletirem a respeito delas em movimentos contraditórios e não convencionais. A constituição das relações não condicionadas se dá pelo fato de que estes fruidores não estão condicionados em uma centralidade hegemônica e canônica e, por isso, podem criar perspectivas legítimas e ricas, pois “leitura é diálogo” (ZUMTHOR, 2007, p. 63).

Ainda sobre a figura *Do milho ao abacateiro*, as relações extrapolam a representação da imagem do poema, pois as casas com seus telhados encostados à outra têm uma significação importante ao grupo de colaboradoras. O fato de ter na bordadura poética a leitura corporificada desses elementos, é que representam o grupo na conquista da moradia digna no campo. Dessa forma, a imagem no poema e na bordadura poética é um dos recursos contra o silêncio da luta coletiva, se inscreve no que afirma Gumbrecht (2010) sobre a *coisidade do mundo*. Através das relações interpretativas e da estética da aparência, as tensões que inundam o mundo e as pessoas, resultam em diferentes camadas de sentidos exercitadas pelas motivações.

Aquilo que chamamos de “motivação” é imaginar um mundo parcialmente transformado pelo comportamento humano, e qualquer

comportamento orientado para realizar essas imaginações é uma “ação”. Tais visões do futuro e tais tentativas de tornar reais essas visões surgem, tanto mais legítimas, quanto mais são fundadas num conhecimento do mundo produzido pelo homem (GUMBRECHT, 2010, p. 109).

A abertura de uma obra a faz estar em movimento e também em proximidade entre o autor e seus fruidores, entretanto, mesmo tendo esse convite aberto à solidariedade criadora, trata-se de convite necessário e temático para continuar exercendo o dinamismo da obra. Há então, um jogo de vitalidade entre a obra e os resultados, que podem ser diversos e múltiplos. Nessa perspectiva, Paz (1991) enumera a abertura das obras primeiro enquanto *convite* a fazer a obra com o autor; em gênero de *movimento*, mais amplo das obras, pois mesmo sendo completas fisicamente, elas possibilitam a germinação entre relações internas e externas, mediadas pelo fruidor e, por último, cada obra é aberta e revive, conforme as *perspectivas* e execução pessoal.

As coisas do mundo estão presentes e têm um sentido inerente, independente de interpretação, ou seja, a sua presença produz e significa sobre os corpos dos sujeitos que, numa cultura de presença, não são estranhos ao mundo. Essa presença da coisidade do mundo se ancora no estranhamento de diversas formas de captação das relações. Gumbrecht (2010) ancora essas formas em: a) comer as coisas, em que a apropriação das coisas do mundo se dá a partir da antropofagia e teofagia; b) penetrar coisas e corpos, incorporando as relações semânticas que o termo abriga, desde o contato corporal; c) o misticismo, principalmente por evocar o medo no sujeito de perder o controle sobre si mesmo. Ambíguo, ele exerce o medo e permite que se tenha consciência de arrebatamento espiritual, ou daquilo que não consegue compreender e d) interpretação e comunicação, que correspondem ao outro lado, o da cultura de sentido.

Atenho-me a este último, por considerar que a interpretação esteja na base para a realização das bordaduras poéticas feitas pelos grupos. A apropriação realizada partiu também de um certo misticismo, no sentido de que os poemas inicialmente, exerceram o medo, pois se tratavam de algo com uma aura sobrenatural, produzido por seres distantes e inacessíveis. No entanto, ao exercerem o direito ao olhar, a percepção dos poemas foi desabrochando e já não havia o medo de tornar os versos acessíveis, porque a obra se desnudava de forma acessível, aberta e o desejo de ultrapassar o que era lido tornava o modo mais

palpável para exercer o peso da presença. A figura *A lavadeira e seus meninos do abacateiro* tem por trás essa relação de medo, não da interpretação, mas da execução da própria narrativa visual que propunham.

Figura 21: Cremos na lavadeira e seus meninos do abacateiro



Fonte: Foto do autor

A bordadura denominada *A lavadeira e seus meninos no abacateiro*, foi construída tendo como base a apreensão e concretização dos poemas de Cora Coralina: *A lavadeira*, *Todas as vidas* e dos poemas de Conceição Evaristo, *Abacateiro*, *Todas as manhãs* e *Cremos*. A partir dos versos do poema *A lavadeira* “Essa mulher/ tem quarentanos de lavadeira./ Doze filhos/ crescidos e crescendo [...] Vai lavando. Vai levando./ Levantando doze filhos/ crescendo devagar,/ enrodilhada no seu mundo pobre,/ dentro de uma espuma branca de sabão [...]” surge a imagem dessa mulher com a trouxa de roupas, algumas crianças, que se conectam aos meninos dos versos de *Abacateiro* e as roupas estendidas no varal, a figuração das crianças que essa mulher carrega, ao mesmo tempo em que a linha liga todas as vidas que vem nessa e dessa mulher. Além destes elementos, no poema de *Todas as manhãs*, há a denúncia e a esperança, pois, a voz poética acredita no que é invocado enquanto resistência “[...] E acredito, acredito sim/ que os nossos sonhos protegidos/ pelos lençóis da noite/ ao se abrirem um a um/ no varal de um novo tempo [...]”. Da mesma forma que as imagens interligam com a representação do poema *Cremos*, em que a voz poética acredita no esperar de versos sólidos

construídos nas ruínas das muralhas e na liberdade da memória e da luta da própria palavra, por sua liberdade.

A imaginação de todas essas linhas constrói a narrativa visual dessa bordadura acompanhando intensamente, e de forma concreta, a recomposição dos elementos que se fazem presença diante dos corpos. A realidade que ambas as colaboradas partilham, de forma coletiva, é capaz de produzir e fazer funcionar os arranjos da imaginação para arquitetar no espaço lúdico do tecido os objetos capturados por estas experiências. As formas elaboradas acessam outros modos que até então eram inacessíveis em um objeto anterior e original (o poema) e criam formas latentes, igualmente de originalidade e verdade (a bordadura).

A imaginação, contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente, ela des-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ela o faz trabalhar. Certamente há perigo: o objeto, ela pode quebra-lo (ZUMTHOR, 2007, p. 106).

A reorganização dos objetos é dada a partir de nossa história e do nível de envolvimento e sedução que nos provocam. Procuramos o lugar de encontro: do autor com aquele objeto da obra; da obra conosco, enquanto fruidores; do nosso envolvimento com o dos outros e por fim, a linha que costura todos estes encontros e a partir desse ponto, emergimos a imaginação dos sentidos e disso o fruto. Um tecido bordado por diversas leituras e olhares faz com quem surjam outras situações comunicativas e operam no sentido de bordar novas relações entre a contemplação e uso da obra.

A forma artística se torna lírica a partir do momento que a intuição se organiza de forma artística, conforme aponta Eco (1991). Portanto, o caráter lírico não é exclusivo do poema, assim como poesia é condição, virtude e defeito. Venho afirmando que cada obra de arte é um universo de degustações. Entretanto, essa afirmação não se configura em nenhuma novidade epistemológica, é necessário que possamos exercitar dentro da literatura o exercício de hibridação, não apenas dos gêneros literários, mas de outras experiências estéticas que emanam poesia.

A impressão de abertura e totalidade não está no estímulo objetivo, que por si só é materialmente determinado; e não está no sujeito, que por si só está disposto a todas e nenhuma abertura: mas na relação cognoscitiva no curso da qual se realizam aberturas suscitadas e dirigidas pelos estímulos organizados segundo a intenção estética (ECO, 1991, p. 88).

Figura 22: O anunciado milagre



Fonte: Foto do autor

A experiência na feitura da bordadura apresentada no detalhe da figura *O anunciado milagre*, se configurou com curiosos momentos de intensidade, pois as sensações, sentimentos e todos os resultados que tomavam conta dos corpos eram constantemente interrompidas e retomadas, em outras instâncias e nem sempre com a mesma intensidade e em outras vezes, traduzidas de um corpo para o outro – como se este fosse compreender o que era sentido anteriormente e seguisse sem interrupção. Gumbrecht (2010) afirma que estes momentos de intensidade se dão a partir da experiência vivida e ela ocorre puramente física, resultando em uma experiência enquanto resultado de atos interpretativos.

Nesse viés é que a confecção destas bordaduras se materializou em uma perspectiva performática, pois a exemplo da representação na figura *Fertilizando toda a terra*, o processo se deu durante duas semanas, com um grupo de mais de dezesseis colaboradoras e um camponês colaborador. O processo tinha uma continuidade na proposta e nos elementos da narrativa visual, que foi elaborado por uma das camponesas mais antigas do grupo e a junção dos elementos dos poemas deveriam ter ligação com a história individual e coletiva.

Figura 23: Fertilizando toda a terra



Fonte: Foto do autor

A oscilação entre a presença das obras poéticas e dos sentidos caracterizam essa relação de cada sujeito com o mundo. O volume dos poemas precisava agregar elementos a mais para se ter uma completude no resultado da bordadura. Ao mesmo tempo em que essa narrativa visual precisava dizer os poemas, com outros arranjos, o grupo sentia a necessidade de inserir suas histórias nos bordados e as imagens dos poemas se fundiam às imagens da memória das colaboradoras. Ao compreender que nesta narrativa há mais tensão e oscilação do que uniformidade para atender à outra linguagem artística, no campo visual, é possível afirmar que são componentes pouco conciliadores, pois o objetivo é provocar o desassossego (GUMBRECHT, 2010).

Os turnos de trabalho eram intercalados por outros acontecimentos que requeriam a atenção das colaboradoras: alguns membros paravam para fazer café e quitandas para os demais; outras mulheres precisavam ir embora para preparar o almoço para os esposos e filhos; outras tinham médico e entre esses momentos, todas estavam envolvidas no trabalho com a cozinha coletiva, pela qual eram responsáveis a cumprir entregas de alimentos. No entanto, a fragmentação da presença na execução não era interrompida, pois saía algumas mulheres e vinham outras. Na maioria dos momentos, os grupos se encontravam, falavam do que havia sido feito, discutiam a continuidade, as dificuldades e as possíveis soluções. Entretanto, ficava a critério do novo grupo dar continuidade ou não nos arranjos anteriores. Por isso, em vários momentos, bordados foram desfeitos, tecidos foram trocados, cores de linhas descartadas e elementos inseridos ou excluídos.

A efemeridade do processo requeria uma ligação entre os fios. Essa tentativa deu-se através da minha presença, enquanto pesquisador, que estava o tempo todo no espaço e contribuindo no processo. Porém, a minha escolha é que nada, além da proposta inicial de se construir bordaduras poéticas a partir de

poemas e das relações com os grupos, seria imposto e todo o jogo da experiência estética deveria ser realizado pelo grupo. Dessa forma, os momentos eram de constante intensidade e surpresa pelas soluções empregadas. Os objetos e as imagens pareciam que nunca estiveram presentes para os sujeitos, fortalecendo o jogo de fascinação entre a abertura das obras (aqui já entendendo a própria bordadura enquanto uma obra aberta), pois conforme Heidegger citado por GUMBRECHT (2010, p. 141) afirma, “a arte, então, é o surgir e o acontecer da verdade”.

Entre um relato e outro, um riso e outro, a performatividade dos dias seguidos de trabalho do grupo dava contorno à forma e concretizava a discussão de obra aberta e híbrida, ao mesmo tempo. A intensidade na realização significava a dimensão corpórea da existência de cada sujeito envolvido. Fazia sentido, a cada uma das colaboradas, o pertencimento e se tornava real a sensação de estar naquele lugar, conectada ao que motivara as vozes poéticas das escritoras Conceição Evaristo e Cora Coralina. O corpo nesse tecer funciona como uma espécie de caixa amplificadora da experiência da presença e estética, pois no percurso de percepção são nossos corpos que ecoam, transbordam, reagem à presença da obra de arte (sejam textos literários, música, pintura, espetáculo teatral, etc.), pois “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

A tradução do que todos aqueles corpos sentiram na presença do poema e o poema na presença deles resultaria na derrubada da torre de marfim dos cânones rígidos e hegemônicos, com que nos acostumamos a lidar as obras de arte. Bordado é poesia? Poesia é bordado? O mundo é poesia e a poesia é mundo? A estranheza destas questões também perpassava pelo meu corpo amedrontado por uma proposta peculiar de unir tantos elementos e deixar sob a responsabilidade criativa do Outro.

Figura 24: Sou o milho, necessário e humilde



Fonte: Foto do autor

Para Gumbrecht (2010), um dia bom é um dia que deixa marca no nosso corpo, porque de um modo ou outro, nós corporificamos aquelas sensações e pronunciamos esta afirmação por meio da presença, pois ela é a referência literal daquilo que se corporifica. Dessa maneira, presença e sentido estão juntos construindo experiências em processo. A experiência estética elaborada nesse fazer das bordaduras denuncia a sua transitoriedade e fluidez com que nosso corpo reage ao olhar para o objeto em transformação; para a obra aberta. Nesse contexto, é que a figura *Sou o milho, necessário e humilde* ilustra bem a abertura da obra, com que Eco (1991) se refere e também ao caráter do estranhamento, ápice, plenitude e diluição na arquitetura do objeto artístico.

Nas camadas internas desse detalhe da imagem representada na figura *Sou o milho, necessário e humilde* estão bordados fios invisíveis de sentido que dizem sobre a história do grupo. Especialmente o poema *Oração do milho*, de Cora Coralina invoca o percurso coletivo das mulheres a partir de suas experiências em defesa das sementes, denominadas de sementes crioulas. As camponesas se organizaram coletivamente para resgatar variedades de sementes que não havia sido mudada a sua genética em laboratório e iniciaram esse trabalho de mais de uma década, a partir da semente de milho. Portanto, os versos do poema estavam cravados nos corpos daquelas mulheres como a própria prece feita.

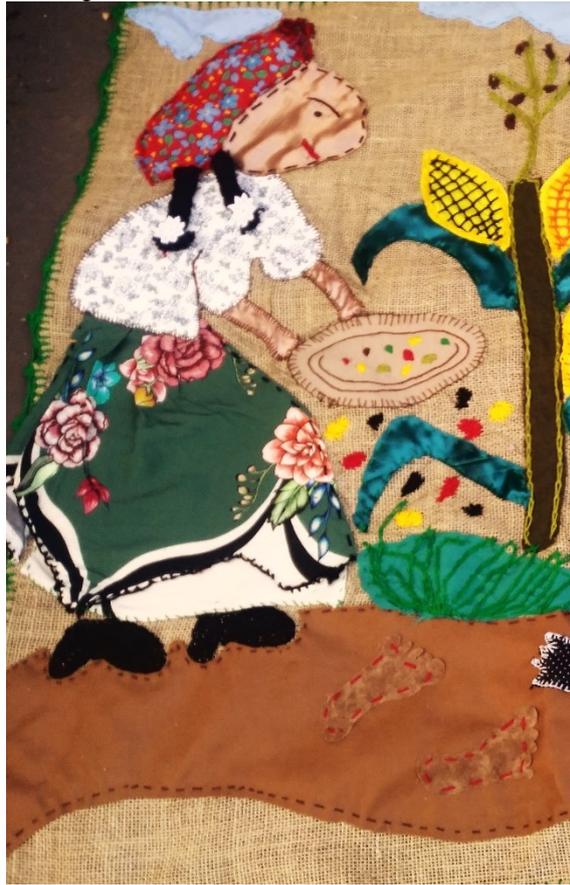
Sou a planta humilde dos quintais pequenos e das lavouras pobres.

Meu grão, perdido por acaso, nasce e cresce na terra descuidada.
 Ponho folhas e haste e se me ajudares Senhor, mesmo planta de
 acaso, solitária, dou espigas e devolvo em muitos grãos, o grão
 perdido inicial, salvo por milagre, que a terra fecundou.
 Sou a planta primária da lavoura. [...]
 Sou apenas a fartura generosa e despreocupada dos paióis.
 Sou o cocho abastecido donde ruma o gado
 Sou o canto festivo dos galos na glória do dia que amanhece.
 Sou o carcarejo alegre das poedeiras à volta dos seus ninhos.
 Sou a pobreza vegetal, agradecida a Vós, Senhor, que me fizeste
 necessária e humilde
 Sou o milho. (CORA CORALINA, 2006, p. 156 – 157)

Os pés de milho foram construídos e desconstruídos diversas vezes, em dias consecutivos, por fim, ficou sob responsabilidade de uma das mulheres com mais tempo no grupo e uma das maiores conhecedoras da “planta humilde dos quintais”. Coube a ela a finalização para representar a boniteza e variedade do milho, a fartura e a necessidade do alimento. A decisão do grupo, sem nenhuma formalidade, pareceu seguir um ritual pelo qual cabia à autoridade espiritual executar a cerimônia, da abertura ao encerramento. Nesse sentido, a obra é composta por mosaicos de outras obras originárias (os diversos poemas), de pertencimento dos sujeitos no mundo e sua finalização temporária é uma metáfora dos poemas e das trajetórias do grupo.

A figura feminina muito presente nos poemas das escritoras e na própria trajetória dos grupos motivou a realização de partes desse mosaico que representasse a metáfora visual do início: uma mulher, mais velha, figurando a própria terra, a escritora de outrora e as mulheres, que iniciaram a agricultura e perpetuam na memória e (re)existência nas atuais, por meio da semeadura das sementes. A poesia se corporifica na representação da mulher que semeia o solo e a partir deste ato, a gênese da vida/da arte segue seu fluxo. Esses elementos são possíveis de observar na figura *Eu sou a terra, eu sou a vida*, da mesma maneira que a representação da escritora Conceição Evaristo aparece junto à representação das mulheres, em torno de uma mesa, com produtos, que evidenciam o trabalho coletivo na cozinha (estratégia que o grupo desempenha para gerar renda), conforme ilustrado na figura *Mesa posta*.

Figura 25: Eu sou a terra, eu sou a vida



Fonte: Foto do autor

Ao longo da trajetória de construção dessas bordaduras tenho perpassado por algumas teorizações que considero importante para nosso tempo. Uma delas é que desenvolvi no capítulo anterior, a respeito da interculturalidade e a hibridez. Entretanto, não se deve ter a ingenuidade de compreender a interculturalidade enquanto fusão, a partir da hibridação. Aqui, recorro aos processos e, principalmente, o processo de hibridação (CANCLINI, 2011). Os processos de hibridação não são um arranjo pacífico, pois se no campo da cultura devem-se trabalhar de forma democrática com as divergências e convergências, na construção dessas bordaduras poéticas também devemos ter em mente aquilo que é possível se fundir num outro arranjo, aquilo que não se consegue desgarrar de sua forma original e os limites existentes nesse exercício para entender os aspectos que podem sofrer a hibridação.

Figura 26: Mesa posta



Fonte: Foto do autor

A ideia não era transcrever os poemas na base de juta, a que se chama arpillera. Por mais que, num olhar repentino, a narrativa é apresentada sem perspectiva, por exemplo, ou é muito linear, ao conectar cada imagem presente com as outras narrativas implícitas e significativas, é possível perceber que há perspectiva contextual e histórica. A linearidade torna-se incoerente ao destamar os fios sensíveis que juntam a somatória: poemas + individual + coletivo + estar no mundo.

A limitação destes mundos distintos para sua pacífica integração, não suprimem nosso desejo de habitá-los, nem que não tenhamos força para defender um conjunto de conceitos cambiantes. As fronteiras entre um mundo estético e outro se diluem à medida que os sujeitos se propõem a romper estas cercas e se reconhecer no arcabouço da legitimidade para serem fruidores e autores de outros esquemas de artes, sem se ater ao que o centro define.

A leitura realizada que transbordou nas bordaduras poéticas não se trata de possuir arbitrariamente as obras para que cada elemento ficasse cativo e sem sua força criativa originária, mas de exercitar a solidariedade ao resgatar a conexão entre estes mundos distintos e construir uma relação sensível e inovadora, a partir da presença e dos sentidos emergidos em nossos corpos.

Assim como a construção marginal dessa pesquisa, as bordaduras poéticas se relacionam no cruzamento das artes. Estes territórios, na contemporaneidade, estão em migração e em processos de hibridação. Estas práticas correspondem às

transformações sociais globais que o mundo vem sofrendo, desde o evento da globalização. Os lugares são transitórios e o pertencimento da mesma forma, por isso a intersecção entre a literatura e o visual aproxima da necessidade de desmitificar a pureza existente nos cânones, pois

Os paradigmas clássicos segundo os quais foi explicada a dominação são incapazes de dar conta da disseminação dos centros, da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências – tomadas de diversos territórios – com que os artistas, os artesãos e os meios massivos montam suas obras (CANCLINI, 2011, p. 346).

Todas as relações se entrelaçam e a partir desse entrelaçamento são constituídas eficácias inéditas e incapazes de surgirem de forma isolada. A ressignificação da obra em outra obra, também aberta atende à necessidade compreensão e comunicação desejada. A poética da solidariedade é um exercício sensível de possibilidades, em que uma obra é colocada no cavalete e sobre o direito de olhar exercido pelos sujeitos, autoridades versadas nas artes canônicas ou apenas fruidores, exercem sua autonomia em transitar pelos diferentes caminhos possíveis a partir do sentido e da presença provocados por esta arte. A poesia, da mesma forma, é transportada para os fazeres artísticos sensíveis à concretude do estar no mundo. Essa solidariedade não é mais um desenho utópico, mas ensaios performáticos do contato humano com as coisas que lhe causam as diferentes sensações e epifania.

Esse esquema, dentro da perspectiva de obra aberta se concretiza, ao meu ver, nos seguintes elementos: em um primeiro estágio, o mundo significa o homem e este se conecta ao mundo e traduz essa relação na obra; no segundo estágio, realizado nessa perspectiva das bordaduras poéticas, a obra se coloca diante do mundo que a insere na conjuntura humana e dessa relação histórica entre a ligação do primeiro estágio com o segundo, resulta em uma nova obra, que aqui se deu por meio da releitura das *arpilleras*.

O PONTO FINAL DE UMA COSTURA TRANSITÓRIA

Tudo importa em matéria de poesia

Do lugar onde estou já fui embora.

(Manoel de Barros)

Toda construção, de qualquer natureza, é processo. Nem sempre tranquilo e objetivo. Dessa forma é que foi trilhado o caminho para a elaboração desta pesquisa, pois ela existia antes mesmo de se concretizar nas páginas passadas ou nas bordaduras costuradas.

O meu processo nessa construção foi abordar, até mesmo de maneira ingênua, outras formas de olhar para as obras de arte, em especial os poemas. Do lugar que venho, poema é algo impenetrável e poeta é bicho raro, arredio e celeste. Entretanto, as pessoas comuns têm exercitado relações poéticas e praticado poesia em todos os espaços e territórios que venho presenciando ao longo dos anos.

Artistas da vida comum, de palavras arrojadas e versos cambiantes, como Patativa do Assaré, João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros, Cora Coralina e tantos outros e outras tiveram a intimidade das palavras descortinada e a partir dessa relação, construíram uma poética do cotidiano enriquecida pelos olhares. Da mesma forma, a poesia acontece nos dias de homens e mulheres que não tecem palavras, mas tecem afetos, costuram solidariedade, bordam empatia e rebeldia. As mulheres camponesas iniciam antes do raiar do dia, a elaboração do café-poema, aprimorando dia após dia o aroma, o gosto, a intensidade e assim, os dias seguem num ritual poético de esmerar objetos, afazeres e cuidados.

Fui mergulhado na construção de algo inquietante, que ao final, não compreendo sua conclusão. Continuo entendendo mais as não-respostas, do que as próprias perguntas. É um desassossego de imensidão poética que arrepias as possibilidades acadêmicas de um rito que deveria ser de passagem. Talvez, a constituição das bordaduras sejam apenas vestes para abrigar no frio da travessia, pois, “A arte, vale lembrar, não se distancia dos acontecimentos que configuram os

impasses de uma sociedade e o poeta faz de seus versos o termômetro das inquietudes humanas” (BUCIOLI, 2003, p. 131).

Da mesma forma, o processo de produção das bordaduras poéticas se apresentou enquanto diversos impasses e conflitos no seu trajeto de realização. Assim como afirma Rey (1996), que a obra se processa em movimento, mas também processa o artista, o processo de criação demonstrou-se em vários fios de solidariedades, capazes de extrapolar o próprio produto final, a obra quieta. Refiro-me ao adjetivo de *obra quieta* porque é o que mais consigo aproximar o constante por vir do processo de construção e solidariedade poética. Na figura *A solidariedade poética*, o detalhe para o acabamento da bordadura, com o crochê exemplifica a poética enquanto ato solidário.

Figura 27: A solidariedade poética



Fonte: Foto do autor

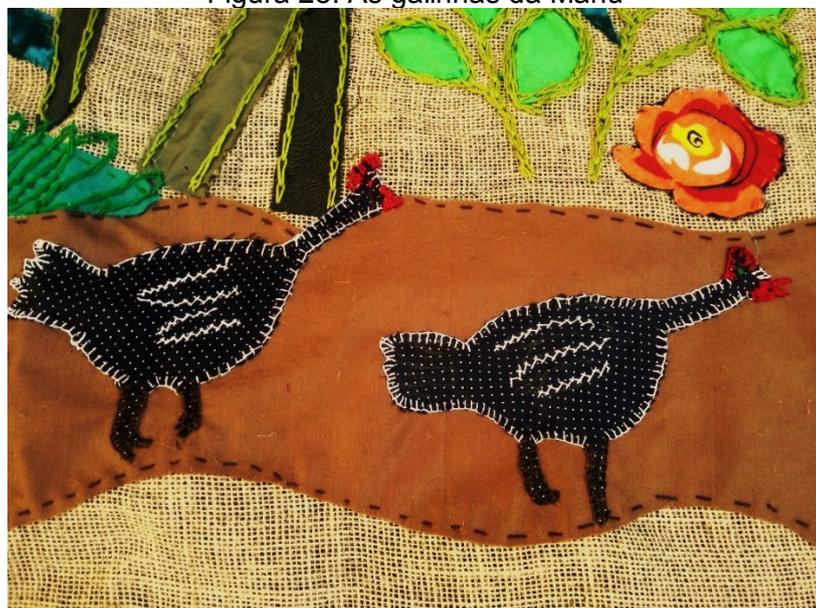
O acolhimento e sensibilidade das colaboradoras na pesquisa de elaboração da poética visual, possibilitaram que a obra não finalizasse, apenas ficava quieta por um período para que novas ideias e soluções fossem concretizadas. A cada novo dia surgiam novas maneiras criativas de executar algo anterior e isso fez com que a consagração da obra se tornasse um constante adentrar mundos adentro. A obra em processo se conectou a todo o conhecimento de quem ali passava, não apenas

me movia a (re) pensar o que fazer e como lidar com os acontecimentos que iam surgindo.

Esses acontecimentos não estão datados ou bordados visualmente nas bordaduras, mas encontram-se incrivelmente ecoando pelo trajeto que escolhi, enquanto pesquisador. O desenrolar desses fios parecia um tanto complexo e irrealizável, no entanto, se não fosse o exercício da solidariedade, poderia não haver os deslocamentos necessários. Todos os contextos distintos dos grupos e de seus sujeitos desembocaram em obras que foram para além do objeto, se concretizaram enquanto processo de formação, principalmente, de significado.

O prazer em realizar as propostas desconhecidas, que vinham de outro país se tornou desafiador para o grupo e para mim, pois mesmo tendo a noção do percurso, meu objetivo era apenas guiar os primeiros passos e deixar os poemas virarem presença, as ideias e leituras se tornarem performances e as bordaduras em processo, transformarem-se em formação, de forma coletiva e solidária. A formação no processo se mostrou encantadora à medida que o envolvimento ia se fortalecendo, desde adultos até as crianças ficaram empolgadas com o inusitado resultado que tomava forma, textura e significação. A figura *As galinhas da Manu* é a intervenção de uma das crianças, que gostaria de ver uma galinha para comer o milho sendo semeado na terra. Todos os dias, a garota de seis anos perguntava para os pais se eu havia feito a galinha, pois ela estava ansiosa para ver.

Figura 28: As galinhas da Manu



Fonte: Foto do autor

O resultado desse processo chega até aqui com muito mais questionamentos que certezas para mim. As perguntas poderiam povoar algumas páginas desse trabalho, pois a expressão da ansiedade infantil em ver algo de seu desejo ser realizado é também uma metáfora para o meu próprio desejo em desenvolver uma pesquisa que fosse capaz, minimamente, de romper as cercas das fronteiras determinadas e determinantes. Outros caminhos poderiam ter sido feitos? Que outras maneiras de realização poderiam ser o suporte para o por vir dessa discussão? O que ficou para os sujeitos envolvidos com a construção da pesquisa? Uma infinidade de questionamentos data um final, que considero transitório e em deslocamento.

O caminho foi guiado pelo processo poético e criador, mas seria improvável acontecer as discussões delineadas nesta dissertação, se não houvesse um elemento extremamente basilar: a solidariedade. É por meio dela que fluiu cada questionamento e incerteza; cada ansiedade, medo e coragem; encantamento e sorrisos, com a certeza de tarefa cumprida. A solidariedade poética é uma ramificação da vida sensível e das pessoas que praticam a solidariedade social. Tão cara e importante, na atual conjuntura, ela borda os momentos de fazer coletivo do por vir. A obra em processo possibilitou a concretização de nuances sutis da vida de cada envolvido, pois a narrativa das bordaduras poéticas contém outras narrativas invisíveis de vida das colaboradoras e estas tessituras só podem ser vistas no ato da obra em movimento, exercendo sua abertura para as configurações visuais e emocionais.

O desafio de questionar a pureza dos cânones, e aqui me refiro principalmente ao da literatura, requer se lançar no abismo crítico e estar à mercê dos mares de águas turvas, com noites de tempestades e sem direção de chegada ao cais. No entanto, no século XXI as artes estão muito mais integradas, os sujeitos mais exigentes quanto à sua capacidade de ter reconhecido o seu lugar de fala. Da mesma forma que as fronteiras geográficas se encontram diluídas e em constante debate e as identidades fluidas, também a natureza do objeto artístico atende a esta demanda em constante deslocamento.

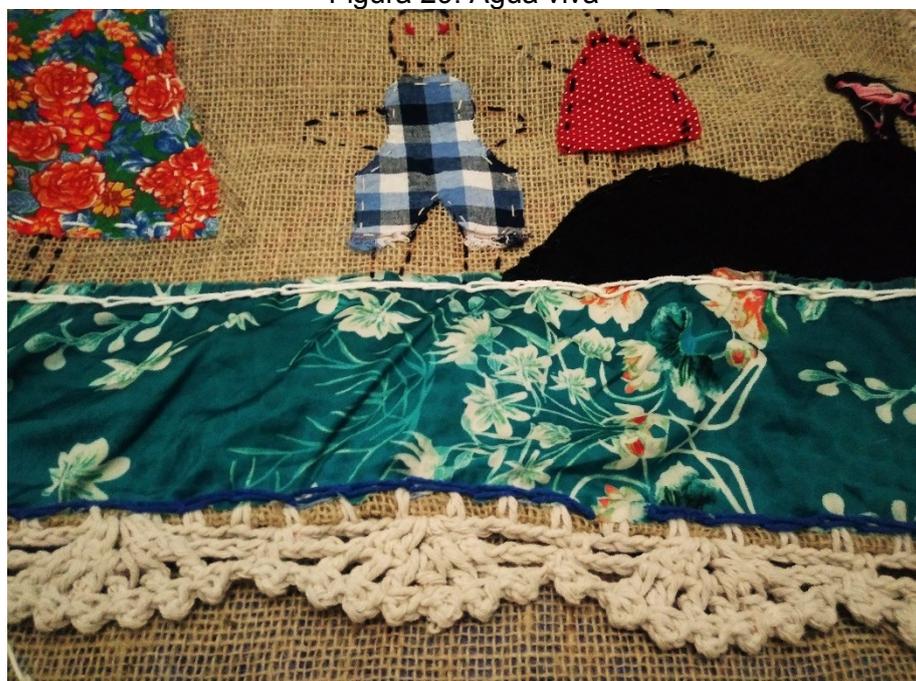
Desde o início da pesquisa, eu perguntava qual seria, de fato, a contribuição para o campo dos estudos literários; que efeitos teriam estas bordaduras para as colaboradoras e, lógico, se elas existiriam? Com clareza, fui guiado pela angústia das incertezas. Ao mesmo tempo em que estas dúvidas desenvolviam uma leitura

menos cartesiana e pautada na necessidade desse fazer praticamente desconexo, porém, com consciência do seu deslocamento. Pois, é preciso compreender conceitos como a interculturalidade enquanto práticas agregadoras, sem apagamentos e silenciamentos; a poesia enquanto característica daquilo que nos mobiliza e sensibiliza, tanto como escritores, quanto enquanto público e destinatários.

Acredito no fiar dessa conclusão aberta e em deslocamento, que outros poemas poderiam ter sido escolhidos e analisados de forma mais consistente, assim como outras escritoras e escritores da área da poesia. No entanto, eu pretendia trilhar o caminho e os resultados seriam as imagens recolhidas no caminhar. A certeza de que uma leitura e análise aprofundada trariam interpretações consistentes a cada poema, da forma ao conteúdo, porém não haveria pessoas caminhando na feitura da obra.

Considero que a importância de cada bordado, cada linha, cada imagem retratada e costurada corresponde à existência de uma análise viva dos poemas e da representação do significado de Cora Coralina e Conceição Evaristo, ao falar poeticamente para os letrados e iletrados. Essas bordaduras deixaram de ser algo estático para se tornarem vivas, em seu processo. Apesar da névoa que povoa as águas dos rios ao amanhecer, há beleza e profundidade.

Figura 29: Água viva



Fonte: Foto do autor

Ao me confrontar no por vir de uma das possibilidades de construção da convergência entre o direito aos diversos olhares para o poema, concordo com Gumbrecht (2010), ao afirmar que não há um único processo de conduzir o que diz o poema para que seja construído o sentido. Da mesma forma, que o poema nos confronta para que haja uma performance (ou várias) diante de sua verdade. O desenvolvimento de conceitos que tenham outra perspectiva interpretativa no intuito de acrescentá-los à hermenêutica resulta, ao mesmo tempo, em tabus, pois se contrapõe à manutenção dos pilares cartesianos da interpretação. O desafio é praticar exercícios que sejam capazes minimamente de esboçar tentativas menos rígidas de construção de sentido, perpassando pela presença.

O exercício realizado por mim enquanto pesquisador-operário da vida comum, diz respeito à tentativa de estar sensível e atento aos ruídos que ecoam dos interiores: sejam os ruídos do meu interior, do interior das pessoas e da vida dos territórios, que margeiam os centros dos saberes e dos fazeres oficializados.

A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* completos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como *metáfora epistemológica*: isso significa que, em cada século, o modelo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem a realidade (ECO, 1991, p.54).

A obra em movimento e ensaio dessa metáfora epistemológica colocam em questionamento as configurações unitárias e definitivas. As bordaduras poéticas, na perspectiva de amplitude da interculturalidade e dos efeitos e seus resultados do poema, se caracterizaram enquanto ferramentas consideráveis para pensarmos o mundo em descontinuidade e deslocamento. As imagens em construção, se configuram na abertura das obras e se colocam como mediadoras, por meio de uma metodologia errante, entre as categorias abstratas dos estudos acadêmicos e da matéria de nossa sensibilidade e solidariedade.

Finalmente, ao olhar e des-olhar para o processo realizado e diante das muitas inquietações advindas da experiência de vivenciar estas bordaduras, compreendo a consistência da poesia para fundir estruturas estéticas diferenciadas capazes de oferecer às pessoas deslegitimadas do direito a olhar, possibilidades de ter autonomia, para se fazer presença e sentido diante das obras, sejam dos poemas ou das visuais. Aliás, o quão visuais são os versos de Cora Coralina e

Conceição Evaristo, pois penetram desde a terra árida e árvores retorcidas do interior goiano, poetizando as “vidas meras” do povo cerrado, até os mares imemoriais tingidos pela esperança e os sonhos derramados dos povos africanos escravizados.

As bordaduras poéticas são brincadeiras, mas brincadeiras sérias. Instrumento pedagógico e solidário, que tira da passividade a leitura apenas receptora e transborda em formas transformadoras, sem perder o chão em que pisam os poetas, as obras, a poesia e as pessoas da vida pulsante.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Teodor. **Notas de literatura I**. 2ª ed. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

AUGÉ, Marc. **Não lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9ª ed. São Paulo: Papirus, 2010.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BACIC, Roberta. História das arpilleras. In: **Arpilleras da resistência política chilena**. Biblioteca Nacional, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Modernidade líquida**. Tradução: Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. **Identidade – Entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221, 1994.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL, Assis. **A poesia goiana no século XX**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Cultura, educação e interação. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues *et al.* **O difícil espelho: limites e possibilidades de uma experiência de cultura e educação**. Rio de Janeiro: Iphan/Depron, 1996.

BRITTO, Clovis Carvalho. A estética dos becos de em Cora Coralina ou “Um modo diferente de contar velhas estórias”. In: **Estudos Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 42, p. 113-147, jul/dez. 2013.

BUCIOLI, Cleri Aparecida Biotto. **Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desigualis y desconectados: mapas de la interculturalidad**. Barcelona: Gedisa, 2004.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3 ed. São Paulo: USP, 2011.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**, 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Apresentação: Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1994.

_____. Cultura e democracia. In: **Crítica y emancipación**: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales. Año 1, nº 1 (jun. 2008). Buenos Aires: CLACSO, 2008.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Dizibilidades literárias: a dramaticidade da existência nos espaços contemporâneos**. Geograficidade, v. 5, n. 1, 2015.

CLAVAL, Paul. **A geografia cultural**. 3. ed. Florianópolis: UFSC, 2007.

COLOMBRES, Adolfo. **Teoría transcultural del arte: hacia um pensamiento visual independiente**. Buenos Aires: Del Sol, 2005.

CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. 23.ed. São Paulo: Global, 2006.

CORRÊA, Carlos Pinto. **O afeto no tempo**. I Estud. psicanal. n. 28, Belo Horizonte, setembro. 2005.

CORRÊA, Mariana Resende & FRANÇA, Cláudia. **A figura do bricoleur em práticas artísticas**. Visualidades, Goiânia v.12 n.2 p. 225-239, jul-dez 2014.

CUTOLO, Giovanni. A abertura de obra aberta. In: ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. P. 229-249.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro, Malê, 2017.

FERREIRA, Aldenor da Silva. **Fios dourados dos trópicos: culturas, histórias, singularidades e possibilidades (juta e malva – Brasil e Índia)**. Tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Defendida em 21/03/2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo, Ed. 34, 2006.

GONÇALVES, José Moura Filho. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto. (org) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 95-124, 1988.

GREGOLIN, Maria do Rosario. **Identidade: objeto ainda não identificado?** Estudos da Língua(gem), Vitória da Conquista, v. 6, nº 1, p. 81-97, junho de 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Editora Vértice, São Paulo, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ISER, Wolfgang. A Interação do Texto com o Leitor. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, vol. 01. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Adaptação de Lana Mara Siman. Belo Horizonte: UFMG/Artmed, 1999.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Editora UNICAMP. São Paulo, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

LINS, Heloísa Andreia de Matos. **Cultura visual e pedagogia da imagem: recuos e avanços nas práticas escolares**. Belo Horizonte: Educação em Revista, v.30, nº 01, p. 245-260, mar. 2014.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In OLIVEIRA, M. (Org.). **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: UFSM, 2007.

_____. **Narrativas visuais: imagens, visualidades e experiência educativa.** Programa de Pós-graduação em arte v. 8, nº 1, UnB. Janeiro/junho de 2009.

MARTINS, Alice Fátima. **Exercícios para uma poética da solidariedade.** Revista Apotheke, v.4, nº 2, ano 4, 2018.

MIRZOEFF, Nicholas. **O direito a olhar.** ETD – Educ. Temat. Digit. Campinas, São Paulo, v.18, nº 4, p. 745-768, out./ dez., 2016.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NEIRA, Marcos Garcia; LIPPI, Bruno Gonçalves. **Tecendo a Colcha de Retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional.** Educ. Real., Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago. 2012.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada.** São Paulo: Ed. USP, 1997.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares.** Projeto História. São Paulo: PUC-SP. nº 10, p. 12, 1993.

O GLOBO. **Entrevista de Conceição,** em 2016. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/conceicao-evaristo-literatura-como-arte-da-escrevivencia-19682928>> acesso em 22/06/2018.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda.** Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Signos em rotação.** Tradução de Sebastião Uchoa Leire. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

POZENATO, José Clemente. **Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural.** Caxias do Sul: Educ, 2003.

QUEIROZ, Karine Gomes. **O Tecido encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado**. O Cabo dos Trabalhos: Revista Electrónica dos Programas de Doutorado do CES/ FEUC/ FLUC/ III, Nº 5, 2011.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org.). **Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: USP, 2001.

_____. **Transculturación narrativa em América Latina**. 2 ed. Buenos Aires, Argentina: *Ediciones El Andariego*, 2008.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. Porto Arte, v. 7, n. 13, p. 81-95, Porto Alegre, 1996.

_____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, p.123-140, 2002.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Ed. Letramento, 2017.

RICOEUR, Paul. **Memória, História e Esquecimento**. Budapeste, palestra proferida em 2003. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia, acesso em: 20 de dezembro de 2018.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Modernidade, identidade e a cultura de fronteira**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52,1993.

SARAIVA, Regina Coelly Fernandes. A cultura não é a cereja do bolo. In: VILLAS BOAS, Rafael Litvin; PEREIRA, Paola Masiero (orgs.) **Cultura, arte e comunicação**. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

TOURINHO, Irene. **Metodologias-metáforas: um ensino da arte como cultura (não apenas) visual**. IV Colóquio Internacional Educação e Visualidades – pedagogias em trânsito (UFSM/2014), disponível em: <http://twixar.me/IMC3>, Acesso em agosto de 2016.

_____. Educação estética, imagens e discursos: cruzamentos nos caminhos da prática escolar. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (Org.). **Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**. Santa Maria: UFSM, 2009.

TOURINHO, Irene.; MARTINS, Raimundo. Circunstâncias e ingerências da cultura visual. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: UFSM, 2011.

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e promoção da Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**, 2005. Disponível em: <http://twixar.me/RMC3>, acessado em 20 de dezembro de 2018.

VIEIRA, Emílio. **O expressionismo em Bernardo Élis e Siron Franco**. Goiânia: Editora da UFG, 2000.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.