



Paninhos: poética da intimidade¹¹

ELISA ROCHA BUENO
JÚLIA LASRY BENCHIMOL LANZA
JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

DOI 10.52050/9788579176395.c10

¹¹ Trabalho desenvolvido durante o Curso de Design – mestrado e doutorado, do Programa de Pós-graduação em Design, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, sob orientação da Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.



Mas, para além das lembranças,
a casa natal está fisicamente inserida em nós.
Ela é um grupo de hábitos orgânicos.

Gaston Bachelard,
A Poética do Espaço, p. 33

Os Objetos e seus Significados

Os objetos detêm o poder de evocar memórias, ideias, sentimentos. Sua presença física, sua materialidade, são, por si só, impregnadas de significados. Antes mesmo de tocados ou manipulados, sua aparência desperta as mais variadas imagens - formas que se agitam no fundo dos olhos de quem observa. Correspondem às lembranças, remotas ou recentes, vividas ou apenas imaginadas. As superfícies, lisas ou porosas, escorregadias ou felpudas, toscas ou intrincadas despertam sensibilidades amortecidas. As estruturas, complexas ou prosaicas, mecanizadas ou ancestrais, diminutas ou de grandes proporções provocam impressões distintas. A cor, os materiais, a localização - inúmeros elementos são conjugados no interior do cérebro humano durante o contato com um objeto.

De uma perspectiva antropológica, tudo o que é fabricado pelo homem, em contraponto ao que advém da natureza, contribui para constituir o que se entende por cultura material. Os objetos, artefatos de toda espécie,

aí estão localizados. Sua importância mais imediata costuma ser atribuída ao uso prático: o que se pode fazer com ou a partir de determinado objeto? No entanto, esta é uma interpretação bastante rasa quando falamos de elementos materiais que substanciam conceitos, ideologias e que funcionam como símbolos. Os artefatos mediam significados, tratando-se de poderosas ferramentas para auxiliar o ser humano na tarefa de situar-se no mundo. Dentre esses artefatos, talvez os exemplos mais óbvios sejam justamente as peças de vestuário, por meio das quais se obtém uma síntese da personalidade e até mesmo do humor de um indivíduo.

A opção por vestimentas de cores escuras e dessaturadas ou por modelagens que ocultem boa parte do corpo podem fornecer indicações diversas de outras cores vívidas ou de estampas tropicais, de comprimento curto ou ornadas com franjas e rasgões propositais. Em uma única modalidade de artefato – sob o título genérico de “roupa” – reside uma infinidade de variações, cada qual modificando de modo mais ou menos sutil essa mensagem que, querendo ou não, emitimos continuamente ao colocar os pés para fora de casa.

As roupas, portanto, permitem que sejamos definidos pelos outros (e perante nós mesmos). Isso é possível por conta do sistema classificatório para atribuição de significados que rege a cultura na qual estamos inseridos. Trata-se de um conjunto de códigos partilhados por um grupo, cujo entendimento interno dependerá de que seus componentes dominem a linguagem utilizada. A exemplo dos parâmetros ditados pela moda como um sistema complexo e veloz, para que sejamos capazes de identificar alguém como sofisticado ou não segundo os padrões atuais, precisamos estar atentos às tendências estéticas, acompanhar os desfiles e seguir as mídias específicas, os *influencers*¹², de modo que, a partir das informações obtidas, possamos estabelecer parâmetros para julgar.

12 Termo utilizado para designar pessoas com presença de destaque nas redes sociais

A referência aos produtos de moda é útil por seu teor didático, porém, todos os objetos portam mensagens. Podem ser mais ou menos instigantes - impactantes ou banais. Independentemente de como irão reverberar em seus receptores, essas mensagens mudam com o decorrer do tempo. Em uma analogia curiosa ao próprio corpo humano, os objetos também envelhecem. É certo que seu envelhecimento se dá descompassado, sem o ordenamento inexorável que se abate sobre os homens. Uma nota de supermercado corresponderia à brevidade de uma mariposa? Já a sólida cômoda de madeira maciça, herdada por gerações, sugere um animal mais longevo - algo como uma tartaruga talvez.

As intenções por trás dos objetos muitas vezes é de que irão definir o comprimento de suas vidas. Em uma era na qual - apesar da crescente vocalização sobre a urgência da adoção de métodos produtivos sustentáveis - a obsolescência programada é prática corrente, um considerável percentual de bens de consumo está destinado a um período de utilização meteórica, sendo rapidamente sepultados no aterro sanitário. Muito se fala sobre um possível antídoto para o descarte sem dó, que demandaria uma força-tarefa multidisciplinar. Novamente pelo artifício da comparação com um fenômeno tipicamente humano - a fragilidade que caracteriza as relações contemporâneas - a reabilitação dos objetos, o adiamento do seu descarte, se daria por meio do estabelecimento de laços afetivos significativos. Em outras palavras, “quem ama não joga fora”.

Bela frase de efeito cujo manual definitivo de aplicação permanece por ser escrito. Em uma sociedade cuja palavra de ordem é vertigem hedônica (de autoindulgência, experiência e prazer) fica difícil determinar o que exatamente poderia ancorar esse amor que salva do lixo. O caminho rumo a uma solução está longe de ser linear ou monotemático. Nossa proposta, neste texto, não é oferecer uma resposta de abrangência global e concludente, mas refletir sobre modelos imagéticos de afeto construídos a partir da presença de certo tipo de objeto em espaços íntimos e a possibilidade de tais modelos serem incorporados em artefatos contemporâneos.

Embora na pós-modernidade tenhamos testemunhado críticas veementes a instituições anteriormente sacramentadas, como no caso da religião e da família, certos ícones permanecem ativos, ainda que esmaecidos e encapsulados por uma atmosfera nostálgica. É o caso dos elementos que compõem o campo semântico e material do “lar”. Se a casa é um espaço objetivo, o lar é um lugar de sonho e aconchego. É onde repousamos e cultivamos a intimidade com os entes mais próximos. Estas experiências são, pois, conduzidas pelo arranjo arquitetônico, assim como pelos artefatos que povoam os cômodos.

Mas, como objetos que habitam ou habitaram lares poderiam ser relevantes no que diz respeito a estreitar laços entre produtos e pessoas na contemporaneidade? Uma resposta fácil seria aderir à estética retrô, a qual não oferece desvios ou lacunas, nenhum tipo de enigma que paire sob o produto e que o torne intrigante. Resume-se à citação literal, sem adaptações notáveis (até porque deixaria de ser retrô) às mudanças de contexto. A estética retrô congela um hipotético passado, remoto o suficiente para ser considerado bom – e isto constitui o chamariz. O que não invalida sua utilização, mas também não esgota as possibilidades.

O lar e seus elementos afetivos

Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*, reflete sobre a figura da casa como uma imagem primordial de proteção e acolhimento. Segundo o autor: “... a casa afasta contingências (...) Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (BACHELARD, 1993, p. 26). As experiências vividas na primeira morada, no período da infância, seriam determinantes para todo o posterior desenrolar da sensibilidade ligada à intimidade. Os momentos passados em cada cômodo, em recolhimento, seriam matrizes a serem resgatadas pelo sujeito quando

em devaneios íntimos, mergulhado em si, exercício que, segundo o filósofo, configura atividade que realça a humanidade do homem.

Em suas reflexões, Bachelard também aponta para a imprecisão e agência da fantasia sobre a memória no momento em que reavemos os espaços afetivos: “Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida” (op.cit., p.26). Cenários, eventos, pessoas e objetos são, portanto, plasmados e dispostos de acordo com uma lógica interna regida pelo afeto, que, diga-se de passagem, de modo algum se compromete com fidelidade factual.

Voltemos ao início do presente texto, aos objetos comunicantes, evocativos. Propomos que se olhe para trás, com os olhos da memória, em busca desses recantos inefáveis, soterrados por todas as horas mortas e empilhadas. O que surge? Os móveis, louças, cortinas, lençóis, portas, ladrilhos, azulejos, maçanetas, chaves, eletrodomésticos, bibelôs, retratos... o inventário da lembrança pode se estender indefinidamente ou se concentrar em pequenos pontos de interesse - faróis na escuridão do esquecimento. A natureza dessas imagens, capazes de desencadear complexas narrativas pessoais, não é fixa e está vinculada às experiências domésticas de cada um. Para nossa reflexão, iremos nos ater a uma classe específica de artefatos que, apesar de habitualmente interpretados como coadjuvantes, foram cruciais para a composição de um ideal de lar cuja formação teve início no século XIX e permaneceu relevante por boa parte do século XX. Tomando emprestado a designação sugerida por Marize Malta (2015), ei-los: os paninhos!

Paninhos

Mas o que viriam a ser os paninhos? Na atualidade são comumente identificados como excentricidades *kitsch* - as toalhinhas de crochê ou quadradinhos de cambraia arrematados em rendas mimosas costuradas à mão

ou à máquina, apoios para vasos, xícaras, bules, chaleiras e utilitários em geral. Em suas manifestações mais efusivas se abstêm dos subterfúgios de praticidade e repousam, lânguidos, sobre poltronas, cadeiras, fogões, rádios ou qualquer superfície que ouse ostentar sinais de ausência. Multiplicados, parecem tratar de algum tipo de musgo doméstico, cuja expansão se revela diretamente proporcional à “vontade de lar”.

De início, vale salientar que os paninhos, em pleno século XXI, não mantêm, como objetos, o mesmo significado tido no século passado. Como fósseis de uma era já embaçada, perderam seu valor social de origem. Restam as estruturas, que jazem como esqueletos no fundo de gavetas, baús e armários, ou, quando muito, emoldurados, são exibidos como tributos, delicados defuntos em esquifes de vidro. Servem como recordações de um sistema ambíguo, velado, mas paradoxalmente imanente à ideia de lar. Suscitam um não sei quê agridoce que encanta e entristece, como inválidos já bastante fragilizados, porém adoráveis.

Quais segredos orbitam os paninhos? O que sussurram as flores em ponto-em-cruz, os bicos de crochê, o corpo do tecido recendendo a cânfora? Uma alternativa seria seguir a pista da materialidade: de que são feitos? Como são feitos? Via de regra, os paninhos são confeccionados a partir de tecidos já prontos, de um modo geral de algodão ou linho, aos quais podem ser agregadas rendas por meio da costura e motivos decorativos através dos mais variados tipos de bordados: ponto-em-cruz, bordado livre, crivo, bainha aberta, dentre outros. Também podem ser produzidos a partir de técnicas como crochê, frivolité, renda-filé, bilro, etc. Nestes casos, o material a partir do qual são constituídos são linhas que podem variar de espessura. Apesar de haver, em algumas ocasiões, o auxílio da máquina de costura, são percebidos, genericamente, como artesanato, o que poderia nos fornecer uma resposta diante do “como?”, dado que esta definição pressupõe um modo específico de produção, ou seja, em pequenas quantidades e com a predominância de processos manuais.

Temos aí duas respostas que simulam uma solução para o problema: “paninhos” são artesanatos de pano. Se, à primeira vista tal afirmação parece

bastante razoável, nos subterrâneos de sua singeleza prospera o entrelaçamento e a sobreposição de conceitos profundamente complexos, amparados por estruturas socioculturais hegemônicas. Partindo da classificação como artesanato, localizamos uma primeira questão, que é a abrangência que tal palavra possui. A discriminação das categorias formalmente identificadas como artesanato foge ao escopo deste estudo. Para esta reflexão, pontuaremos o que Adélia Borges (2011) identifica como uma depreciação do artesanato no contexto nacional - em contraponto à atitude de outros países, nos quais este tipo de produção é valorizado - possivelmente por conta de sua vinculação com o trabalho manual, encarado de forma pejorativa, dada a herança escravocrata do país.

Gêneros e Desvalorização do Artesanato

Às especificidades brasileiras, soma-se (desde uma perspectiva ocidental) o histórico posicionamento subalterno do artesanato perante as “belas artes”. Se durante a Idade Média não havia distinção entre artes “maiores” e “menores”, a partir das novas ideologias formuladas no período do Renascimento, emerge a figura do artista - gênio criador. Tais indivíduos seriam responsáveis, por meio de suas obras, de provocar sentimentos elevados – seriam capazes de fazer transbordar a realidade através de arranjos plásticos. Nesse momento, considerados os meios adequados à concretização do talento e do espírito agraciado dos artistas, a pintura, a escultura e a arquitetura ganham o *status* de artes elevadas. Portanto, toda a produção apoiada em suportes outros que não aqueles elencados como os ideais para a expressão das belas artes - tal como os suportes têxteis – estaria já de saída condenada à uma leitura específica que a determinaria como essencialmente técnica e isenta de investimento intelectual e espiritual.

A sina dos “paninhos”, no entanto, não se restringe a carregar a alcunha de mecânicos (no sentido de resultarem da repetição lobotomizada de uma técnica) e esvaziados de exercício crítico. Apesar do contingente de sujeitos

envolvidos na produção de têxteis, no período da Idade Média, ser constituído tanto de homens, quanto de mulheres, este cenário foi se modificando gradativamente conforme políticas voltadas para a clivagem de gêneros foram sendo implementadas, o que teve como consequência a associação de algumas técnicas ao ideal de feminino, então em construção. Vale ressaltar que, sob o termo genérico “artes têxteis”, subsistem manifestações bastante divergentes entre si e é possível observar que sua vinculação com o gênero feminino não se dá de maneira homogênea.

A produção de tapeçarias, por exemplo, antes da ascensão da pintura como meio ideal de reprodução pictórica, ocupava um lugar de destaque nas performances sociais, políticas e religiosas. Mesmo quando relegada à uma posição secundária, a demanda por itens produzidos a partir desta técnica permaneceu uma realidade, dado seus atributos utilitários e decorativos, ou seja, mantinham relevância econômica, estavam voltados para o comércio e os trabalhadores que deles se ocupavam eram majoritariamente homens. A confecção de bordados, por outro lado, é uma linguagem plástica que teve seus significados radicalmente alterados na esteira da petrificação dos conceitos definidores de feminino e masculino. Se no interior das guildas medievais os bordados eram inicialmente feitos por trabalhadores de ambos os gêneros, o afastamento paulatino das mulheres da esfera pública do trabalho ensejou um cenário no qual o bordado passou a figurar como índice de feminilidade (ainda que continuassem sendo feitos por homens em certos casos, como quando sua produção ainda ostentava algum prestígio¹³).

Parker (2010) e Carvalho (2021) salientam como, ao invés de estarem apartadas como autônomas, as noções de feminino e masculino, forjadas no seio de uma sociedade patriarcal, estão inextricavelmente ligadas - suas características só se configuram por meio da oposição. Esta dependência de

13 Como no caso do bordado em ouro para fins eclesiásticos, como comentado em HERNÁNDEZ, Clara. *Labores propias de su sexo: el trabajo de aguja y la educación femenina en España en el siglo XIX. Domesticidad, profesión artística y construcción de género. **Historia y Memoria de la Educación.** 17, 2023, p. 343-372.*

um contraste pronunciado implicou na formulação de universos simbólicos capazes de conjugar e tornar explícitas tais diferenças. Eram precisos signos, materiais e imateriais, que corroborassem as diretrizes da mulher ideal, que previam docilidade, subserviência e sujeição afônica ao casamento e à maternidade. O bordado, a confecção de rendas e outras técnicas similares atenderam em parte a essa necessidade e passaram, então, a ser entendidas como “trabalhos de agulha”, termo que designava um conjunto de tarefas atribuídas exclusivamente às mulheres. O uso da palavra “trabalho”, no entanto, continha um significado diverso daquele executado por homens, fora de casa, na esfera pública. Não se tratavam de atividades remuneradas. Serviam para assinalar a posição de quem os executava, assim como estavam presentes no processo educativo de meninas, constituindo uma ferramenta poderosa para inculcar os valores já citados.

Doxa

Pois bem, a contínua associação de determinados fazeres têxteis à uma prática feminina, aliada ao seu processo produtivo artesanal, contribuiu para que a leitura de objetos advindos desse contexto ocupasse uma posição inferior, tanto de uma perspectiva artística, quanto de um viés laboral. Talvez isso explique o vago sentimento de dó que os paninhos inspiram. Torna-se fortuito pontuar - tendo em vista tornar nítida essa percepção um tanto difusa - que, como seres inscritos em uma dinâmica cultural, não estamos isentos das influências da *doxa*. Esta palavra, de origem grega, significa o conjunto das informações tidas como senso-comum e partilhadas por uma comunidade. Seu nascimento estaria nas primeiras cidades, nas quais a mistura heterogênea de indivíduos resultaria na sobreposição e atravessamento de códigos particulares, resultando em uma linguagem comum e paralela às “oficiais”, capaz de mediar a comunicação entre todos. Segundo Anne Cauquelin (2005):

...essa doxa é um resumo (pejorativamente, diríamos um ‘amontoado’) de *lugares-comuns*. É a esse uso que ela é destinada, e é esse seu papel principal. Os lugares-comuns são as proposições e crenças comuns que se instalam por repetição e forjam os hábitos de pensar, de sentir e de perceber (CAUQUELIN, 2005, pg.163-164).

Portanto, a partir do conceito de *doxa*, iniciamos um processo de desmistificação da atmosfera de precariedade que ronda os paninhos. O precário, aqui, não se refere ao grau de qualidade técnica e/ou artística com que foram executados, mas à impressão de fragilidade que emanam e que, ao contrário de gratuita, é devida ao acúmulo e repetição de preceitos referentes às categorias nas quais os paninhos se inscrevem.

Sobre a contribuição material e imagética dos paninhos para a sedimentação do ideal de lar, Carvalho (2021) nos auxilia a compreender como esta associação, à primeira vista tão natural, foi forjada com base na delimitação de territórios de atuação distintos para cada gênero. Como já observado, o cenário reservado ao papel feminino consistia no cuidado com a casa e a família. Da mulher se esperava dedicação integral ao atendimento das necessidades dos filhos e do marido, o que deveria ser feito por meio da manutenção do lar, entendido como um espaço de paz e moralidade em oposição ao mundo exterior.

A autora aponta que esse modelo de “lar” se solidifica a partir da configuração da família burguesa, nuclear e urbana. Num momento anterior, em ambientes rurais, as famílias funcionavam como agrupamentos orientados por um patriarca, baseados em sistemas produtivos de subsistência. A transferência para as cidades e o aumento do poder estatal levaria ao enfraquecimento e pulverização desse poder. No entanto, permanecemos nos referindo a um sistema hegemônico patriarcal, ainda que modificado. O novo arranjo, então, pressupõe a separação entre as esferas pública e privada. Enquanto que a primeira seria protagonizada pelos indivíduos do gênero masculino, a segunda deveria ser mantida e administrada pelo gênero feminino.

O trabalho remunerado é um elemento pertencente à esfera pública e de certa forma incorporou e atualizou narrativas míticas sobre os obstáculos

e desafios que deve o herói enfrentar para ser bem-sucedido em sua jornada. São muitas as vicissitudes que o homem enfrentaria em sua luta diária para garantir o sustento e a honra de sua família, o que o exaure e o abate. A casa, portanto, passa a incorporar o arquétipo do porto seguro, um local onde descansar, à salvo das armadilhas e inimigos, resguardo da crueza da vida. Assim, essa morada-abrigo deve ser um local condizente com as expectativas de repouso. Algumas foram as diretrizes estipuladas para a montagem desse palco de beatitude doméstica. A higiene, percebida por meio dos ambientes asseados, por exemplo, era uma delas. A ornamentação do espaço foi outra e é a que diz respeito à nossa reflexão.

Ornamentos

Primeiro, devemos esclarecer em que consistia o processo de ornamentar a casa com o objetivo de transformá-la em um lar. Tratava-se, pois, da disposição de determinados objetos em um ordenamento relacional, ou seja, seus respectivos posicionamentos deveriam estar interligados de maneira a causar uma impressão geral de agradabilidade. Para que o conjunto fosse aprazível, os objetos, individualmente, deveriam expressar, via suas características formais, esse mesmo sentimento de beleza passiva. Os artefatos decorativos, portanto, tonalizavam um microcosmo idílico, no qual a entrega à fantasia e ao devaneio (o período do descanso) estava autorizada.

O apelo estético esperado dos itens decorativos, ou seja, sua concreta capacidade de provocar a sensação de beleza através da harmonia e suavidade de seus aspectos físicos, a princípio, aproxima-os da condição de objetos de arte, na medida em que buscam proporcionar o deleite de quem os contempla. No entanto, a essência de seus objetivos - distrair e encantar - situam tais artefatos em oposição às obras “genuinamente” artísticas, uma vez considerada a qualidade metafísica de transcendência, tradicionalmente atribuída à arte. Portanto, as verdadeiras obras de arte se propõem a inflamar a chama da realidade, resgatar o que se perdeu no prosaico do dia-a-dia, inquietar e

impactar, por fim, o espectador, de modo que este se lembre de que está vivo. Dos paninhos não se espera nem se deseja tamanha grandeza. A decoração doméstica não deve, de modo algum, causar inquietações ou questionamentos - nem mesmo a mais leve sombra de aflição.

Assim mapeada a genealogia dos paninhos, sua insignificância pueril, na escala hierárquica dos valores sociais aplicados aos artefatos em geral, parece irremediável. No entanto, como elementos compositivos de um código, estão sujeitos a reapropriações. Se de início não se prestavam à expressividade, mas somente à decoração, por sua materialidade constituir, em última instância (e por mais que se tenha vociferado contra), uma possibilidade de médium, passaram a funcionar, em alguns casos, de maneira mais ou menos consciente, como suportes para o desenvolvimento de poéticas particulares. Apesar de seu feitio ser comumente pastoreado por guias e receitas (acessadas em revistas e livros especializados ou administradas oralmente) - que deveriam garantir uniformidade e previsão quanto ao resultado - os desvios e adaptações acolhiam as singularidades.

A partir dessa perspectiva, os trabalhos de agulha adquirem nova dimensão. Saturados de ambiguidade, podem ser encarados como refúgio contra uma rotina obliterante, espaço de criação ou atividade tediosa e alienante. Ou todos ao mesmo tempo. Em seus corpos, alvos e enfeitados, macios e perfumados, os paninhos traduzem e aglutinam regras de comportamento e sociabilidade, filtradas pela subjetividade de quem os concebe. Contudo, as propriedades natais desse tipo de produção - orientada para o embelezamento do interior da casa tendo como objetivo a configuração de um espaço pacífico e passivo - favorecem a tendência para a homogeneização da abordagem estética utilizada. Esquemas de cores, elementos formais e materiais específicos, constantemente associados à ideia de lar e aconchego, se tornam, por repetição, ao longo de décadas, sinônimos para estes conceitos.

Detectar os dispositivos sociais que engendraram os significados residentes nos paninhos, tanto os superficiais quanto os intradérmicos, não anula seu valor simbólico - pelo contrário, permite identificar com mais precisão seu

alcance e possibilidades de uso. Uma vez depurados, os gatilhos afetivos ligados aos paninhos podem ser realocados em outros contextos, como por exemplo, em artefatos adequados às demandas atuais, dotando-os de qualidades estimadas (sonho e repouso) e que possuem lastro na memória coletiva.

Entre corpo e lar: os “paninhos” na arte contemporânea

Percebendo a forma como essas relações atravessam também o contexto das artes visuais, acatamos a difícil tarefa de selecionar um restrito grupo de artistas contemporâneos, os quais salientam algumas das inúmeras possibilidades estéticas e conceituais do que sugerimos como “poética da intimidade”. Acreditamos que definir tal recorte não será limitador, mas sim, aguçará os olhos para uma nova – e ainda assim nostálgica - leitura, a qual reconhece os entrelaces afetivos nas escolhas que direcionam tanto a criação artística, quanto suas reverberações.

Para os conhecedores dos caminhos da arte brasileira talvez o primeiro nome tratado não gere espanto algum. Muito pelo contrário, sua aparência sob a luz mansa de um entendimento que protagoniza a intimidade e suas minúcias se reflete quase como tributo a recém falecida artista brasileira Brígida Baltar (1959 - 2022). Parte da geração de 80 – 2000, muito de seus trabalhos ramificaram-se de introspecções emergentes em sua casa-ateliê em Botafogo, Rio de Janeiro em meados da década de 1990. Em específico, a noção de “habitar”, em seus múltiplos sentidos, emerge como um vínculo fantasma, ora ponderado em matéria, ora em gesto.

Tomando como ponto de partida o que talvez seja uma de suas produções mais emblemáticas, pensar a realização do “Abrigo” (1996) (figura 1) e seus desdobramentos prepara o caminho para questionar o que vem a ser a construção do “lar”. A obra, a qual usa como suporte a própria casa, “eterniza” o ato em que Baltar esculpe sua silhueta na parede, subtraindo os tijolos no

contorno vazio de suas medidas exatas. Como casulo, esse espaço de ausência material é então preenchido com o corpo da artista, e em momentânea sobreposição de um ato performático, “casa” e “corpo” tornam-se um único e mesmo organismo.

Figura 1 - Brígida Baltar. “Abrigo”, 1996. Impressão fotográfica. 60 x 40 cm.



Fonte: *site oficial*

Desde então, são muitas as inquietações traduzidas na materialidade coletada do espaço interno da casa, aparente na continuada utilização dos tijolos, da poeira e de vários outros fragmentos para a criação de alguns trabalhos seguintes. Como resquícios do “lar”, os resíduos originários desse espaço surgem como indicativo de um lugar de intimidade, o qual em um movimento de expansão passa a transitar também o mundo externo. Para interesse do presente texto, porém, o momento de um possível retorno poético para esse invólucro primordial, é para onde dirigimos nosso olhar.

Ao longo de sua carreira, a longa batalha contra a enfermidade da qual veio a falecer, desemboca em um direcionamento à narrativa biográfica: dentre abordagens diversas, aflora também em sua poética o interesse em representar as mudanças biológicas (mas não apenas) que marcaram sua existência por meio da prática do bordado. Há algo de significativo na escolha por traçar em “linha e agulha” a natureza árdua das aflições físicas e psicológicas que perduraram essa etapa de vida. Não apenas vem à tona a conexão corpórea entre “tecido” e “corpo”, explícita pela fisicalidade da matéria que assume papel semelhante a pele transmutada, tal como visto na expansão tonal que demarca “Os hematomas” (2016) (figura 2). Mas sobressai também o caráter receptivo do suporte, portador da simbologia própria dos “paninhos”, que acata a proposta do discurso visceral desenvolvido por Baltar na mesma receptividade que integraria um motivo de natureza decorativa, porém, em plena fragmentação de qualquer beleza passiva (figura 3).

Figura 2 - Brígida Baltar. “Os hematomas”, Bordado sobre tecido. 74 x 42cm. 2016.



Fonte: Catálogo “Brígida Baltar: os irmãos”, Galeria Nara Roesler, p.7.

Figura 3 - Brígida Baltar. “Autorretrato com pelos”, 2016. Bordado sobre tecido. 38 x 37cm.



Fonte: Portfólio Brígida Baltar, Galeria Nara Roesler.

Seria a apropriação da estética dos “paninhos” um possível retorno ao “lar”? Afinal, para além dos direcionamentos formais e compositivos ordenados de modo a suscitar o desconforto visceral da mensagem, o gatilho afetivo desses artefatos não se perdem no direcionamento da individualidade poética, mas sim somam-se ao objeto conceituado como “obra”. Como espectadores, somos surpreendidos com signos familiares que simulam a simbologia da orquestra doméstica, reiterada no imaginário coletivo como sussurro de construções historicamente sedimentadas. Esses, debruçam-se também sobre as propriedades tangíveis da matéria, na maciez e leveza que são quase sinônimos do aconchego que esboça a edificação desse espaço de intimidade.

São sentimentos como esses, despertados perante a obra, que possibilitam estabelecer uma leitura em sintonia com a noção de “lugar íntimo” desenvolvida pelo geógrafo sino-americano Yi Fu Tuan em “Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência” (1983). Segundo o autor, muitas vezes o indivíduo adulto, já aclimatizado com o mundo externo e suas exigências, anseia pelo sentimento de segurança nos momentos de fragilidade (seja de doença

ou não), e assim procura retornar ao que ele descreve como “lugar íntimo”, e que muito se assemelha com o “lar”:

Os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato. Há ocasiões em que até o adulto saudável anseia pelo aconchego que conheceu na infância. (TUAN, 1983, p.152)

Assim, a dupla existência de propriedades contrapostas que transitam entre a receptividade do aconchego têxtil, e o teor estridente dos encaminhamentos poéticos traduzem algumas das soluções que predominam na arte contemporânea. Essa é uma narrativa que surge em condições semelhantes na produção do segundo artista contemplado: José Leonilson Bezerra Dias (1957 – 1993), ou como comumente conhecido, Leonilson.

Artista brasileiro, natural de Fortaleza, Ceará, é também prestigiado por integrar a “geração de 80”, com obras que apresentam caráter altamente biográfico. Assimilando a dimensão de um relato íntimo, Leonilson narrou suas experiências e subjetividades por intermédio da prosa autoral que aos poucos ganhou suporte nas práticas têxteis. Como filho de comerciantes de tecidos, não se trata de uma surpresa sua familiaridade com o movimento interativo entre mão, linha e agulha, ainda mais estando rodeado por mulheres – mãe, irmã e avó – naturalizadas com a prática da costura (CANTON, 2001). O bordado, porém, carimba as últimas etapas de sua produção nos anos que antecederam sua morte prematura: com a crueza genuína de um diário melancólico, linhas traçadas encontraram residência na superfície maleável de objetos tecidos, pontuando os espaços de ausência que atravessam também o espírito (figura 4).

Figura 4- Leonilson. “Cheio, vazio”, 1993. Bordado sobre voile e tecido de algodão. 54 x 49 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58530/cheio-vazio>.

Com efeito, ao analisar as estratégias formais com que Leonilson invoca o “silêncio” em seus bordados, Hugo Bonjour (2017) enxerga a existência de um “lugar íntimo”, que existe no limbo daquilo que fica por dizer. Frequentemente reservadas ao canto da composição, as palavras que aparecem rascunhadas no tecido não exibem preocupação alguma com o domínio técnico esperado desse tipo de linguagem, apenas sinalizam timidamente a mensagem inscrita na totalidade do objeto-suporte:

É então assim que entendo essa qualidade de ausência que reconhecemos na obra de Leonilson: um vazio sintético, que tem tanto de poético, como de triste ou de risível, na procura de uma afirmação que coexista com o silêncio. Do pouco ou nada dizer e falar-se tanto assim. Ficções reduzidas a poucas ou nenhuma palavras e inundadas de vazio. Desta forma as matérias falam, ocupando o lugar do que fica por dizer. (BONJOUR, 2017, p. 42)

São afirmações e inquietações que ganham força alternando entre a apropriação simbólica dos “paninhos” e a velada compreensão socialmente construída do bordado como prática feminina e doméstica. Ao adentrar esse

universo, o artista oscila entre o patamar de intruso, foragido no movimento contínuo da introspecção característica das práticas têxteis (BONJOUR, 2017), e o acolhimento emblemático que atribui ao artefato a simbologia do “lar”. É com essa lógica que se consolida a obra “Ninguém” (1992), executada um ano antes de sua morte. O enquadramento da palavra bordada apenas anuncia o sentimento inscrito na funcionalidade do objeto, subvertendo seu sentido habitual de um espaço acolhedor e receptivo, diante da solidão instaurada e subentendida no vazio: “Ninguém” é então, um lamento de solidão” (BONJOUR, 2017, p. 44).

Figura 5 - Leonilson. “Ninguém”, 1992. Bordado sobre algodão.



Fonte: Revista Badaro

Haja visto essa dualidade frequentemente alcançada diante da correlação entre os universos que circundam os têxteis, e a singularidade poética, as mesmas condições já exemplificadas podem exibir reflexos distintos de acordo com as experiências, inquietações e objetivos que impulsionam a criação artística. Entendendo como a natureza desse processo não atua com o rigor de uma fórmula matemática, a subjetividade se expõe como uma condição fundamental para o aprofundamento nas significações que enriquecem e direcionam a obra para o bom fim. É sob a luz dessa consciência que vislumbramos as especificidades do terceiro, e penúltimo artista apresentado.

Também brasileiro, Renato Dib (1973) é oriundo de São Paulo, Capital, sendo conhecido por investigar o “corpo” sob a ótica das possibilidades poéticas que a materialidade têxtil possibilita na arte contemporânea. Alternando entre dimensões ora bidimensionais, ora tridimensionais, suas experimentações partem de uma iniciativa que difere dos trabalhos até então apresentados: não predomina em sua produção a melancolia das aflições contidas na narrativa biográfica, mas sim, a curiosidade por desvendar os segredos contidos nas camadas que configuram o corpo. Assim, frequentemente flerta com o grotesco, abrindo esses espaços de intimidade carnal, aos olhos de quem possa interessar. Para isso, porém, Dib não deixa de integrar a estética característica dos objetos tecidos, que sucede em flertar com a maciez orgânica, por vezes aveludada, e quase sempre “doméstica” (figura 6) mesmo na configuração dos emaranhados viscerais que preenchem esse invólucro.

Figura 6 - Renato Dib, *Lágrima-prego*, 2010, 52x34x17cm, objeto em tecidos, vidro e madeira.



Fonte: *site oficial*. Acesso em 16 jun. 2021

De certo, novamente tecido e pele se confundem, para além das tonalidades neutras que predominam em suas composições. Há um vínculo quase existencial, que transcende esferas e alimenta a identificação do espectador frente à materialidade da obra. Tal aspecto é salientado na análise da última artista que integra a presente leitura: Louise Bourgeois.

Bourgeois (1911 – 2010) foi uma artista franco-americana, renomada pela expressão de suas inquietações pessoais, sobretudo no âmbito da produção escultórica. Com profundas raízes no universo têxtil, devido a sua relação com o âmbito da tapeçaria já no contexto familiar, a forma com que reivindica tal materialidade em sua poética demonstra uma expressividade avassaladora. Esse direcionamento, que se deu apenas no final da década de 1990, alia o desmembramento figurativo do corpo à fragilidade doméstica própria da matéria, como questionamento das expectativas normalizadas que soterram a figura feminina no constructo histórico social.

Em obras como “*The woven child*” (2002) e “*Femme Maison*” (2001) (figuras 7, 8), a estética dos “paninhos” novamente alude a vulnerabilidade passiva de um feminino submetido aos acordos alheios, aspecto reiterado na configuração fragmentada do torso, que desmembrado, jaz como um simples suporte para a criança e casa.

Figura 7 - Louise Bourgeois. “*The woven child*”, 2002, 177 x 88 x 53 cm. Tecido, madeira, vidro e metal.



Fonte: Worcester Art Museum

Figura 8 - Louise Bourgeois. “Femme Maison”, 2002, 177 x 88 x 53 cm. Tecido.



Fonte: The Easton Foundation, NY

Com isso, a correlação de “corpo”, “lar” e “têxtil” cria intrincado emaranhado simbólico, o qual possibilita expor tanto as agressões contidas nas convenções patriarcais, quanto o sentimento de impotência que aflora dessas. (STOOPS, 2006). Além disso, com a prática da costura, Bourgeois cria o rastro dos procedimentos cirúrgicos que amputam esse corpo, e com isso a manipulam a liberdade desse feminino. Assim, na mistura contraditória de uma estética que se alimenta tanto do grotesco quanto da delicadeza doméstica, como espectadores, somos surpreendidos com o desconforto de uma identificação existencial.

Referências

ARTSOUL, Arte têxtil contemporânea, 2020. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/arte-textil-contemporanea/>. Acesso em: 12 jun 2023.

Museu A casa do objeto brasileiro, EXPOSIÇÃO | LIVRO QUE CHITA BACANA (2005) 19 DE JANEIRO DE 2005. Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/livro-que-chita-bacana-2005-2/>. Acesso em: 12 jun 2023.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BONJOUR, H. M. As elegias bordadas de Leonilson: expressões de afecto. **Revista Gama**, Estudos Artísticos, 2017. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 5, (9), janeiro-junho. 39-46.

BORGES, A. **Design + Artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BROUDY, Eric. **The Book of Looms**: a history of the handloom from ancient times to the presente. Waltham: Brandeis University Press, 2021.

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARVALHO, Vânia. **Gênero e artefato**. São Paulo: Edusp, 2021.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

DIB, Renato. Site oficial. 2023 Disponível em: <https://www.renatodib.com/>. Acesso em: 15 out 2023.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio**: tecido, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

COSTA, R.L; LIMA, T.A. Artefatos trançados na pré-história do Sul do Brasil: persistências e rupturas tecnológicas em tempos históricos. **R. Museu Arq. Etn.**, 2018.

CUNHA, Renato. O tear Jacquard não só revolucionou a indústria têxtil mas foi o primeiro computador do mundo. **Stylo Urbano**, 2017. Disponível em: <https://www.stylourbano.com.br/o-tear-jacquard-nao-so-revolucionou-a-industria-textil-mas-foi-o-primeiro-computador-do-mundo/>. Acesso em 09 out 2023.

INSTITUTO Urdume. **Glossário colaborativo**. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/festa-2021/glossario-colaborativo>. Acesso em: 10 fev 2022.

MALTA, M. Paninhos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVIII, 2015, Florianópolis/SC. **Anais...** Florianópolis: Anpuh, 2015, v. 1.

Manufactura de Tapeçarias de Portalegre. Mtportalegre, 2023. Disponível em: <https://www.mtportalegre.pt/pt/amanufactura>. Acesso em: 09 out 2023.

MARGS, **O Museu Sensível**: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS, Secretaria do Estado da Cultura, Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2014.

GRIPPA, Carolina. **Trama**: Arte têxtil no Rio Grande do Sul. Fundação Iberê, 2022.

Luciana Brito Galeria: Regina Silveira Fauna Mix, 2022. Disponível em: <https://luciana-britogaleria.viewingrooms.com/viewing-room/75-regina-silveira-fauna-mix/>. Acesso em: 14 ago 2023.

MEC FAE, Fundação Bienal de São Paulo, Bienal Brasil Século XX. 2ª Edição. Galeria Alphaville - Arte e Leilões, 2021. Disponível em: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/192/ote/163>. Acesso em: 05 set 2023.

Museu A casa do objeto brasileiro, DESENHO EM FIBRA: 25 ANOS DE ARTESANATO TÊXTIL BRASILEIRO EM EXPOSIÇÃO (2011), 09 DE SETEMBRO DE 2011 A 18 DA NOVEMBRO DE 2011. Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/desenho-de-fibra-2011/>. Acesso em: 12 jun 2023.

O ALVARÁ que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil. Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira, 21 jun. 2018. Disponível em: http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3674&catid=145&Itemid=286.

Obras têxteis, **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1723858866335838-veja-obras-de-artistas-que-tem-trabalhado-com-arte-textil>. Acesso: 14 ago 2023.

OCTAVIANO, Bruna. **Tecer**. Disponível em: <https://cargocollective.com/brunaoctaviano/Tecer>. Acesso em: 05 set 2023.

OCTAVIANO, Bruna. **Tecelagem**. Disponível em: <https://cargocollective.com/brunaoctaviano/Tapeçaria>. Acesso em: 05 set 2023.

PARKER, R. **The subversive stitch**: embroidery and the making of the feminine. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2010.

PEZZOLO, Dinah B. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. 5a edição. São Paulo: SENAC, 2017.

QUINTELLA, P. Um lugar para habitar. **Revista A palavra solta**, 2021. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/um-lugar-para-habitar>. Acesso em: 17 out 2023.

RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena, linguagem visual**. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro-RJ. 1978.

SMITH, T'ai. **Bauhaus weaving theory; from feminine craft to mode of design**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

ST CLAIR, Kassia. **The Golden Thread**: how fabric changed history. London: John Murray, 2019.

STOOPS, Susan L., **Louise Bourgeois**: The Woven Child (in context). Worcester, Mass.: Worcester Art Museum. 2006. Disponível em: <https://www.worcesterart.org/exhibitions/past/bourgeois.pdf>. Acesso em: 13 dez 2022.

Tecelagem Digital Espanha, **Francesca Piñol**, 2023. Disponível em: <http://www.francescapinol.com/digital-weaving-spain/>. Acesso em: 12 out 2023.

TOUSSANT-SAMAT, Maguelonne. **Historia tecnica y moral del vestido**: 2. Las telas. Madrid: Alianza Editorial S.A, 1994.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.