



JUCÉLIA DA SILVA

BILREIRAS ANCESTRAS

ALUMBRAMENTOS PARA RENDILHAR UMA POÉTICA ARTÍSTICA

Belém - Pará
2024





UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

JUCÉLIA BERNARDO DA SILVA

BILREIRAS ANCESTRES
ALUMBRAMENTOS PARA RENDILHAR UMA POÉTICA ARTÍSTICA

Belém - Pará
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

JUCÉLIA BERNARDO DA SILVA

BILREIRAS ANCESTRES
ALUMBRAMENTOS PARA RENDILHAR UMA POÉTICA ARTÍSTICA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientadora: Prof. Dra. Larissa Latif
Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Belém - Pará
2024



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES


ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO
PARÁ.

Aos seis (06) dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e quatro (2024), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Larissa Latif Placido Sare, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Jucelia


Bernardo da Silva, intitulada: **BILREIRAS ANCESTRAS: ALUMBRAMENTOS PARA RENDILHAR UMA POÉTICA ARTÍSTICA**. Perante a Banca Examinadora, composta por:

Larissa Latif Placido Sare (Presidente); Alexandre Romariz Sequeira (Examinador Interno); Ana Karine Jansen de Amorim (Examinador Externo ao Programa); Júlia Dias Escobar Brussi (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora Larissa Latif Placido Sare, passou a palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (X)** com louvor e recomendação de circulação da obra artística e publicação do memorial. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Larissa Latif Placido Sare agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-Pa, 06 de setembro de 2024.


Larissa Latif Placido Sare (Presidente)

Documento assinado digitalmente
 ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA
Data: 18/10/2024 11:38:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Alexandre Romariz Sequeira (Examinador Interno)


Documento assinado digitalmente
 ANA KARINE JANSEN DE AMORIM
Data: 11/09/2024 13:54:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ana Karine Jansen de Amorim (Examinador Externo)

Júlia Dias Escobar Brussi (Examinador Externo)  JULIA DIAS ESCOBAR BRUSSI
Data: 11/09/2024 10:23:13-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Jucelia Bernardo da Silva (Discente)

Documento assinado digitalmente
 JUCELIA BERNARDO DA SILVA
Data: 19/10/2024 10:50:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
 LARISSA LATIF PLACIDO SARE
Data: 18/10/2024 12:47:15-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

S586b Silva, Jucélia Bernardo da.
Bilreiras ancestras : alumbramentos para rendilhar uma
poética artística / Jucélia Bernardo da Silva. — 2024.
95 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Larissa Latif Plácido Saré
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação
em Artes, Belém, 2024.

1. Artes Visuais. 2. performance. 3. fotoperformance.
4. renda de bilros. 5. ancestralidade. I. Título.

CDD 791.092

BANCA EXAMINADORA

Presidente - LARISSA LATIF PLÁCIDO SARÉ

Interno - ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA

Interno - ANA KARINE JANSEN DE AMORIM

Externa à Instituição - JÚLIA DIAS ESCOBAR BRUSSI

*Para minha mãe, Lurdes.
Em vida.*

*Minhas avós, Luiza e Maria Felismina.
E minha bisavó, Maria Antônia da Conceição.
Ressonâncias ancestrais.*

Agradecimentos

Acredito que realizar uma pesquisa acadêmica nunca seja tarefa fácil, mas certamente ter escolhido vivenciar esse período longe de familiares e amigos tornou a experiência ainda mais desafiadora. A solidão e a angústia me foram companhia constante. Por isso, sou imensamente grata aos que se fizeram presentes, apesar da distância geográfica, e contribuíram para que eu atravessasse esse processo da melhor maneira possível.

Aos apoiadores e incentivadores incontestes dos meus estudos: minha mãe, Dona Lurdes, por não falhar nem um dia nas demonstrações de amor e preocupação ao querer saber se eu estava bem, alimentada e em segurança. Ao pai que me criou, Seu Francisco, por sempre se esforçar para que o essencial nunca me falte.

À amiga Dandá Costa, por sempre ter acreditado na potência do meu trabalho e contribuído ativamente para o meu processo de apropriação do tema de pesquisa e auto-reconhecimento enquanto artista. Por ser suporte fundamental para o aprimoramento da minha expressão discursiva. E por compartilhar as referências poéticas mais assertivas.

À amiga-irmã de longa data Pamela Raízia, por me ser referência de equilíbrio entre o rigor teórico e o devaneio poético. Nossas conversas suspirantes sempre me nutrem e me fortalecem como pessoa e artista.

Ao amigo Auber Bettinelli, que por ter compartilhado do objetivo do mestrado como realização pessoal e iniciado antes a sua jornada, me ajudou a dar o peso e a medida proporcionais ao tamanho e importância das coisas. Desde o medo de não dar conta, até as elucubrações das obras e da escrita, da qual foi leitor dedicado e revisor gentil e criterioso.

À Cleide, Gigi e Vitória. Por terem me recebido em suas casas como um ente querido da família que retorna de viagem, sem nunca terem me visto na vida. Serei sempre grata à confiança, carinho e cuidado diários que me fortaleceram para que eu pudesse iniciar meu caminhar em Belém.

E aos demais amigos que mantiveram contato e eventualmente me fizeram companhia para dividir alegrias, tristezas e conjecturas da vida adulta. E que em momentos mais complicados, se mobilizaram para oferecer suporte financeiro mas, sobretudo, cederam o que há de mais raro e, portanto, mais valioso nas relações atuais: qualidade de presença.

À minha doce e temperamental Yuxim, companheira felina de todos os dias.

No âmbito acadêmico, agradeço ao Programa de Pós Graduação em Artes da UFPA por acolher com entusiasmo meu tema de pesquisa. Destaco a importância do professor Alexandre Sequeira, artista que há muito me inspira e que, de modo sensível e generoso, incentivou vivamente a continuar desde o pré-projeto até a banca de defesa. Brillantemente composta pelas docentes Karine Jansen (ETDUFPA), que fez contribuições extremamente poéticas e relevantes no campo da performance. E Júlia Dias Escobar Brussi (UFO-PA), antropóloga cuja perspectiva igualmente analítica e sensível para a gestualidade da técnica da renda de bilros, se tornou propulsora e inspiradora do meu trabalho. De maneira especial, agradeço à minha orientadora, Larissa Latif, pela liberdade e confiança no meu tempo de tramar esta pesquisa. E por conduzir nossas elaborações poéticas com leveza, comprometimento e, sobretudo, encantamento a cada passo trilhado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



Estudo de movimentação da cabeça usando máscara de renda com fibra de rami e bilros de tucum. Lápis de cor sobre sulfite. Jucélia da Silva, 2021.

“Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade. Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nossos paladar e olfato, nossa auscultação e resposta aos sons, nossa vibração corporal, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios, nossos modos e meios de experimentar e interrogar o cosmos, nossa sensibilidade; enfim, em tudo que somos, e nos modos como somos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem. Respondemos também a concepções de tempo e de temporalidades, tanto em nossos rituais do cotidiano quanto nas produções culturais que as manifestam.”

(Leda Maria Martins)

JUCÉLIA BERNARDO DA SILVA

BILREIRAS ANCESTRES
ALUMBRAMENTOS PARA RENDILHAR UMA POÉTICA ARTÍSTICA

RESUMO

Esta pesquisa compartilha o processo de criação de obras inseridas no campo das artes performativas híbridas que possuem o fio têxtil como elemento primordial de expressão poética e apresenta a fotoperformance *Bilreiras Ancestres* como atual desdobramento. As obras foram elaboradas a partir da confluência de duas distintas moventes caracterizadas respectivamente como afetivo-biográfica e poético-política: a prática da renda de bilros pela minha bisavó, Maria Antônia da Conceição, instância ancestral e sopro criador da presente poética (MARTINS, 2021); e mudanças observadas nesse saber-fazer secular a partir de sua inserção nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, entre povos originários locais, durante a colonização portuguesa (LOPES, 2005). O caráter relacional no contato com os materiais e técnicas emerge como etapa fundamental para deflagrar elaborações teóricas e processos criativos. Aspecto que revela a dimensão do encantamento com as tecnologias têxteis ancestrais como recurso poético-metodológico para atualizar saberes tradicionais por meio da produção artística contemporânea.

Palavras-chave: Artes visuais, performance, fotoperformance, renda de bilros, ancestralidade.

JUCÉLIA BERNARDO DA SILVA

BILREIRAS ANCESTRES
ALUMBRAMENTOS PARA RENDILHAR UMA POÉTICA ARTÍSTICA

ABSTRACT

This research delves into the creation process of artworks from the hybrid performative arts field, which present textile yarn as their primary element of poetic expression, culminating then in the photo-performance *Bilreiras Ancestres* as their current development. The works have been conceived based on the confluence of two distinct leitmotifs, respectively characterized as biographical-affective and political-poetical: the practice of bobbin lace techniques by my great-grandmother, Maria Antônia da Conceição, an ancestral instance and creation spark of the here present poetic (MARTINS, 2021); and changes observed in this centenary know-how from its insertion among indigenous people onwards in the Brazilian North and Northeast regions during the Portuguese colonial time (LOPES, 2005). The relational aspect through the contact with the materials and techniques emerges as a fundamental stage for the deflagration of theoretical considerations and creative processes. This aspect reveals a dimension of entrancement by the ancestral textile technologies as a methodological and poetical resource towards the renewal of traditional knowledge through the production of contemporary art.

Keywords: Visual arts, performance, photo-performance, bobbin lace, ancestry

●	● RENDARIA*
●	● Etapas de tessitura 21
●	● Saudações sem fim, carta para minha bisavó 23
●	● O traçado dos caminhos 35
●	● Cartorendaria <i>rotas para trilhar um percurso criativo espiralar</i> 51
●	● As riscadeiras 57
●	● Carregando os bilros <i>Assentar a renda, fazer as minhas cabeças</i> 77
●	● Descer a renda - a tessitura das obras 90 <i>Meio trocado, pelo Bilro e pelo Espinho</i> 93 <i>Meio trocado, para Maria da Conceição</i> 108 <i>Trocado Inteiro, Levantar a renda para transver instâncias ancestrales</i> 124 <i>Bilreiras Ancestrales</i> 159
●	● Referências 180

● Sobre a estrutura da pesquisa

Os títulos e divisões do presente trabalho fazem referência às etapas de feitura da renda de bilros e buscam estabelecer um paralelo entre seu processo de confecção e o percurso de elaboração da pesquisa e das obras.

● **O traçado dos caminhos:** traçados são os desenhos (ou riscos) do cartão (ou molde) que orientam a rendeira para tecer a trama da renda de bilros. Assim chamei o texto de introdução sobre o percurso da pesquisa.

● **Cartorendaria:** termo que criei para caracterizar a metodologia que traça um paralelo entre a cartografia e os cartões da renda, ambos mapas que direcionam caminhos de produção.

Compartilho reflexões sobre a minha percepção do desenvolvimento do processo de pesquisa e produção das obras apresentadas.

● **Riscadeiras (ou furadeiras):** responsáveis por criar ou reproduzir os desenhos nos cartões e marcar com objeto perfurador os buracos onde as rendeiras irão inserir os espinhos (ou alfinetes) durante a tessitura da trama da renda.

Relato sobre as vivências cotidianas com o fazer manual têxtil por influência da minha mãe como principal aspecto que orienta (risca) o início do meu interesse pela arte.

● **“Carregar” a minha cabeça e a dos bilros:** enrolar o fio da história para tecer a renda da vida.

Compartilho um relato autobiográfico que agiu como dispositivo para mapear aspectos da minha vivência e deflagraram reflexões e ações práticas durante o processo de criação das obras.

● **“Assentar a renda”:** disposição dos materiais na almofada para a confecção da trama da renda:

Em “Assentar a renda, fazer as minhas cabeças”, retomo trabalhos anteriores nos quais o elemento do fio começa a surgir como recurso poético pelo ação de envolver a minha cabeça.

● **“Levantar a renda”:** como as rendeiras chamam a ação de tirar a renda da almofada.

Faço uma reflexão sobre os diferentes momentos em que considero que a trama da renda fez o seu “levantar” e conquistou autonomia diante do contexto no qual estava inserida.



Belém, 2022

s
a
u
d
a
ç
õ
e
s
s
e
m
f
i
m

Aqui quem te escreve é a sua bisneta, Jucélia. Não chegamos a nos conhecer em vida mas, recentemente aconteceu algo que acredito nos manterá conectadas para sempre. E é sobre isso que quero contar para a senhora nesta carta. Embora guarde aqui dentro de mim a certeza de que a senhora já saiba.

Até bem pouco tempo atrás, tudo que eu sabia da senhora era um fato um pouco trágico que minha mãe, a sua neta lurdinha, me contava repetidas vezes: de quando ela era mais moça e vocês dormiam no mesmo quarto na casa dos pais e ela costumava ouvir seus ossos rangerem à noite quando se mexia na cama. Isso ela diz que devia ser por causa do reumatismo que a senhora tinha fazia muito tempo e, nessa época, já se manifestava de maneira muito severa. Um dia, anos mais tarde, toda a casa acordaria com aquele mesmo rangido, só que assustadoramente mais forte e pela última vez. A mãe conta, espantada, que era como se os ossos da senhora tivessem mesmo se quebrando. Foi assim que o seu corpo anunciou a sua morte. Essa foi, durante muitos anos, minha única referência sobre a existência da senhora. Somente décadas depois, que pela primeira vez eu ficaria diante da imagem que dava rosto a essa história.

Foi durante uma das poucas visitas que fiz com minha mãe aos meus avós depois da nossa mudança repentina para São Paulo no ano de 1989, após ela e meu pai se separarem. Ela, em tom grave e próprio de quem quer chamar a atenção para algo importante, apontou para um retrato seu - daqueles antigos ainda pintados à mão a partir de fotografias, bem comuns naquela época - que estava pendurado na parede da sala, logo acima do sofá e me chamando pelo meu apelido de família disse: “Jussi! essa aqui que é sua bisavó, Dona Maria Antônia da Conceição!”.

Foi a primeira vez que ouvi o nome da senhora, assim, completo. Por alguns instantes me senti emaranhada em uma atmosfera de perplexidade e revelação, enquanto olhava para a senhora. Nesse momento meu avô “Joãozin”, o seu filho, e minha vó Luisa, me acalentaram. Minha mãe diz que eles sempre foram muito carinhosos e cuidadosos comigo e por isso os escolheu também como meus padrinhos - que são nossos segundos pais. Mas, bisa, preciso te contar um segredo: sinceramente eu não sei se isso aconteceu exa-

tamente assim, mas é como eu imagino - ou gostaria - que tivesse sido. É que o tempo que eu convivi com esses dois, apesar de pouco, foi o suficiente pra sentir o quanto eles me amavam, então, penso que agiram assim, de maneira, atenciosa e amorosa.

Tenho a memória de três momentos que mais gosto sobre a gente que a minha mãe contou e eu assumi como minhas! Ela diz que a primeira frase inteira que falei foi essa: - Padin, padin...nem pode! enquanto meu avô tentava, com muita dificuldade, colocar um saco pesado no lombo de algum animal de carga. A outra é sobre como ele adorava me colocar no colo pra dividir uma xícara de café com farinha e açúcar dentro, a qual eu quase sempre derrubava e ele nunca brigava comigo, só fazia era achar graça. A última é com minha vó Luiza, da vez que ela veio na nossa casa em São Paulo e nos dias que passou com a gente eu ficava a tarde inteira penteando seu cabelo, fazendo tranças no cabelo negro, grosso e ondulado dela e passando creme nas suas mãozinhas. E ela dizia de um jeito doce e risonho, quase envergonhado: - Ooh “miafia”, precisa disso não...Depois que minha mãe precisou vir embora comigo fugindo do meu pai, nós nos vimos poucas vezes novamente.

Quando era a gente ia visitá-los, os dias lá não traziam muita novidade. Tudo acontecia de maneira simples e vagarosa, de extraordinário já bastava nossa presença. E em relação a isso, a minha mãe cuidava para que se mantivesse assim, sem muita agitação, que era para não incomodá-los. Acho até que em alguns momentos ela exagerava porque ficava tão preocupada que inibia a minha interação com eles. Aproximação que só era possível, ali, naquele momento. Hoje quando lembro me arrependo um pouco de não ter desobedecido ela. Devia ter insistido pra dormir na cama no meio deles; ter puxado mais conversa pra ouvir coisas que só eles poderiam me dizer; insistido para gente ir passear na rua pegada nas mãos deles, conhecer a vizinhança pra eles me apresentarem: ei, fulano! Essa aqui é minha neta que mora em “sumpaulo”. Nada disso aconteceu, mas as imagens de todos esses momentos existem bem aqui, na minha cabeça e no meu coração.

A nossa despedida acontecia sempre da mesma maneira: Meu avô ajudava a gente a colocar as malas na calçada e sumia para dentro de casa, era o jeito que ele achava para evitar o embaraço de um afeto mais demorado. A minha vó, não. Ficava agarrada comigo e com a minha mãe e só largava quando o ônibus parava para subirmos, daí a gente se abraçava e ficava entre apertos e lágrimas. Com muito custo, se separava. Eu sempre colocava a cabeça pra fora da janela e ficava olhando pra minha vó enquanto sua figura franzina sumia no horizonte. Materialização intangível da distância. Acho que a despedida acabava sendo sofrida desse jeito porque a gente sabia que outro encontro podia demorar muito, ou nem acontecer.

Os dois faleceram e não consegui me despedir. Uma coisa que eu sempre me perguntava era porque a gente tinha que ir embora. Minha mãe dizia que tinha a família para cuidar. Sinto tanta saudade deles... sabe que às vezes eu fico inventando essas lembranças na minha cabeça só pra ter do que lembrar? E pra ver se a tristeza e a falta que sinto diminuem. Imaginar a presença para disfarçar a ausência. Mas aí faz é piorar porque acabo ficando com saudade também do que nem vivi. E a senhora, lembra deles, bisa?

Quem também deve morrer de saudade deles é minha mãe, só que mais do meu avô. Ela tinha verdadeira adoração por ele. Imagino até que justamente por isso não teve forças para ir ao enterro deles. Bisa, vocês se encontraram aí? Sabe, ela ficou inventando um monte de motivo pra não ir...que era muito longe; que não ia dar tempo, que não ia ter passagem...que ia ficar muito caro etc. Mas no fundo a gente sabe que, na verdade, ela não foi porque seria muito duro ver o pai que tanto amava morto. Principalmente depois de ter passado os últimos meses lá, cuidando dele. Ainda bem que ela foi, né?. Eu não fui. Estava estudando e trabalhando. Devia era ter largado tudo e ido ver eles. A mãe disse que ele perguntava de mim.

A senhora acredita que foi só ela voltar que ele partiu?! A vida às vezes é muito traiçoeira, né bisa? Mas sabe que eu penso que ela se arrependeu logo depois? Éh, a gente não ficou insistindo (digo a gente eu e meus dois irmãos, eles são do segundo casamento da minha mãe). Nós ficamos dizendo: - Tá bom, não quer ir não vai. A senhora é quem decide. Será, bisa? Será que fizemos certo? Será que ela estava mesmo

em condições de decidir? Mas também, o que a gente ia fazer, forçar ela a viajar? Não, né?! Mas vou confessar aqui pra senhora que às vezes o arrependimento bate é em mim também, viu. Fico pensando que se pelo menos eu tivesse insistido pra ela ir, ou se tivesse ido junto para incentivar, hoje não carregava esse peso no coração. Acho que ela nunca vai superar. Nem eu...

Esses dias, enquanto escrevia essa carta para a senhora, perguntei se ela lembrava da data de falecimento dele, disse que não, que já tentou, mas que sumiu da sua memória. Acho que a nossa cabeça funciona mesmo um pouco assim, lembra e deslembra, esquece, relembra. Um eterno processo de seleção do que guardar ou não, que varia de acordo com o que vai nos acontecendo ao longo da vida e da maneira como a gente lida com elas. Eu mesma pra contar essas coisas aqui pra senhora tenho feito o exercício de juntar fragmentos do que a minha memória guardou e me contaram e tentado organizá-los para, assim, elaborar, entre relevos côncavos e convexos, a minha própria narrativa de pertencimento.

Mas não só pelo tempo que já se passou e, principalmente, por causa de alguns eventos traumáticos de distanciamento forçado que atravessaram a vida de pessoas de diferentes gerações da nossa família, sempre percebi que rememorar não é algo que fazemos com frequência, aliás, até evitamos.

Isso acabou por criar alguns espaços que ficam perceptíveis quando contamos algo mesmo entre a gente, ou para alguém de fora. Parece que sempre tem uns desníveis, quase precipícios, no terreno da nossa memória, que nunca sabemos onde a gente vai cair: se em uma aceitação do esquecimento ou na criação de diferentes versões da mesma história para momentos iguais ou a completa invenção dos fatos. Eu penso que também essa forma de acessar e lidar com a nossa memória passa a definir quem e como somos. E a reconstrução constante do que vivemos com o outro, no passado ou no presente, torna-se estratégia para nos assentarmos nesse solo acidentado que nos constitui como indivíduo. Tem uma autora negra que escreve nos seus livros sobre a importância de unir os diferentes fragmentos de relatos para tecer a nossa memória, é a Conceição Evaristo. Nossa, bisa, puxei longe na memória agora, né?!

Mas, sabe, na verdade acho que isso tem me feito ficar mais perto do agora. E, no fundo, essa carta é sobre isso. Sobre a minha tentativa de me aproximar, cada vez mais, de mim através dos meus. Já que o meu distanciamento desses meus familiares aconteceu quando eu ainda não podia decidir por mim. E agora vou contar pra senhora como aconteceu.

A minha mãe foi muito corajosa, sabe? Praticamente salvou nossas vidas. Infelizmente o meu pai era muito violento e ela teve receio que em algum momento isso me atingisse. Foi por isso que saímos de Pernambuco. Eu já o culpei muito por ter causado esse distanciamento. Fico pensando que se isso não tivesse acontecido, teríamos passado mais tempo com eles. Mas, também, teria sido outra vida, sei lá. Em São Paulo, sempre tivemos uma vida humilde, mas nunca passamos necessidade. A nossa casa é própria, foi meu padrasto quem construiu. Ele é um bom homem, só tem certa dificuldade em demonstrar afeto. Mas faz do jeito dele. No início era um pouco rude comigo, mas aí minha mãe chamou a atenção dele e as coisas melhoraram. Acho que depois do que ela tinha passado, não podia permitir nada parecido. Nem com ela e nem comigo.

Mas, bom, vou voltar a te contar sobre mim.

Eu sempre fui uma menina meio quieta, calada e bastante tímida. Por conta disso, acabei fazendo parte da turminha da sala que se concentrava mais nos estudos. Mas quando não estava envolvida em alguma atividade da escola eu estava fazendo a segunda coisa que mais amava: desenhar. E foi isso que acabou despertando minha vontade de fazer algum curso de artes. Sim, bisa, artes, rs. Meus avós também não souberam desses meus interesses. Queria ter contato e mostrado pra eles. Acho que iriam gostar.

Algo que também teve uma contribuição fundamental para tal escolha foi o fato de sempre ver a minha mãe mexendo com linha, fazendo tricô, crochê...eu achava (e acho) tão bonito a maneira como ela transformava aqueles novelos de fios coloridos em outras coisas que ganhavam formas e desenhos variados conforme ela mexia neles. Nossa!! Era uma imagem fascinante. Daí eu fui fazer um curso de moda, que

ensina a gente a criar umas roupas diferentes, bisa. Terminei, trabalhei um pouco nessa área, mas depois de um tempo achei que ainda não era muito bem aquilo que eu queria continuar fazendo. Foi então que eu descobri um curso chamado artes plásticas, onde a gente podia criar coisas com as nossas ideias usando um monte de material diferente.

Eu disse, pronto! É isso que eu quero fazer! E aí, bisa, eu descobri que eu podia usar, inclusive, aqueles fios que a minha mãe usava. Ai eu criei um monte de coisa diferente, rs. A maioria do povo lá da faculdade, os professores, os colegas, gostavam!. Alguns criticavam, diziam que esses materiais não eram para fazer arte, mas eu continuava fazendo. Só que aí, chegou um momento em que eu senti que estava meio perdida, sabe? Coisa de artista,, bisa, rs. Então percebi que precisava mudar alguma coisa, só não sabia ainda o que e como. Foi nessa busca que cheguei à senhora. Vou te contar!

Em 2013, no final daquele curso que falei que estava fazendo, criei um trabalho chamado “Render-se”, uma performance na qual eu escolhi falar sobre a renda renascença que a minha mãe fazia e que, por questões dela, deixou de fazer. E por ser algo que tinha tanto a ver com ela, aliás, era sobre ela, a convidei para fazer a performance comigo: performar.

E a senhora acredita que ela aceitou?!. A mamãe às vezes é surpreendente. A gente se emocionou tanto. Nos abraçamos, choramos... Então, me dei conta do quanto todo processo de elaboração daquele trabalho, desde meu encontro com a peça de renda renascença nos guardados de minha mãe até estar em cena com ela, muitas coisas haviam sido mobilizadas entre nós. A partir desse momento, percebi que elas, as rendas, poderiam alumiar o caminho que eu passaria a trilhar. Eu ainda não sabia, mas nosso encontro estava prestes a acontecer. E a senhora, será que sabia? Algo me diz que sim.

Comecei a procurar saber mais sobre os vários tipos de rendas que existiam e me deparei com a renda de bilros. Passei então a me interessar por absolutamente tudo que dizia respeito a esse tema. Virou, assim, uma fixação mesmo. É claro que a essa altura eu já tinha comentado com a minha mãe que ficou

curiosa para saber os motivos do meu interesse por essa renda. Passei a pesquisar sobre tudo: a história, onde tinha surgido, como era feita... Tudo mesmo! Procurei, inclusive, aulas para aprender alguns pontos. Achei difícil. Foi então que, certo dia, enquanto estava (mais uma vez) falando sobre a renda de bilros com a minha mãe que ela, afinal, me disse o seguinte: - Filha! Eu acho que sei porque você se interessou justamente por essa renda! Porque era a mesma que a sua bisavó fazia.

Nossa! A senhora não sabe a emoção que senti. Ou sabe? A senhora estava lá quando ela me disse isso? Foi a senhora que quis me contar? Porque pra mim tem feito cada vez mais sentido pensar na possibilidade de que a renda tenha sido sua porta-voz para me convocar a agir em comunhão com ela e a senhora. Isso explicaria o fato de sempre o que mais me chamou a atenção na feitura dessa renda tenha sido o som emitido pelo “bater dos bilros”, o que só ocorre a partir da movimentação do corpo da rendeira que a faz e, portanto, o som é a evidência viva e vibrante dessa comunicação, elo indispensável para o surgimento da renda, que é a dimensão visível e tátil do som do gesto. Isso tem tudo a ver com a performance, Bisa.

Foi a partir daí que percebi que a minha relação com a renda de bilros era algo íntimo, como se eu já conhecesse. Ainda mais depois que trouxeram ela para o Brasil. Não sei se a senhora sabe disso, mas ela não é daqui, não, viu?! Dizem que é lá “das Europa” rs. Mas sabe, né, aqui a gente sempre dá um jeito de fazer as coisas do nosso jeito.

E pelos lugares que ela passou mudou foi muita coisa: trocaram a linha branca e fininha pelos fios de palha, tipo os de sisal; os alfinetes pelos espinhos, de mandacaru, de cardeiro. Isso a senhora deve saber mais do que eu, né, bisa?!; e os bilros, fizeram as cabecinhas deles daquelas sementes, de tucum, sabe?! Por causa dessas mudanças começaram até a chamá-la de “a renda da terra”. Bonito esse nome, né?! Depois que comecei a prestar atenção no que os bilros me contavam veio o desejo de ser envolvida pela trama da renda. E como o som dos bilros só ecoa quando a trama da renda está sendo tecida, eu me propus a ouvi-los pelo tempo que precisassem para tecê-la.

Então, no final de 2020 criei um trabalho chamado “pelo Bilro e pelo Espinho”, que me trouxe até o momento presente. Foram aproximadamente três horas. Aos poucos começou a surgir uma outra de mim que ainda era eu mesma, formada pela junção de todos os elementos que compõem a renda da nossa terra. Uma performance, bisa.

Fazer esse trabalho foi tão importante para mim, que decidi escrever um projeto de mestrado, que na universidade é o curso que a gente faz quando quer estudar e ter mais conhecimento sobre alguns assuntos do nosso interesse. É pra tentar ficar mais sabida das coisas, bisa. Eu mandei para uma que ficava em Belém (PA), Universidade Federal do Pará, no Norte do Brasil. E não é que aprovaram?! Ai eu fiz as minhas malas e me mudei sozinha. A mãe quase teve um troço. Ela sempre fica assim quando eu resolvo sair pelo mundo (essa não foi a primeira vez, mas isso eu conto em outra carta).

Uma das primeiras aulas que tive se chamava Atos de Escrita, as professoras eram a Ivone Xavier e a Bene Martins, elas ajudavam os alunos a escreverem de uma maneira própria e que conversasse com o tema das nossas pesquisas. A gente podia escolher vários formatos de texto, inclusive uma carta. Eu achei ótimo porque fazia muito tempo que eu não escrevia e tive receio de ficar muito preocupada em seguir as normas exigidas nos outros formatos e ter dificuldades pra dizer o que eu queria e precisava. E como o trabalho da pesquisa tinha sido criado, principalmente, por causa da senhora, me dei conta que fazia muito sentido que fosse a minha destinatária. Para que eu pudesse, ao mesmo tempo, retomar o ato de escrever e compartilhar um pouco sobre mim e sobre a pesquisa.

Mas durante o processo de escrita, lembrei das cartas que minha mãe me pedia para escrever aos seus pais quando eu era adolescente. Posso até ouvir ela dizendo: Vamo, Jussi, começa assim! - Saudações sem fim, dos meus queridos pais.

Eu quase sempre ficava pensando sobre essa palavra saudação, pois ao mesmo tempo que entendia que ela era usada para saudar quem receberia a carta, imaginava que podia significar, também, que nós estávamos colocando a nossa saudade em ação. Digo nós porque a minha mãe sempre foi muito reservada e quase não falava sobre a vida em Pernambuco, principalmente, da nossa partida. Acho que para não revirar por dentro o sentimento e as lembranças.

Desde então, a nossa existência passou a ser nordestinada pela saudade. Então, o pouco que eu ficava sabendo dessa maneira, mediado pelas cartas. Como se ela contasse para o papel o que não tinha coragem de falar para mim. Que eu não ia ver meus avós tão cedo. Que ela não queria ter saído de perto deles. Que os amava muito. Que morria de saudades. Que precisou fugir para salvar nossas vidas. Rememorações suas que eu ouvia e me agarrava a cada detalhe para tentar (re) construir a minha/nossa história.

Minha mãe ditava as palavras quase sempre enquanto preparava um bolo de “massa” para o lanche da tarde, que ela chama assim porque só tem o sabor da massa mesmo: farinha de trigo, ovos, leite, manteiga, açúcar e fermento. Quando eu acabava de escrever a carta e lia para ela saber como tinha ficado, a gente comia o bolo com café com leite na cozinha da nossa casa.

Esse é o gosto dessa memória.

Ao lembrar dessa minha relação com a escrita de cartas, compreendi que todas cumpriam funções parecidas: as de antes que mantinham minha mãe e eu próximas de quem a gente estava distante e essa

que escrevo para a senhora, a maneira que encontrei para ativar as minhas memórias afetivas familiares - ou o primeiro dispositivo poético de criação, nome bonito usado pela professora Larissa Latif que está acompanhando e orientando a minha pesquisa artística e que também tem uma relação muito forte e sensível com as suas ancestrais.

Para findar essa carta, quero te contar ainda que, enquanto eu criava a performance dos bilros, a minha mãe disse que tinha um lenço seu que a senhora usava para ir às missas, a senhora lembra? Perguntei se eu poderia ficar com ele para fazer um trabalho em sua homenagem, ela deixou. Esse foi o único objeto seu que atravessou a temporalidade das gerações entre nós para me alcançar na atualidade. Decidi que o preencheria todo com espinhos porque vejo a senhora e a nossa família, sobretudo as mulheres, assim: fluida e firme, leve e densa, delicada e incisiva. No momento em que te escrevo ele está começado e acredito que vou levar o período inteiro do mestrado para terminá-lo. Como se, ao fazê-lo, simbolicamente, aos poucos a sua existência e a de todos meus ancestres se presentifique e me acompanhe na caminhada pelo chão no qual esta pesquisa é assentada.

Bisa, obrigada por me transmitir a matéria fundante para a minha atuação artística em vida!



● O traçado dos caminhos

Esta pesquisa apresenta a cartografia do processo de criação de um conjunto de obras produzidas no campo das artes performativas, compreendidas desta maneira por se tratarem de trabalhos a serem desenvolvidos em distintas linguagens e suportes e que possuem o movimento como elemento comum entre si. A presente produção emerge da confluência de duas moventes: a perspectiva *afetivo-biográfica*, que delimita um recorte específico de vivências pessoais relevantes para o atual processo de criação, uma vez que nem tudo que compõe a nossa biografia nos afeta a ponto de disparar processos reflexivos e criativos. Assim, faço escolhas e componho narrativas próprias de significação a partir delas. E a perspectiva *político-poética*, que faz referência ao fato de que, embora as obras tenham como pano de fundo um contexto sócio-cultural, a mobilização de tais temas é feita e se expressa por meio da elaboração artística.

A perspectiva afetivo-biográfica, surge do profundo desejo de aproximação com a minha ancestralidade. Caminho que percorro seguindo o fio com o qual minha bisavó, Maria Antônia da Conceição - a qual não conheci pessoalmente - tecia a sua renda de bilros. Essa necessidade pessoal de reaproximação com a minha história familiar desenvolveu-se na fase adulta quando passo a refletir sobre a questão de ter nascido em Pernambuco mas não ter convivido com meus parentes de lá. Distanciamento que ocorreu devido à separação dos meus pais quando eu ainda era pequena. Fato que fez minha mãe decidir por se mudar comigo para São Paulo na sequência.

Em meu trabalho como artista a relação afetiva com o fazer manual e a materialidade das práticas têxteis realizadas pela minha mãe, no cotidiano da nossa casa, sempre direcionaram os caminhos da criação e até mesmo o fato de ter escolhido as artes visuais como área de atuação. Desde então, é o fio que tece, liga, entrelaça, conhece e participa de todos os momentos da minha vida. Me é companhia, voz, olhar e sentir. Nesse sentido, posso afirmar que foi nesse contexto de intimidade que, mesmo sem ainda o saber, o fio se tor-

nou elemento primordial de expressão poética. E para servir a este fim, ele constantemente se transforma, se molda, se multiplica. Não por acaso, todas as suas formas de organização me interessam e me fascinam. Das mais elementares, às mais complexas.

É, portanto, seguindo este fio afetivo que chego ao momento desta pesquisa. Na qual eles se entrelaçam em novas tramas para agir de distintas maneiras como: suturar feridas, exercer proteção, deflagrar processos de criação, responder e fazer perguntas, impor pausas, mobilizar ações. E quando se faz necessário, convoca outros elementos para compor tramas complexas, que simultaneamente revelam entrelinhas da nossa história e se transmutam em espécies de *dispositivos-portais* a me conduzirem através do tempo enquanto me fazem refletir: De que modo minha poética artística pode fazer emergir outras instâncias de temporalidades ancestrais no tempo presente? (MARTINS, 2021).

As rendas tinham se tornado assunto de interesse pessoal desde a graduação, quando soube que minha mãe, Dona Lurdes, fazia renda renascença (tipo de renda feita com agulha surgida entre os séculos XV e XVI, na Itália). Ao dar continuidade às pesquisas sobre o tema, chego à renda de bilros. Minha mãe, ao perceber meu interesse por essa renda específica revela que a minha bisavó se ocupou desse saber-fazer ao longo da sua vida. Desde então, busquei aprender os primeiros pontos desta técnica, saber mais sobre sua história e, sobretudo, como havia se dado a sua entrada no Brasil, uma vez que sabia se tratar de uma técnica manual têxtil estrangeira.

Portanto, o viés político-poético das produções abordadas se relaciona com o desvelar do cenário no qual ocorre a inserção deste fazer manual no Brasil. E ao definir como referência contextual o ensino da renda de bilros a mulheres pertencentes a povos originários das regiões Norte e Nordeste do país, pretendo refletir, experimentar, investigar, e ressaltar, por meio da elaboração artística, os meandros dessa versão da história da renda de bilros.

Ao me aproximar de obras como *Caminhos e Fronteiras*, de Sérgio Buarque de Holanda (2018), e *O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata*, de Luiz Antônio Cunha (2000), passo a compreender melhor sobre a produção de trabalhos manuais, inclusive os têxteis, durante o período da colonização, sobretudo a portuguesa - e a relação que se estabelece entre a construção da desvalorização de tais atividades, consideradas de menor importância, com quem, prioritariamente, as executava: pessoas negras e

indígenas, as *gentis servis* (CUNHA, 2000; HOLANDA, 2018), . Na sequência, me deparo com o estudo da historiadora Fátima Martins Lopes, *Em nome da liberdade: as vilas de índios no Rio Grande do Norte sob o diretório pombalino no século XVIII* (2005), que confirma por meio de registros históricos a inserção da renda de bilros na região, durante a colonização portuguesa no Brasil:

[...] a preocupação primeira era a de que produzissem o tecido grosseiro utilizado para as vestimentas indígenas, mas também se preocupavam que as tecelãs se aperfeiçoassem para fazerem tecidos ‘finos e tapados’ e que se dedicassem também à elaboração de rendas ‘...das quais poderiam receber para seu sustento’. Para tanto foram enviados para as Vilas jogos de bilros, agulhas e linhas [...] (LOPES, 2005, p. 312).

Ao longo da presente pesquisa, também me encontro com a obra *Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá* (1800), que reúne relatos e fichas iconográficas da expedição do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1783), material que nos apresenta cenas cotidianas de mulheres indígenas fazendo renda de bilros nesse mesmo período, em uma vila do estado do Pará, norte do País.

Nesses estudos sobre os processos de colonização, algo que fica evidente é que uma das principais estratégias empreendidas para que o domínio ocorra de maneira mais efetiva é estabelecer estratégias de apagamento dos costumes e conhecimentos dos habitantes dessas regiões. Existem muitas maneiras de fazer isso e a imposição de elementos da cultura dos colonizadores constitui uma delas. O que, segundo Lopes (2005) teria justificado a iniciativa por parte destes de inserir o ensino da renda de bilros - na época já difundida em algumas regiões de Portugal - entre povos originários brasileiros, sobretudo para as mulheres, a fim de que estas apenas reproduzissem a técnica.

Entretanto, ao fazerem uma renda que apresentava aos olhos lusitanos uma “qualidade inferior” pelo seu aspecto “grosseiro”, segundo avaliações presentes em

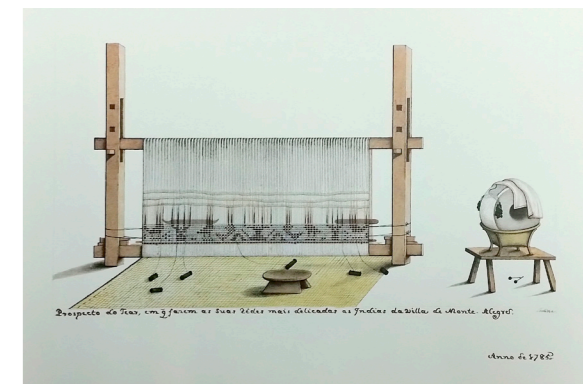
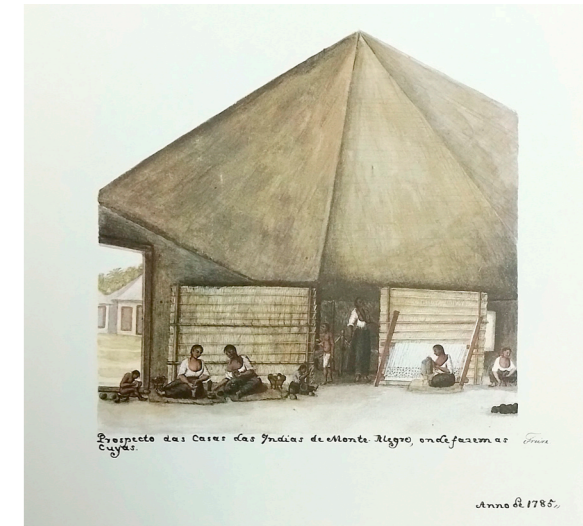


Figura 1 e 2 - Mulheres indígenas fazendo cuias/ Tear e almofada de renda de bilros. Monte Alegre - PA. Fonte: Alexandre Rodrigues Ferreira *Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá* (1785/1800). Estampas nº 52-53. Vol. I. Biblioteca Central/UFGA.

anotações que acompanhavam amostras de rendas enviadas à corte como acompanhamento do aprendizado (Lopes, 2005), tais aprendizes teriam não somente frustrado as expectativas dos portugueses, como evidencia-

do um aspecto constantemente ignorado em situações de tentativas de imposição cultural, o de que é impossível dissociar o processo de feitura de qualquer objeto do contexto no qual este passa a ser produzido, sobretudo, se considerarmos as perspectivas singulares de povos originários acerca da produção de artefatos (Lagrou, Van Velthem, 2018). Portanto, por se tratar de um objeto cultural vivo e dinâmico, a partir de sua inserção no Brasil, a renda de bilros passa, inevitavelmente, a incorporar em suas tramas os elementos que constituem seu novo contexto e expressar as características particulares de cada região por esta onde veio a se propagar:

[...] o que se pode presumir é que este novo ofício foi sendo incorporado à cultura mestiça que se formava na colônia. Uma cultura não índia, mas também não européia, que mesclou saberes e potencialidades formando a cultura mestiça que se verifica atualmente nas cidades em que se criaram as antigas missões em Vilas e índios, onde suas rendeiras continuam ainda fiando as tramas da vida cotidiana para obter o sustento diário. (LOPES, 2005, p. 313)

Este processo começa a ser analisado de maneira mais específica e detalhada no território brasileiro pelo casal de pesquisadores Luiza Ramos e Arthur Ramos, que a partir de coleção particular fizeram um mapeamento da trajetória e assimilação da renda de bilros pelas diversas localidades do país. Estudo que resultou no livro *A renda de bilros e sua aculturação no Brasil* (1948). A obra ressalta

a região Nordeste como principal produtora e identifica o Ceará como o maior representante desse percentual, a ponto de a renda de bilros feita por lá ser considerada como um dos traços mais expressivos da cultura deste estado. Aspecto amplamente explorado pela antropóloga cearense Catherine Arruda Ellwanger Fleury em seu

livro *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará: a expressão artística de um povo* (2002). Destaco aqui o termo *renda da terra*, utilizado frequentemente pela autora para se referir a essa renda que reúne características próprias do lugar no qual é produzida, ou seja, que expressa um modo genuíno e autêntico de executar um saber-fazer que, lembremos, não é originário desta região. Segundo a autora, tal facilidade na assimilação da técnica em si teria ocorrido, à priori, pela disponibilidade local de sua principal matéria-prima: o fio de algodão nativo (FLEURY, 2002, p. 14).

Já essa reconhecida singularidade pode ser atribuída, sobretudo, a dois principais fatores: o primeiro seria a variação de alguns materiais tradicionalmente utilizados na execução da técnica (bilros, linha de algodão e alfinetes) pelos existentes e fabricados a partir da vegetação do entorno das novas rendeiras: espinhos de mandacaru ou de cardeiro, uso de sementes como as de tucum e buriti como “cabeças” para os bilros. O segundo fator seria a criação de desenhos e nomenclaturas inspirados na flora local (FLEURY, 2002; BRUSSI, 2009).

Também há registros do uso de fibras vegetais como as de bananeira e sisal para tecer a trama da renda e embora tal prática não seja tão comum no Ceará, aparece em amostras de rendas feitas em outras regiões do Nordeste e Norte brasileiros (GIRÃO, 2013). Há, ainda, um outro aspecto atrelado a essa denominação de renda da terra trazida por Fleury, o fato de estas rendas geralmente “... serem elas feitas por mulheres pertencentes às camadas populares da sociedade e usadas por pessoas dos segmentos sociais mais elevados” (FLEURY, 2002, p. 16).

A questão pontual é que, ainda segundo Fleury, no Ceará, a renda de bilros foi inserida também na segunda metade do século XVIII e, portanto, durante a colonização, tal como ocorreu nas outras regiões já mencionadas anteriormente (LOPES, 2005; RODRIGUES, 1800). E em cada *terra* onde a renda de bilros foi assentada ela passou por mudanças, mobilizadas pelas singularidades culturais de cada uma destas. Ou seja, o intuito dos colonizadores de promover o apagamento cultural não se consolidou. O que houve foi a recriação, por parte dessas pessoas, de uma renda que preservou características de contextos culturais anteriores e incorporou elementos próprios que passaram a refletir suas cosmopercepções. Ação que podemos interpretar a partir da perspectiva da poeta e pesquisadora das culturas afro-ameríndias Leda Maria Martins (2021, p. 35) como “[...] a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento [...]”.



Figura 3 - Rendas e escritos dos índios aprendizes de Arez-RN, 1760. Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino - ICON D. 1823. Apud Lopes, 2005.

As obras que compõem a pesquisa e a opção por uma produção híbrida

O presente processo de criação das obras artísticas que integram essa pesquisa é conduzido pelas interações entre: a busca por me reaproximar da minha ancestralidade a partir da prática da renda de bilros executada pela minha bisavó e o objetivo de ressaltar aspectos da trajetória dessa técnica têxtil, em contato com povos originários de regiões do Norte e Nordeste do Brasil e suas contribuições.

Da união desses dois fios condutores, que se entrelaçam em movimento constante e não-linear, surge a produção poética de obras híbridas que apresentam a ação como elemento comum. Característica que, ao longo desse processo, tenho entendido se explicar pelo fato de que as duas vertentes que compõem a minha pesquisa, apesar de estarem fundadas em temporalidades ancestrais e em dados históricos, emergem e atuam no presente, para mobilizar processos experienciados no agora. Essa ação atravessa as escolhas da produção e se expressa de diferentes maneiras: na organização não-linear do meu processo de criação - das obras e da escrita - no modo como utilizo os materiais para compor cada trabalho e na interação que proponho entre eles. Durante o percurso de elaboração das obras foi se tornando cada vez mais evidente um dos desejos que havia impulsionado o próprio início dessa pesquisa: explorar as propriedades físicas e expressivas dos materiais escolhidos como matéria-prima para além de suas funções técnicas, tais como já são utilizados na feitura da renda.

A necessidade de experimentar e explorar distintas temporalidades se manifesta também na opção por variar as linguagens e suportes das obras. Percebi, portanto, que a cada variação me eram apresentadas diferentes perspectivas de atuação dos materiais, do meu próprio corpo e das instâncias temporais que emergem na ação ao vivo, na interação entre os objetos, seja na imagem estática das fotografias, na imagem em movimento do vídeo. Uma vez que, em cada uma dessas expressões, surgem elementos que me auxiliaram a continuar definindo caminhos e fazer escolhas de ordem técnica, estética e simbólica.

A própria obra que deflagra as demais, a performance *pelo Bilro e pelo Espinho* (2020), surge após um longo período em que eu não realizava uma ação performática. E percebo que a opção por este formato tenha se dado, antes de mais nada, por uma necessidade do meu próprio corpo de ser colocado novamente em ação diante do público. As outras questões que compõem esta escolha poética surgem na sequência, como camadas simbólicas que vão se somando e fortalecendo-a até que a ação se torne, naquele momento, o único caminho possível para comunicá-las ao mesmo tempo.

Já a obra tridimensional, intitulada momentaneamente *Para Maria Antônia da Conceição* (2024), tem o princípio de sua criação totalmente orientado pela relação afetiva com o lenço de missas da minha bisavó, aspecto que define as escolhas técnicas e simbólicas que a constituem.

A obra *Bilreiras Ancestres* é uma fotoperformance desdobradas em vídeo e representa a essência do projeto apresentado para o mestrado, que propunha dar sequência às temáticas abordadas nas duas obras anteriores (*pelo Bilro e pelo espinho* e *Para Maria Antônia da Conceição*) e utilizar o dispositivo da câmera e seus recursos para explorar as camadas de sentido que poderiam emergir das imagens a partir da captação do movimento do meu corpo com o uso da máscara/veste tecida em renda de bilros, a qual tenho chamado de *dispositivo para transver*.

Os bilros só tecem aos pares *referências como entrelaçamentos teórico-poéticos*

Por esta pesquisa se localizar na linha de Poéticas e Processos de Atuação em Artes, que prima pela elaboração prático-reflexiva no campo artístico, creio que faça sentido ressaltar que as referências que me acompanham nesse trajeto advêm de áreas diversas de expressão e produção de conhecimento, inclusive as artísticas: artes visuais e da cena, escritos de artistas, literatura, produções audiovisuais, fotografia etc. A maioria delas habita meu horizonte poético há muito tempo e, embora guardem singularidades, reúnem características que construíram a minha maneira de me expressar e seguem guiando minhas elaborações artísticas.



Figura 4 e 5 - Transmutação (2012), de Sônia Gomes. Créditos da imagem: Galeria Mendes Wood. | **Série Aparador** (2006), de Nino Cais. Fonte da imagem: site do artista.

No campo das artes visuais, destaco a produção da artista Sônia Gomes (MG) que ao apropria-se de materiais do universo têxtil advindos de outros contextos funcionais para representá-los em novos arranjos estéticos em suas obras, transgride suas possibilidades plásticas e lhes confere novas camadas simbólicas. Ver a série *transmutação* (2012).

A produção da artista visual Rosana Paulino (SP) que sempre contribuiu de maneira singular para o delineamento de minha pesquisa pela maneira como utiliza elementos têxteis para tratar de contextos de violência, subalternização, marginalização e silenciamento experienciados por pessoas negras, articulando aspectos de sua vivência familiar que ressoam na coletividade brasileira. Fios e tecidos extrapolam seus usos comuns e se tornam instrumento político-poético para desvelar cenários de atrocidades, propor reflexões críticas, reivindicar direitos, suturar feridas sociais, reconstruir corpos fragmentados. Tornando as obras, por si só, produtoras de epistemes. Destaco a instalação *Assentamento* (2013).

Já o artista Nino Cais (SP), cuja obra explora e evidencia a relação de intimidade entre seu corpo e os objetos cotidianos que compõem seu entorno, me aponta caminhos de interação com a minha materialidade, transgredir as suas funções utilitárias e extrair-lhe potências expressivas que transfiguram seu lugar-comum. Ver a série *aparador* (2006).

Nas artes performativas, resalto a série de silhuetas que a performer Ana Mendieta (Havana), realizou no México entre 1973 e 1978. Nelas, Mendieta insere seu corpo na paisagem natural em ações envoltas de componentes ritualísticos e cria imagens de si capazes de causar sentimentos dúbios de repulsa e fascínio. Tais aspectos possuem influenciam significativamente no meu trabalho.

Na fotoperformance, a maneira como a artista Francesca Woodman (NY) constrói narrativas imagéticas a partir da interação do seu corpo com elementos do ambiente e com o dispositivo da câmera, despertaram meu olhar para esse recurso tecnológico como dispositivo não apenas de registro mas de intervenção no que é captado. Ver *House* (1976).

Ainda no campo da fotografia, destaco a contribuição singular do artista e pesquisador Alexandre Sequeira. Entrei em contato com seu trabalho em uma exposição na qual trabalhei como educadora em

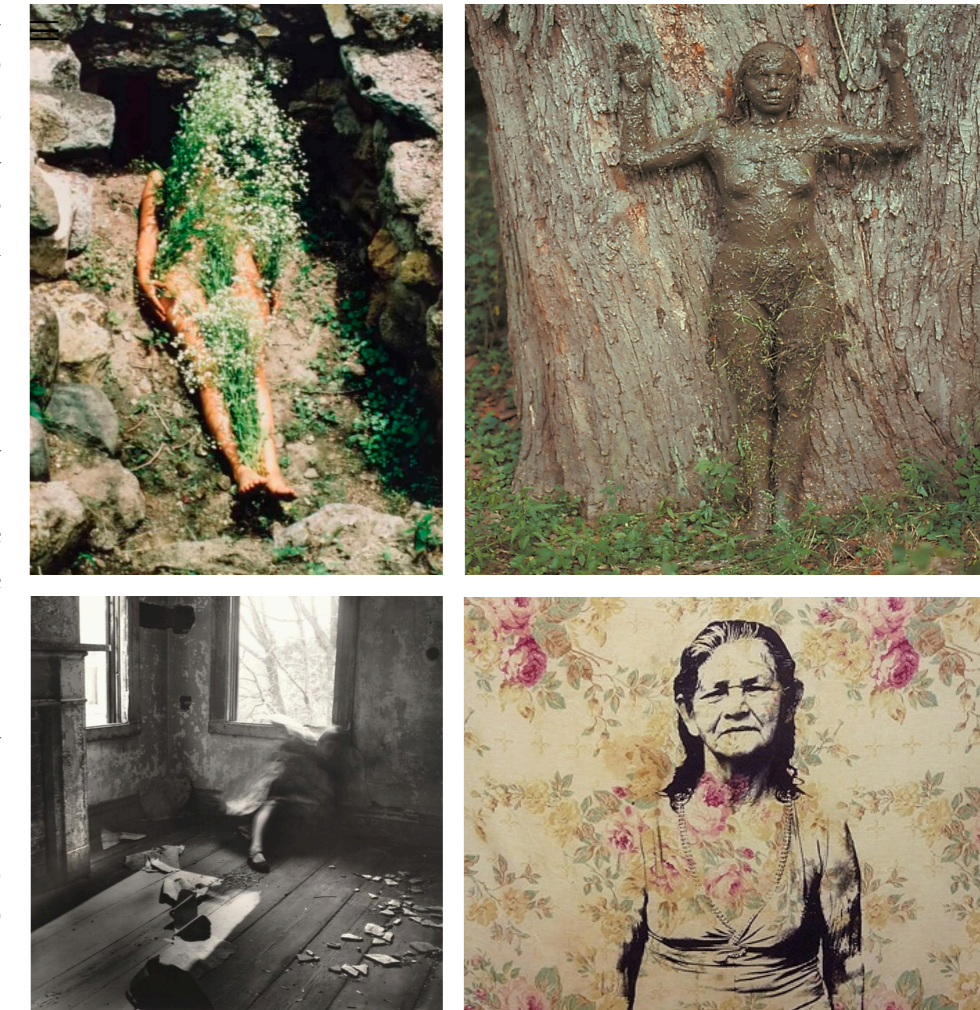


Figura 6, 7, 8 e 9 - Silueta series (1973-1978), de Ana Mendieta. Créditos das imagens: artsy.net | thethird-eye.co.uk | **House #3** (1976), de Francesca Woodman. Créditos da imagem: National Gallery of Art Washington D.C. | **Branca** (2005), de Alexandre Sequeira. Créditos da imagem: Enciclopédia Itaú Cultural.

São Paulo, ocasião em que ele fez uma fala sobre seu processo de criação e mostrou algumas obras que não estavam na mostra. Seu relato sensível e emocionado sobre as relações de intimidade estabelecidas com as pessoas que apareciam nas fotografias - aspecto fundamental do seu trabalho - e a maneira como transpunha

essa dimensão para a imagem, ampliaram profundamente minhas perspectivas em relação às possibilidades de construção poética com esta linguagem. Ver *Branca* (2005).

O caráter performático, processual e afetivo da construção das dramaturgias teatrais da Cia. do Tijolo (SP), expressa nos espetáculos “Concerto de Ispinho e Fulô” e “Cantata para um Bastidor de Utopias”. Obras igualmente sensíveis e aterradoras que me servem de inspiração de como articular, de maneira crítica e poética, materiais biográficos e fatos históricos para a composição das obras.

Como fundamentação teórica sobre a inserção da renda de bilros no Brasil, destaco a tese de doutorado da historiadora Fátima Martins Lopes (2005), um estudo minucioso sobre o contexto sócio-político vigente nas Vilas do Rio Grande do Norte, durante

a colonização portuguesa e os relatos de viagem e registros iconográficos realizados durante a expedição do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira por localidades da Amazônia (1783), reunidas em livro (1800).

No campo dos estudos históricos sobre as rendas, recorro a *History of Lace* (1902), da inglesa Fanny Bury Palliser, que apresenta uma pesquisa ampla e consistente sobre as origens dos principais tipos e faz uma interessante análise comparativa entre suas técnicas. Em, *Decifrando rendas: processos, técnicas e história* (2019), da brasileira Vera Fellipi, encontramos uma perspicaz retomada dos aspectos mais relevantes da história das rendas pelo mundo e um panorama atualizado das principais técnicas presentes no Brasil.

Para compreender os desdobramentos da trajetória da renda de bilros em solo brasileiro, recorro ao estudo presente em *A renda de bilros e sua aculturação no Brasil*, dos pesquisadores Luiza e Arthur Ramos (1948),

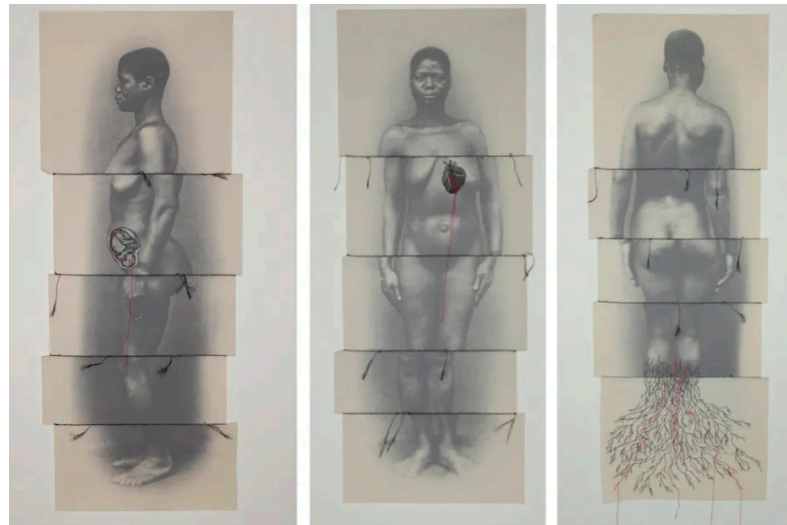


Figura 10 - *Assentamento* (2013), de Rosana Paulino.
Crédito da imagem: uncoolartist.com

estudo pioneiro no país que traça um panorama histórico da técnica desde as disputas de origem, a conflituosa inserção em Portugal e o princípio da formação das condições políticas que contribuíram para sua vinda para o Brasil e, por fim, apresenta uma análise sobre as influências exercidas pelo novo contexto sócio-cultural. Nesse sentido, resalto o livro da antropóloga Catherine Arruda Ellwanger Fleury, *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará: a expressão artística de um povo* (2002), que ampliou minhas percepções sobre o modo como as especificidades culturais do estado do Ceará exerceram influência e agregaram características singulares ao saber-fazer da renda de bilros e contribuíram para que esta se tornasse símbolo de expressão maior dessa região. O que me fez observar tal aspecto de maneira mais atenta em outros contextos regionais onde há a presença da prática da renda de bilros no país, especialmente em localidades do Norte e Nordeste do país.

No âmbito do *engajamento* das rendeiras e da relação de intimidade destas com a renda de bilros e seus instrumentos de trabalho e para o entendimento da gestualidade presente na interação com a materialidade em cada etapa de execução da técnica, o trabalho de pesquisa da antropóloga Júlia Dias Escobar Brussi, baseados na sua vivência e observação sensível em campo aliados a teorias dos estudos têxteis, tem sido de fundamental importância. Destaco “*Batendo bilros : rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)*,” de 2015 e “*The Sound of Technique: Gesture, rhythm and form in bobbin lacing in the Brazilian Northeast*”, de 2019.

Para uma compreensão das cosmologias de povos originários e as características inerentes à produção de seus artefatos, a relação destes com tais objetos e, conseqüentemente com a natureza e os materiais utilizados na sua confecção, me ancoro nas densas pesquisas das antropólogas Lúcia Hussak Van Velthen e Els Lagrou (2018, 2019), do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2020) e as reflexões teóricas e à obra da artista visual indígena Glicéria Tupinambá, ver o vídeo “*Quando o manto fala e o que o manto diz*” (2021-2022); o trabalho da fotógrafa Claudia Andujar, ver a série “*Sonhos Yanomami*” (2002); e o Documentário *Xapiri* (2012), de Leandro Lima, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert.



Figura 11 - *Frame* de “*Quando o manto fala e o que o manto diz*” (2021-2022), de Glicéria Tupinambá. Créditos da imagem: vimeo.

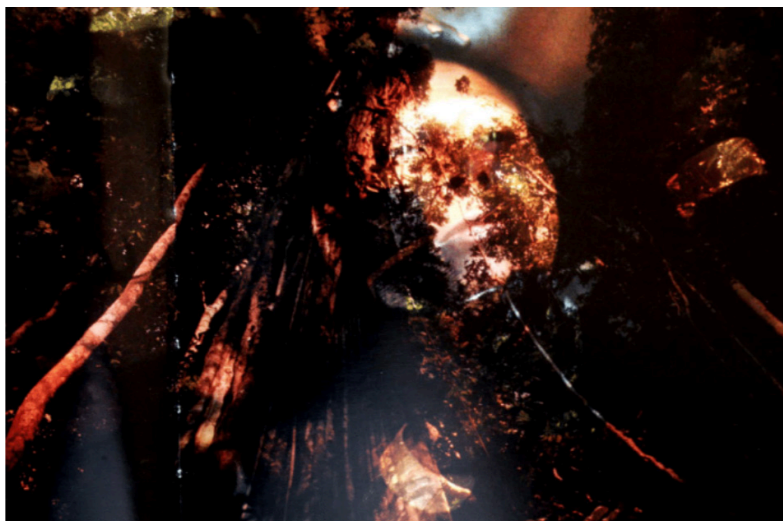


Figura 12 - Fusão de fotografias da série “Sonhos” (1974-2003), de Cláudia Andujar. Créditos da imagem: researchgate.net.



Figura 13 - Frame de “Xapiri” (1974-2003), de Leandro Lima, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert. Créditos da imagem: youtube.com

Sobre a perspectiva da performance enquanto agência das instâncias temporais da ancestralidade na expressão da existência do ser em seu tempo, me guio pelas reflexões da escritora e dramaturga Leda Maria Martins presentes em *Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela* (2021).

No campo dos estudos da performance, me aproximo das obras de Renato Cohen, *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação* (2002); e Victor Turner, *O processo ritual: estrutura e antiestrutura* (1974). E, atualmente, me ancoro nas elaborações teóricas de minha orientadora, Larissa Latif, as quais abordam as produções performativas - suas e de outros artistas da cena - como estratégias poéticas de exercer a insurgência. Ver, por exemplo, *Procura-se Lindonéia. Sobre a pilhagem como princípio criativo e performatividade política* (2016).



Como re-performar a insurgência

A intelectualidade indígena não está apenas na elaboração do pensamento que acontece na cabeça. Está na elaboração do conhecimento produzido a partir das mãos, das práticas e de todo o corpo. Todo corpo é território e está em movimento, desde o passado até o futuro. É aí que a intelectualidade indígena acontece. (XAKRIABÁ, 2020, p. 110).

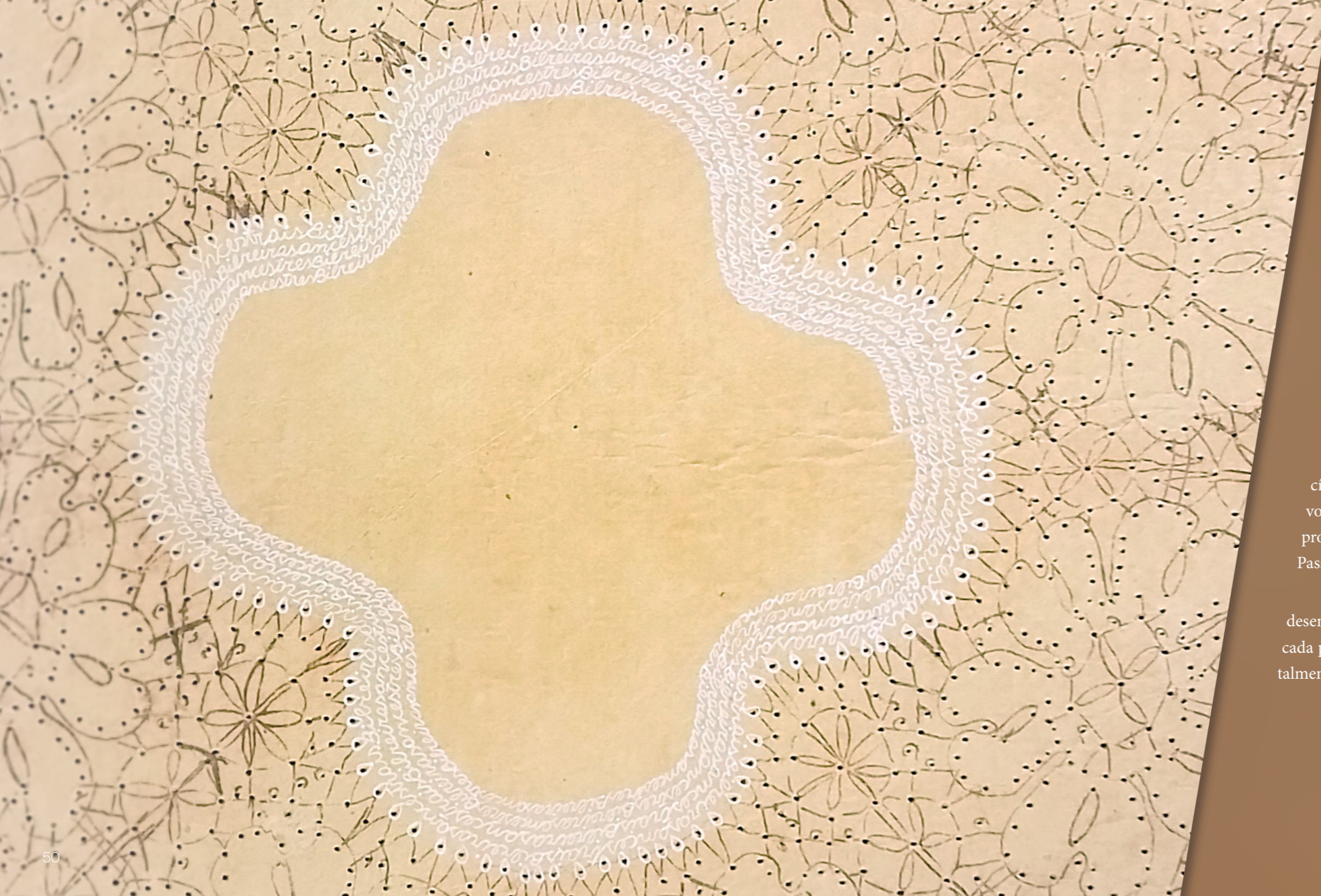
Uma das características mais marcantes do fazer das rendas é o engajamento da rendeira com o seu fazer, desde o envolvimento físico do corpo, a atenção dispensada para a realização da atividade e a relação de intimidade estabelecida entre a rendeira e seus materiais (BRUSSI, 2015). Portanto, é possível considerarmos as rendeiras indígenas que entraram em contato com a técnica da renda de bilros como agentes criadoras a partir da mobilização dos seus saberes. Tal relação intrínseca é evidenciada pela antropóloga Júlia Dias Escobar Brussi quando se refere ao processo de feitura das rendas como uma ação que integra três aspectos fundamentais: o engajamento do corpo, a intimidade entre a rendeira e seus bilros, espinhos, fios e a almofada e, conseqüentemente, o conhecimento das possibilidades de tais materiais. Estabelecendo um “campo de forças” cujo equilíbrio e harmonia determinam o aspecto e a qualidade final das rendas: “...a peça finalizada guarda os registros dos gestos e escolhas que a constituíram”. (BRUSSI, 2017, p. 103). A autora nos diz ainda, a partir de INGOLD (2011:216), que é exatamente o aspecto variável e dinâmico que permite a tomada de decisões da rendeira enquanto percorre os caminhos do molde. Algo que revela o fator criativo presente na produção das rendas: “A rendeira define suas ações e movimentos conforme os caminhos se desdobram e de acordo com a exigência dos materiais, não em função de uma intenção original (ou um produto) imaginada a priori” (BRUSSI, 2017, p. 99).

Para confeccionar a renda de bilros utiliza-se a almofada, o risco (ou desenho), algum tipo de fio, espinhos (ou alfinetes) e os bilros. Materiais estes que após a finalização do trabalho, saem de cena junto com a rendeira, restando apenas a peça pronta. Entretanto, vimos que durante o processo de introdução da técnica da renda de bilros no Brasil - especialmente nas regiões norte e nordeste do país - foi justamente a variação destes elementos implementada pelas novas rendeiras locais que contribuiu para o surgimento de uma renda de bilros genuinamente brasileira (FLEURY, 2002).

Desta maneira, como os trabalhos produzidos no âmbito da presente pesquisa objetivam evidenciar este aspecto singular da renda de bilros produzida neste novo contexto sócio-cultural, estabeleci como recurso estético e simbólico para ressaltar a relevância destes elementos representantes desta manifestação e resistência cultural, torná-los constituintes essenciais e permanentes do corpo das obras.

Desta maneira, almejo re-performar a ação ao meu ver, insurgente e transgressora, das rendeiras destas regiões que, à revelia dos colonizadores portugueses que inseriram a técnica objetivando a sua mera reprodução (LOPES, 2005), criaram uma renda de bilros com características próprias das suas terras “Se a estética tornou-se parte do dispositivo de colonialidade, as práticas performativas são práticas políticas e podem agir de forma contra-hegemônica para a descolonização do pensamento e das sensibilidades” (LATIF, 2020, p.16).

Portanto, se antes o ensino da renda de bilros foi utilizado como estratégia para tentar promover o apagamento das culturas de povos originários, agora os componentes que originaram a *renda da terra*, representativos dos saberes e cosmovisões indígenas que atuaram para a manutenção de suas epistemes - que são atemporais e indissociáveis dos seus modos de existir - passam a constituir os principais elementos compositivos estéticos da *práticas performativas* da presente produção artística.



● Cartorendaria *rotas para trilhar um percurso criativo espiralar*

Ao tratar da gestualidade presente na técnica do processo de produção da renda de bilros, Brussi traz (a partir de Roux e Brill, 2002) a perspectiva de divisão desta ação em níveis:

“O primeiro seria o nível das “ações elementares”, aquelas que não podem ser decompostas, de um ponto de vista funcional, em unidades menores. Em seguida, temos as “sequências de operação”, que constituem as cadeias de ações elementares. E, por fim, o nível mais abrangente, do “curso da ação”, que faz referência à organização da atividade como um todo e à sucessão das operações em busca de um objetivo final” (BRUSSI, 2015, p. 47)

Essa concepção de divisão de uma ação em várias etapas, ou seja, em sequências de ações específicas que, quando executadas, caracterizam o desenvolvimento e realização de uma ação geral, me levou a estabelecer relações entre o “curso da ação” de produção da renda com o “curso da ação” do meu processo de criação, pois identificava semelhanças na maneira como ambas “tramas” se desenvolviam. Passei, então, a caracterizar a produção das obras também como uma tessitura “rendada”.

Para “descer a renda” a rendeira “corre os bilros” pelos cartões (moldes, papelões) que contém os desenhos-trajetos que indicam qual ou quais pontos devem ser executados naquele trajeto. Entretanto, cada ponto é formado por uma combinação de outros pontos, a rendeira precisa estar com a atenção totalmente focada no ponto a ser executado naquele trecho do caminho:

Dessa maneira, cada ponto da renda pode ser pensado como uma “sequência de operação” específica. O “curso da ação”, por sua vez, se relaciona aos caminhos e às carreiras, ou rotas, percorridas pelos bilros para preencherem o molde e formarem a trama. O engajamento e a atenção dedicada à realização de cada uma dessas etapas se refletirão na qualidade final da peça. (BRUSSI, 2015, p. 48)

A função dos cartões, portanto, é “...orientar a movimentação e o cruzamento dos bilros sobre sua superfície e, portanto, a constituição da trama. Nesse sentido, os moldes podem ser pensados como mapas” (BRUSSI, 2015, P. 30).

A importância da atenção da rendeira ao percorrer o “curso da ação” da prática da rendaria e a presença do cartão como guia dessas ações, me apontou para a pertinência do uso da cartografia como método de acompanhamento do mesmo, a partir da abordagem proposta por KASTRUP (2009), no qual a autora destaca a atenção no trabalho do cartógrafo como elemento fundamental e define quatro gestos para subdividi-la: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento.

O gesto de pouso indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. Atenção muda de escala. (KASTRUP, 2009, p. 40-45).

Assim, a partir da utilização dos mapas como recurso de orientação para o deslocamento do fio, pela rendeira, e da pesquisa - teórica e prática -, pela artista e, ainda, por estes fazeres compartilharem da noção de “...experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer (...)” (KASTRUP, 2010, p. 18) , proponho uma aproximação poética entre eles para estabelecer a cartorendaria como metodologia de acompanhamento do meu processo de criação. O termo elaborado por mim e que considera também outros pontos de contato entre o método cartográfico e o fazer da renda, como por exemplo, a disposição para uma atenção *rastreante* que “... envolve uma habilidade para lidar com metas em variação contínua”.

Relaciono a atenção do cartógrafo à atenção demandada pela rendeira, ao lidar com a expansão multilateral da renda que propicia seu crescimento como um todo. Dinâmicas em que não há uma ordem de acontecimento, ocorrem simultaneamente. Um trabalho conjunto de linhas que, conduzidas pelos bilros, vagueiam pelos traçados curvos e sinuosos do molde cobrindo-os e tecendo uma trama variada e complexa. Estes gestos de tramar, espelham-se nesta pesquisa com o gesto de pesquisar e criar, entrelaçando os fios conceituais, máticos e imaginativos como faço nesse trabalho.

A partir da pesquisa minuciosa dos trabalhos de BRUSSI (2009, 2015) sobre a renda de bilros e a gestualidade da rendeira presente na confecção - que alia sua vivência prática em campo à pesquisa teórica de técnicas têxteis e do corpo - passei a compreender melhor as etapas de produção e o envolvimento de quem as executa. Outro aspecto singular que eu já observava com curiosidade e que se tornou evidente nas análises contidas em seus estudos, foi em relação à “posição das camadas” e “sequência de produção” da trama da renda que são construídas de maneira simultânea, não-linear e pelo deslocamento dos fios em direções variadas:

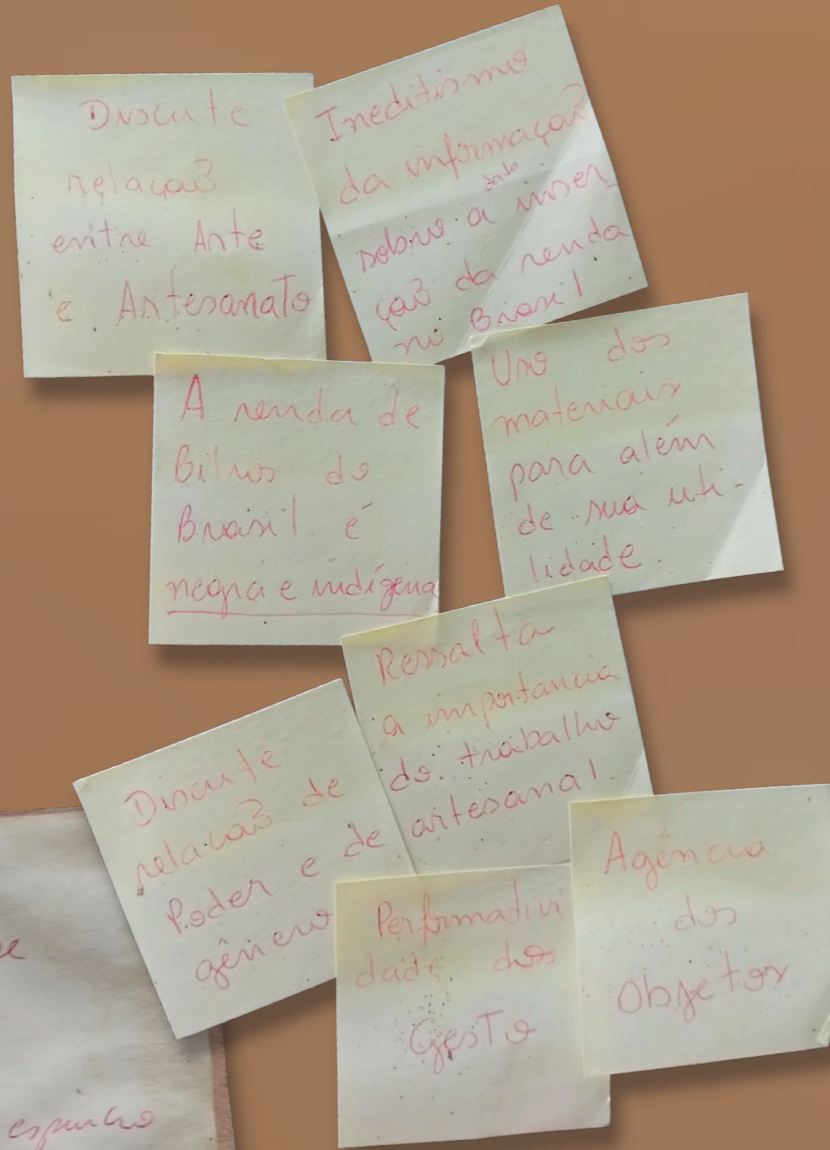
“...na renda não existem duas camadas que se cruzam sucessivamente. Todas as linhas encontram-se presas à almofada e penduradas verticalmente, sendo entrelaçadas simultaneamente. Além disso, cada ponto da renda apresenta uma peculiaridade quanto à forma de cruzamento das linhas, que pode se dar tanto no sentido vertical horizontal, quanto em diagonal”. (BRUSSI, 2015, p. 41-42)

E ao me deparar com esse modo não linear, simultâneo e multidirecional com o qual os fios se espalham pela superfície dos cartões para compor a trama da renda de bilros, comecei a identificar alguns pontos de ressonância entre o modo como se dá a composição desta tessitura e o meu processo de criação artística, de pesquisa teórica e escrita.

Em relação à elaboração das obras, ao longo do processo de criação percebi alguns aspectos que dialogam com essa noção de simultaneidade e não linearidade. A opção por variar os suportes e linguagens não eram meramente circunstanciais, mas atendia a uma necessidade de explorar as diferentes possibilidades dos materiais utilizados e do meu próprio corpo. Buscando utilizar-me de diferentes recursos estéticos, técnicos e tecnológicos para ampliar e diversificar, tanto para além de suas funções usuais, quanto em relação às perspectivas de olhares sobre eles. Isso me fez retornar, constantemente, a trabalhos anteriores, retomar processos e refazer ações semelhantes, no presente, alterando procedimentos, etapas, dispositivos tecnológicos e modos de uso dos materiais no intuito de alcançar tais objetivos.

De maneira análoga, ao longo do processo de escrita de alguns textos desta pesquisa, percebi que muitas das reflexões aqui presentes tiveram sua gênese em curtas anotações feitas em cantos de páginas de livros, em post-its espalhados pelas paredes, em gravações de áudio de algo ou mensagens de texto no celular, durante a elaboração e produção prática das obras, ou ainda, em conversas de orientação, com colegas pesquisadores e amigos.

Ou seja, registros de pensamentos sobre a pesquisa que também foram se espalhando em variadas direções pelo espaço/tempo, expandindo-se de maneira simultânea e não linear, assim como a trama da renda.



No levante da renda quem se move é o espírito

capítulo sobre a libertação do espírito da sua função técnica e

ele reivindica um lugar na trama e ele se torna elemento compositivo estético

As imagens descem como folhas no chão da sala
Folhas que o luar acende
Folhas que o vento espalha
Eu plantado no alto em mim
Contemplo a ilusão da casa

As imagens descem como folhas enquanto falo
(...)

As imagens se acumulam
Rolam no pó da sala
São pequenas folha secas
Folhas de pura prata
Eu plantado no alto em mim
Contemplo a ilusão da casa
As imagens se acumulam
Rolam enquanto falo

(...)

As imagens enchem tudo
Vivem do ar da sala
São montanhas secas
São montanhas enluradas
Eu plantado no alto em mim
Contemplo a ilusão da casa
As imagens enchem tudo
Vivem enquanto falo

Eu sei!

O tempo é meu lugar
O tempo é minha casa
A casa é onde quero estar
Eu sei!

"A ilusão da casa", canção de Vitor Ramil
Gravada por Ney Matogrosso em 2013



Mãe bordando peça de roupa com pedrarias no sofá da sala. Grajaú, São Paulo. Acervo pessoal.

● As riscadeiras

Os riscos são desenhos utilizados como guias/mapas para a execução de trabalhos manuais têxteis variados como bordados de linhas ou pedrarias (miçangas, vidrilhos, canutilhos etc.) e as rendas como por exemplo, a renascença e a de bilros. Nos bordados sobre tecido os riscos são feitos ou transferidos com papel carbono direto no tecido. Os desenhos podem ser criados do início, adaptados ou reproduzidos a partir dos que já existem. Tanto a criação como a transferência é geralmente realizada por mulheres, que comumente ficam responsáveis exclusivamente por essa função. Atividade fundamental que requer criatividade e concentração de quem a exerce, pois essa etapa irá determinar a boa execução dos bordados e rendas.

Embora haja a presença desse recurso em ambas atividades, há uma especificidade no modo de execução e apresentação dos riscos que não apenas as distingue, mas nos informa uma diferença determinante entre elas. Em alguns tipos de renda, os padrões que irão compor a sua trama são desenhados em papel (manteiga, cartão etc.) e fixados na almofada para indicarem os movimentos dos fios que se entrelaçam em si próprios para formar a sua tessitura (este aspecto será abordado de maneira mais aprofundada em breve). Já na técnica do bordado, como ainda há a presença do tecido, o desenho é transferido para a sua superfície geralmente por decalque com papel carbono.

Meu primeiro trabalho fora do ambiente doméstico foi o de riscadeira de peças de vestuário em tecido bordadas com pedrarias. Trabalhei durante aproximadamente um ano em uma das muitas oficinas de bordado espalhadas, em sua maioria, por bairros periféricos da cidade de São Paulo. Onde havia ampla mão de obra e, conforme pude observar no dia a dia da oficina, muito bem qualificada. As bordadeiras eram, majoritariamente, donas de casa que recorriam a essa atividade pela praticidade de poderem encaixá-la entre seus afazeres domésticos. Uma dessas bordadeiras era a minha mãe, Dona Lourdes, considerada, inclusive, uma das melhores da região em que morávamos. Foi um período no qual, segundo ela, “não faltava

serviço pra quem soubesse e quisesse trabalhar”. Acho importante ressaltar que a ampla disponibilidade de mão-de-obra que possuía essa habilidade para os trabalhos manuais era constituída, em grande parte, por mulheres jovens adultas que, por variados motivos, não estavam inseridas no mercado de trabalho formal. Por exemplo, a minha própria mãe que após ter seus filhos nunca mais conseguiu outro trabalho e teve que recorrer a outras opções informais. tanto que antes de eu começar como riscadeira, nós duas bordávamos em casa. Ela, de maneira constante e eu, conciliando a atividade com alguns compromissos que já assumia fora de casa, como um curso de Coordenação e Estilismo no SENAC-SP e, na sequência, o cursinho pré-vestibular.

Essa atividade nos provia uma renda que era destinada, principalmente, para custear passagens, materiais e lanches durante meus estudos. Bordávamos exaustivamente com esse objetivo. Até que em dado momento, o responsável pela oficina de onde minha mãe pegava as peças, comunicou a ela que estava precisando de alguém que soubesse “desenhar bem”. Como se tratava de uma habilidade que eu já apresentava desde criança e que foi sendo aprimorada na escola e demais espaços de formação que passei a frequentar, ela me avisou e candidatei-me a esta vaga, comecei a trabalhar logo a seguir.

Há um aspecto de intimidade e humor muito presente neste período de trabalho, que considero importante como experiência afetiva e que se entrelaça ao meu fazer artístico. Mas que ao mesmo tempo também contribuiu para uma compreensão mais ampla das dinâmicas de exploração e desvalorização envolvidas, sobretudo, nas produções artesanais realizadas de maneira quase sempre de maneira informal, no ambiente doméstico ou fora dele.

Os turnos estendidos de trabalho, por grande demanda de peças e o curto período estipulado para entregá-las - o que evidenciava a não compreensão das lojas acerca do tempo de execução das mesmas - nos obrigava a entrar madrugada adentro para dar conta das encomendas. E, muitas vezes, já sob efeito do cansaço, eu e minha mãe caíamos na gargalhada por qualquer motivo. Risos que geravam lágrimas e que ela tentava interromper dizendo: - Não, Jussi, para, para! Que meus quexo já tá dueno; e voltava a rir: - ôoohh menina besta... a gente tem que terminar o serviço! O que só fazia com que a gente risse cada vez mais. Não tinha o que fazer. O jeito era rir até cansar, levantar pra passar um café pra gente despertar e então retomar de onde tínhamos parado. E, assim, entregávamos a encomenda já quase ao amanhecer e íamos dormir. No meu caso,

se fosse durante a semana, cochilar um pouco pra ir pra aula, ou, como minha mãe sempre costumava dizer quando eu ainda saía todos os dias da casa dela: - Lá vai minha filha por esse mundo afora, meu deus!

Como naquela época não tínhamos o hábito de fotografar nosso cotidiano, as imagens de nós duas bordando ficaram registradas apenas na nossa memória. Das quais lembramos constantemente com carinho e orgulho pois, além das peças, a gente sabia que estávamos tecendo o presente com as nossas mãos e vislumbrando o futuro com a nossa alma. Aos poucos fui saindo, cada vez mais, “pro mundo” e ficando cada vez menos tempo em casa. A única imagem que temos de um momento semelhante é uma que fiz em um período posterior, mas que restaura, em mim, uma cena que presenciei cotidianamente antes mesmo de acontecer tudo que acabei de contar: a presença constante da minha mãe sentada no sofá/altar da sala da nossa casa, no bairro do Grajaú, periferia da zona sul de São Paulo, entre seus/nossos bordados ou alguma outra atividade manual têxtil. Tendo agora como companhia o rádio que toca Zezé di Camargo e Luciano ou Amado Batista e sua inseparável xícara de café. Atualmente não moramos mais na mesma casa. Nos falamos essencialmente por telefone e em momentos de maior saudade ela costuma dizer com a pronúncia levemente arrastada e em tom de apelo: - Filha, volta pra caaasa!!

E embora eu saiba que a casa tenha outros cômodos nos quais ela precisa e gosta de estar, como na varanda olhando o movimento da rua que ela pouco vai e a cozinha onde prepara a carne de panela mais succulenta que já comi; a travessa de frango assado com muuuuito colorau; o cuscuz quentinho na umidade certa... comidas com o gosto que só ela sabe dar, das quais sinto saudade de comer diariamente e nunca irei reproduzir - e nem quero, pois é o que mais tem de seu - tenho a impressão de que ela fala comigo sempre daquele mesmo sofá e que só se estica para alcançar as coisas ao redor. Na minha imaginação, ela permanece lá emaranhada pela teia dos dias, desde a minha infância, tecendo redes de invenções, riscando no ar os caminhos que percorro longe dela fisicamente, mas muito próxima por toda sua importância na construção desses caminhos que percorro e que ela, mesmo sem sair do seu cantinho, se movimenta comigo a cada passo que dou.

Tais memórias construídas neste período povoam meu imaginário e reverberam em meu trabalho. Posso afirmar que foi a observação dos gestos de suas mãos, em constante movimento gerador ao transformar materiais têxteis nas formas mais variadas, complexas e fascinantes, que me apresentou possibilidades de alterar as

coisas ao meu redor e que primeiro construiu tramas diversas e dinâmicas de referências estéticas e modos de elaboração criativa. Despertando em mim, desde cedo, a curiosidade pelo campo das artes, mesmo sem nunca ter tido qualquer contato com a produção de obras produzidas dentro do circuito da arte. E que foi mobilizando em mim a necessidade de colocar esses materiais semelhantes em movimento a partir da ação do meu corpo.

O desejo de trabalhar poeticamente com essa materialidade, memórias e vivências que dela se desdobram, aparece em experimentos realizados no contexto da faculdade. A possibilidade de cursar uma graduação, foi custeada pelos bordados e inspirada pela atmosfera daquela sala. Compartilho aqui alguns desses trabalhos, pois entendo que contribuem para evidenciar a influência dessas vivências nas escolhas materiais e estéticas de sua elaboração, elementos cuja presença é constante na construção da minha poética.

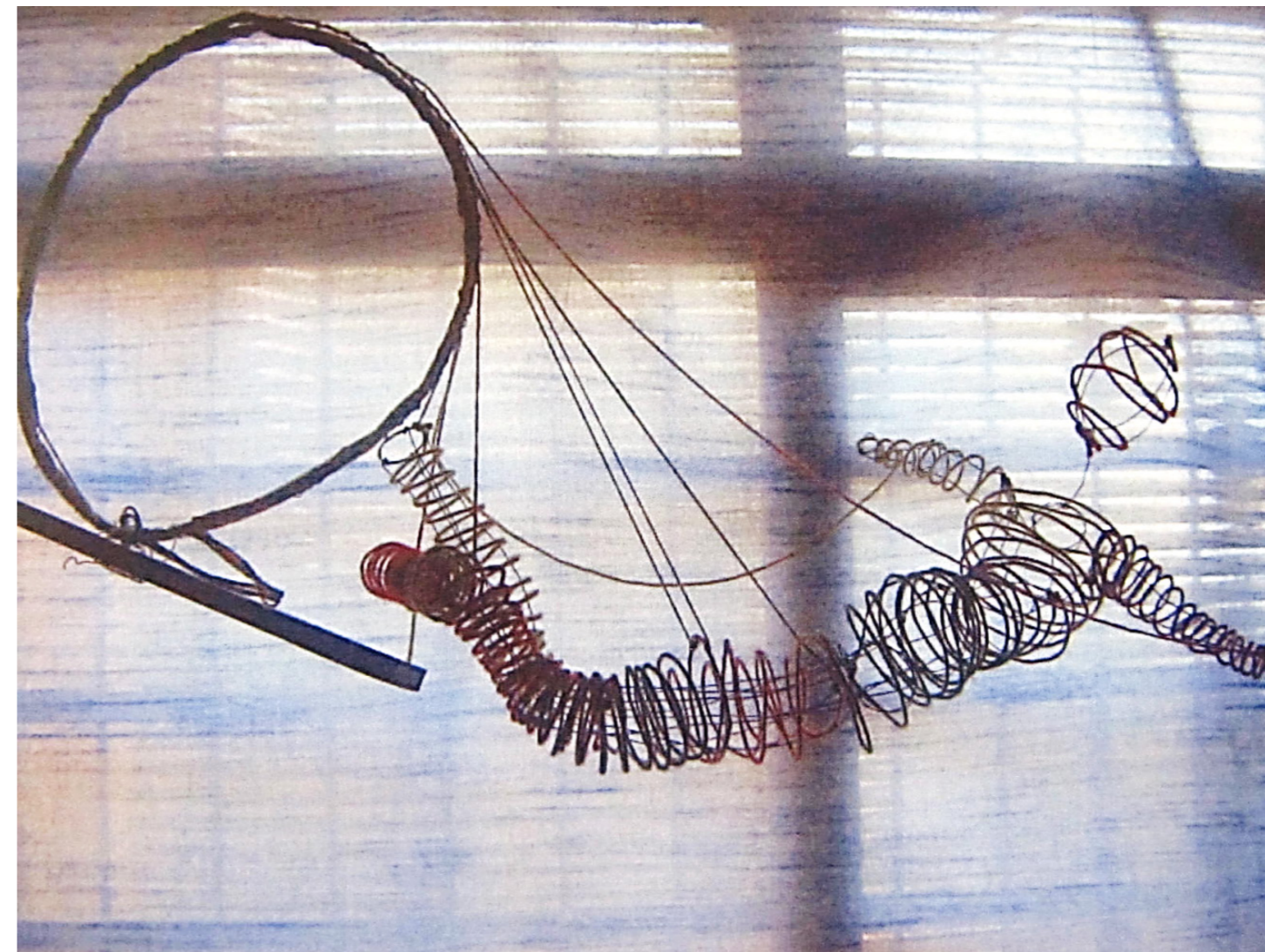


Corpo matéria-prima, no qual preencho a minha silhueta com materiais que sobravam de bordados que fazíamos. Há miçangas, lantejoulas e paetês morando em potinhos espalhados por toda a casa.



Instalação realizada na exposição coletiva do Galpão de Oficinas. São Paulo, 2012. Foto: Nina Simão.

Roca (2008), na qual parto do mito grego das Moiras (Parcas, na mitologia romana) fiandeiras responsáveis pelo fio que tece a da vida humana, desde o nascimento até sua morte, para elaborar a silhueta de um corpo humano em arame revestido com lã mesclada que se origina deste instrumento milenar que tem por função fazer surgir o fio ou, no caso da proposta da obra, o próprio ser.

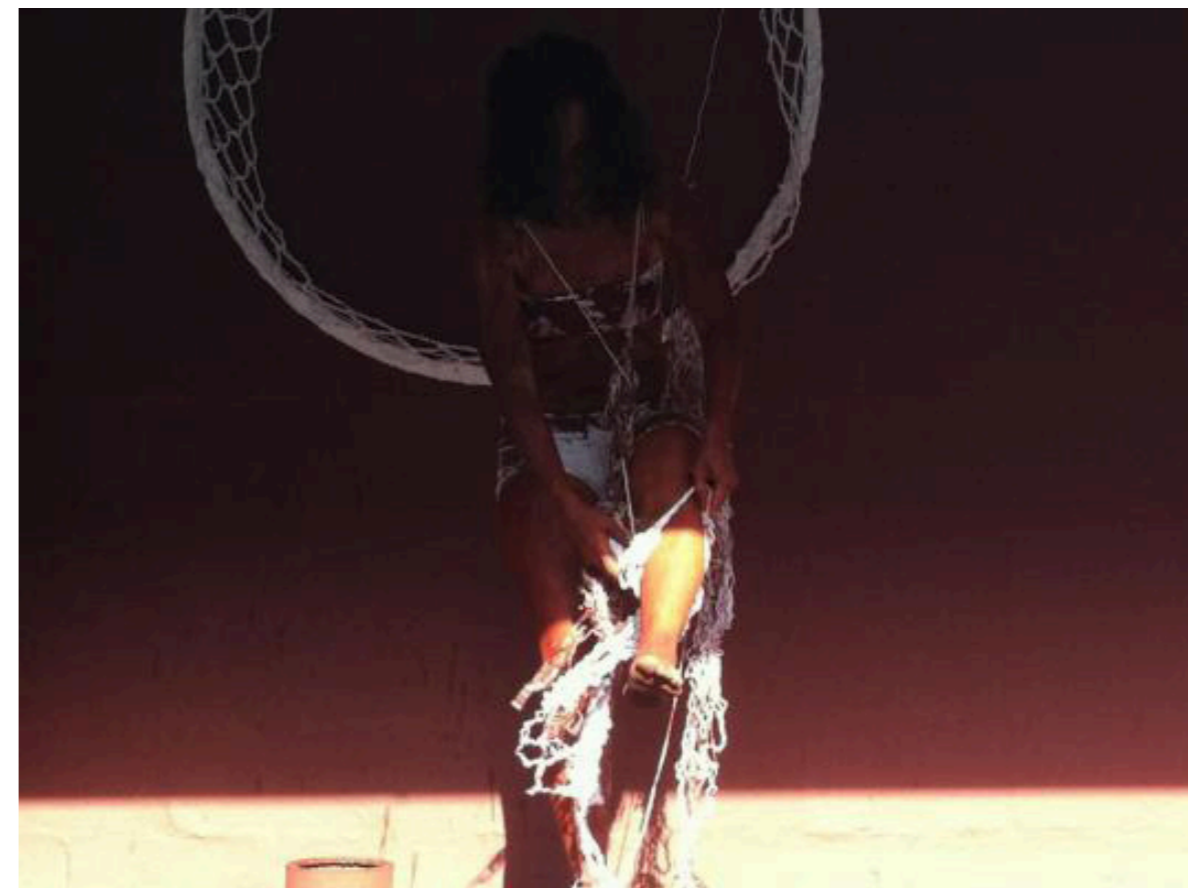
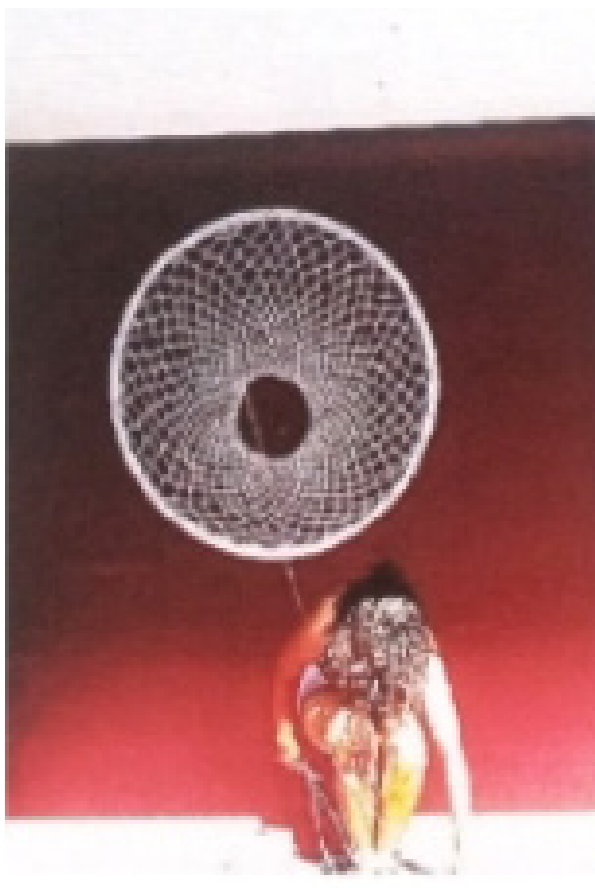


Escultura elaborada no primeiro ano do curso de Educação Artística da UNESP, Bauru-SP, 2008. Foto: arquivo pessoal.

Desmanchar, instalação performática no qual teço previamente uma trama circular de crochê em um aro de madeira e, pela primeira vez, altero e coloco o fio em movimento a partir da ação do meu corpo, ao ritmo de uma improvisação musical ao vivo, desfazendo-a enquanto a mancho de tinta vermelho terracota.



Fio de barbante, madeira e tinta acrílica. 1,20x1,20.



Ação realizada durante a residência L.O.T.E. no Instituto de Artes da Unesp. São Paulo, 2013. Fotos: Mônica Chan.

A Sina de Aracne, no qual deito em uma praça embaixo de uma paineira e permaneço lá enquanto seus algodões caem sobre todo meu corpo mas, principalmente, no meu rosto. Causando incômodos sensoriais e alterando o ritmo da minha respiração.





*Ação realizada em praça pública. São Paulo, 2014.
Foto: Júnior Ahzura.*

Rendar-se (2013), na qual convido minha mãe para participar, já que esse trabalho é essencialmente sobre ela, pois surge de um fragmento inacabado de renda renascença que acho entre seus guardados e que, curiosamente, nunca a vi fazer sentada naquele sofá. Ao questioná-la, ela diz que quando era mais jovem seu pai a proibiu de continuar essa atividade porque tinha que ajudar na roça.

Proponho, então, uma ação na qual ela se reconecte com a prática da renda e que eu me conecte com uma prática tão importante e significativa para ela. O que é representado pelo entrelaçamento das nossas mãos com linha sobre a almofada





*Ação realizada durante a programação do Festival De-Generadas.
Sesc Santana, São Paulo. 2015. Foto: Júnior Ahzura.*



● Carregar os bilros *“Assentar a renda”, fazer minhas cabeças*

Para refletir, expor e aprofundar outras camadas de sentidos que permeiam minhas experimentações estéticas, alguns contextos de vida são importantes de serem abordados: Durante a adolescência e parte da vida adulta convivi com a acne severa. As lesões surgiram de forma repentina e de pequenas erupções esporádicas, evoluíram para um grau inflamatório clinicamente grave. Tentei tratamentos médicos, receitas caseiras de familiares, amigos e até de completos estranhos, mas nenhuma resolvia a questão efetivamente. Ocorria uma breve melhora no início e, pouco tempo depois, o quadro regredia ou piorava.

Enquanto não melhorava, precisei criar estratégias internas para lidar com incômodos gerados pelos olhares assustados, curiosos e até piedosos de pessoas que se deparavam comigo na rua. Confesso que nem sempre conseguia. Foram diversas as vezes em que me arrumei, saí de casa e fiquei sentada em uma escada perto de casa com o rosto coberto pelo capuz da blusa aos prantos. Depois retornava para casa como se tivesse sido mais um dia comum.

Essa questão afetou consideravelmente a minha socialização durante esse período. Fase importante de definição de interesses, escolhas pessoais e, sobretudo, início da construção de vínculos afetivos, de pertencimento e autoconfiança para além do contexto familiar. Consequentemente, passei a agir de modo mais reservado, retraído e silencioso. Talvez pra não chamar a atenção quando chegava nos lugares e não despertar olhares. Acredito carregar resquícios desse comportamento até hoje. Diante das frustrações pelos sucessivos insucessos dos



Foto pai. Registro Pessoal

tratamentos, meu caso parecia não ter uma explicação médica objetiva. Nesse contexto, minha mãe, em sua tentativa de oferecer alguma justificativa para a origem do problema, contou que meu pai também havia convivido com essa mesma condição. Fato que nos levou a considerar que se tratava de uma questão hereditária.

A relação era plausível e, por si só, não causava grande impacto, entretanto, essa informação somava-se a um histórico biográfico de ausência da figura paterna e, principalmente, de distanciamentos familiares causados por esse afastamento. Não convivi com meu pai. Minha mãe separou-se dele após sucessivos episódios de violência doméstica que a fizeram se mudar comigo temporariamente de Pedra - PE, nossa cidade natal, para Recife - PE. Após trabalhar durante um ano como empregada doméstica, mudamos definitivamente para São Paulo, onde ela já tinha alguns irmãos. Por conta da distância e do receio de encontrá-lo, passamos mais de dez anos sem retornar para Pernambuco. Em meu imaginário, não bastasse aquele homem, de quem mal me lembrava, ter causado a ruptura familiar que me fez crescer longe do afeto do meu núcleo familiar original, sobretudo meus avós, também passei a atribuir a ele todo o sofrimento causado, supostamente, pela sua herança genética.

Ainda carrego algumas cicatrizes, inscritas na carne da pele e entranhadas nos tecidos subjacentes dos meus corpos físico e sutis. Causadas pelas rejeições afetivas experimentadas durante a adolescência e parte da vida adulta por conta da minha aparência. Pelo distanciamento de meus familiares imposto pelas circunstâncias, a saudade que sinto dos poucos momentos que vivi, como sentar no colo do meu avô materno pra tomar café com farinha de mandioca e açúcar dentro e aprender a balbuciar as primeiras palavras com ele; dos bolos de macaxeira que não comi e que depois soube que minha avó materna costumava preparar para o lanche da tarde; de fazer trança nos seus longos fios negros, grossos e ondulados na única visita à nossa casa em São Paulo, e de fazê-la cair na gargalhada ao passar cremes na pele fina das suas mãozinhas antes de dormir; de quando ela me benzeu e eu adormeci entre suas pernas.

Em relação aos meus avós paternos, os visitei em Pernambuco apenas uma vez. Pude ver um pouco de mim na fisionomia levemente carrancuda do meu avô e me reconhecer no jeito franzino e serelepe da minha



Vô João e Vó Luiza . Arquivo da família.

avó. Tomei contato com as panelas de barro que não aprendi a fazer com ela, seu ofício de vida.

Experimentei um pouco da sensação de acolhimento que não desfrutei durante a infância. Lamentei profundamente por não ter podido ouvir histórias que só eles poderiam me contar. Essa vivência revelou com mais nitidez, a dimensão de uma série de saberes que não acessei, através daqueles que agora são meus ancestrais. Nunca cheguei a investigar o aspecto hereditário a fundo, pois acabei recorrendo a tratamentos com terapias alternativas^[1]. As sessões eram acompanhadas de conversas acolhedoras e elucidativas que, aos poucos, me apontavam para a possibilidade de que aquelas inflamações manifestas podiam ser resultantes de somatizações emocionais.

Ao refazer os caminhos que me levaram ao encontro de uma solução finalmente definitiva, percebi que, de certa maneira, foi o interesse pelo fazer têxtil e o início de minha atuação profissional na área que me conduziram a este momento. Sinto como se eu tivesse encontrado a ponta de um fio, segurado nele e seguido até onde estava o princípio da compreensão integral da questão e, principalmente, da minha cura. Foram mais de dez anos ininterruptos de tratamento, durante os quais recebi cuidados com gestos precisos e delicados que foram, gradativamente, regenerando o tecido da pele do meu rosto.

Paralelo a este processo - embora não tenha estabelecido tal relação de maneira consciente à época - produzi uma série de trabalhos na faculdade em distintas linguagens e suportes que traziam como elemento comum o gesto simbólico de envolver a minha cabeça e, sobretudo, o meu rosto, com os fios que hoje compreendo, à priori, serviram para suturar aquelas lesões e, gradativamente, foram se reorganizando para se apresentarem em regeneradas peles/ tessituras. Ação que se tornou traço característico de minha poética artística.



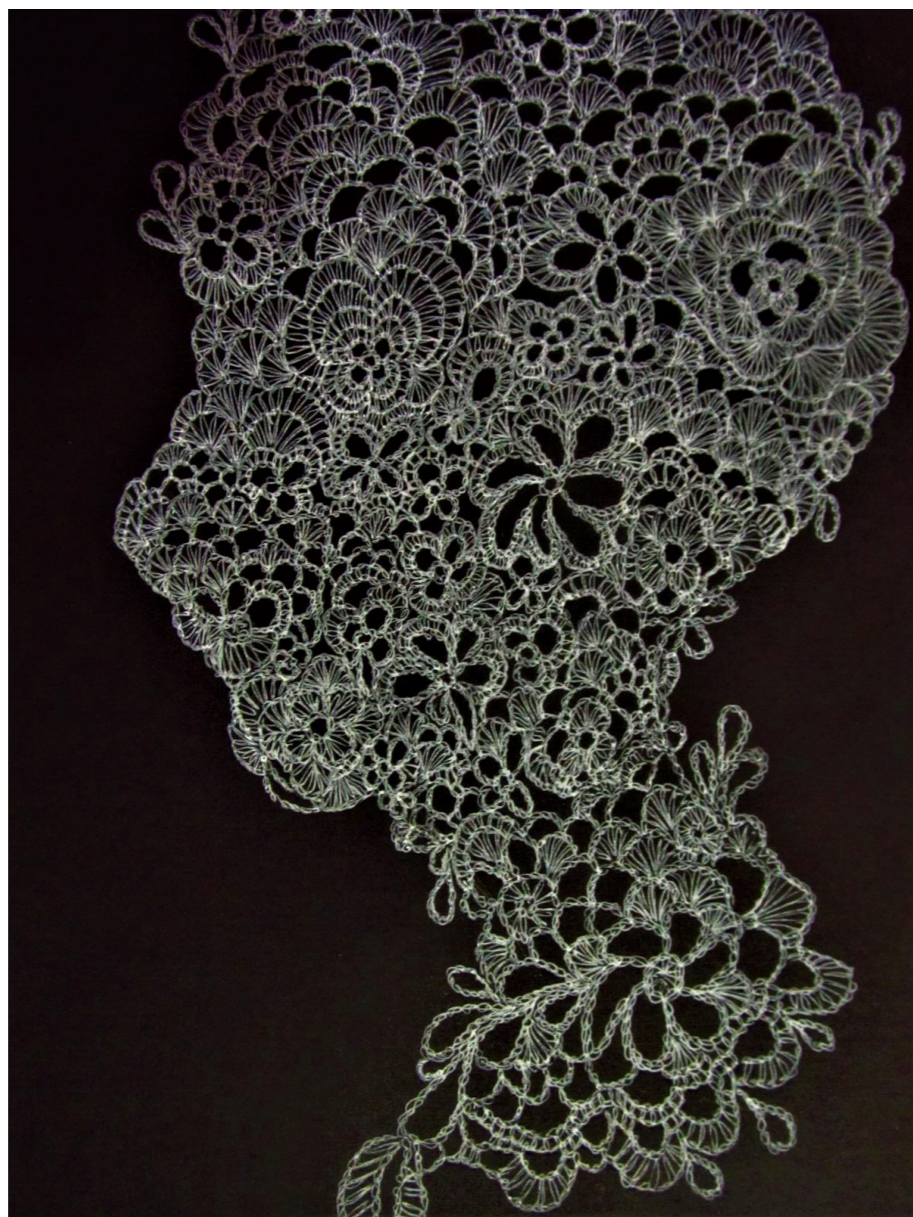
Foto avós paternos. Arquivo da família.

[1] Fui acompanhada por Renata Canal, profissional da área de medicina integrativa que conheci quando comecei a trabalhar como assistente de criação em uma confecção de moda-praia ao lado do seu consultório, no bairro da Lapa-SP.

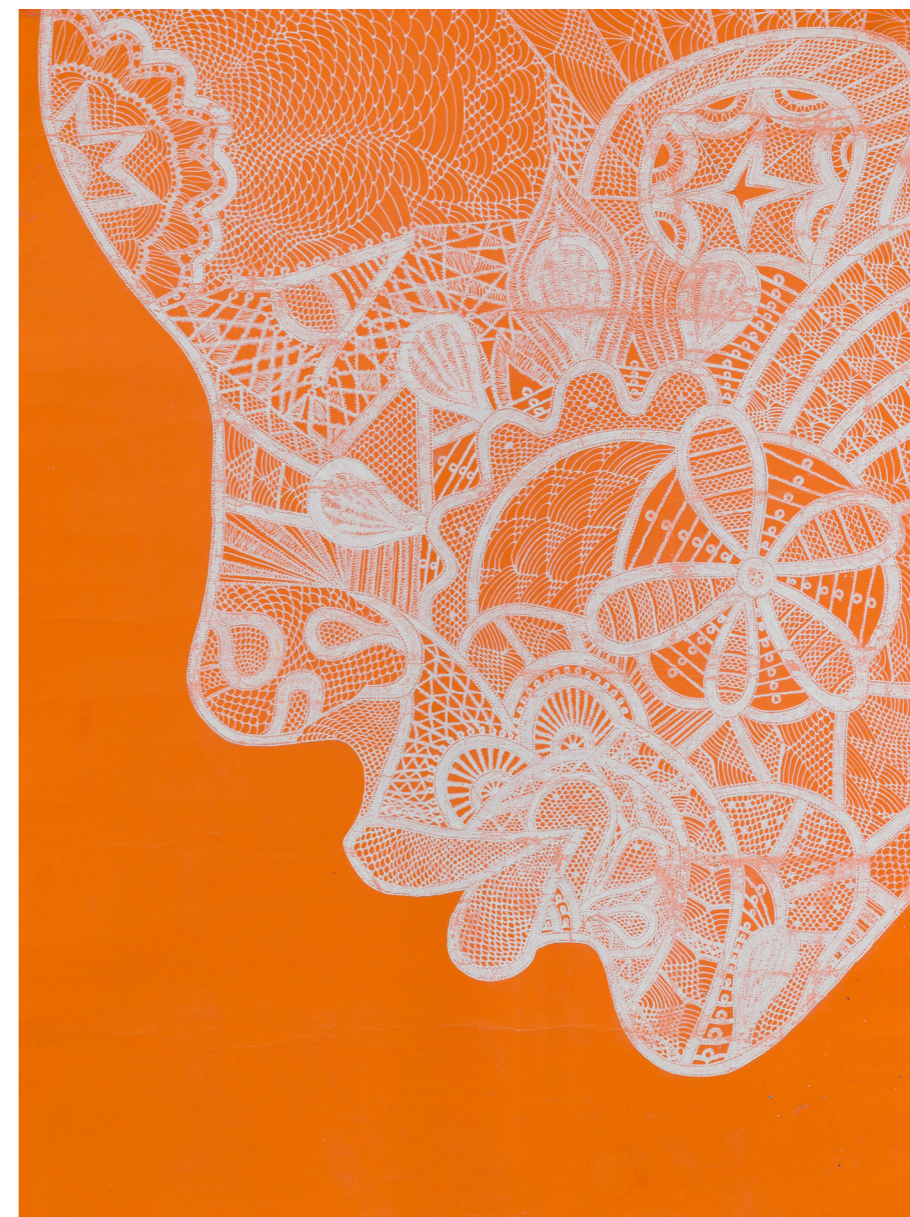
Compartilho as obras mencionadas a seguir.



*Sem título. Xilogravura.
50cmx35cm. 2009.
Imagem: arquivo pessoal.*



*Da série "Cabeças".
Desenho inspirado em padrões de
crochê. Caneta gel sobre canson.
2016. Acervo pessoal*



*Da série "Cabeças", padrões de renda
renascença. 2016. Acervo pessoal*



*Experimento para a performance "Movimento para a cura", 2015.
Foto: Júnior Ahzura*





*Movimento para a cura.
Performance, 2015.
Parque da Aclimação - SP.
Foto: Júnior Ahzura*

- **Descer a renda**
a tessitura das obras

“O trocado é essencial, o movimento principal, a partir do qual se constituem os demais pontos”

(BRUSSI, 2009, p. 30)



meio trocado, pelo Bilro e pelo Espinho

Bater bilros. Gesto. Som ao redor. Cabeça-almofada. Covid-19. Mãos tecem outras de mim. 2 rolos de sisal. Ana e Daniel. Registro. Ação. Tempo da trama. Quietude. 3 horas. Curiosidade. 650 espinhos. Estranhamento. Isolamento. social. Presença. Exposição. Transbordar. 80 bilros. Agitação. Meio trocado. e de troca. Rendeiras. Carmem. Gabriela. Bisavó.

Outubro de 2020, estava a meses elaborando um trabalho - parte em uma residência artística, parte em casa - para uma mostra de arte têxtil contemporânea^[2]. Uma performance que seria realizada ao vivo na inauguração, mas nas vésperas houve outra ordem de fechamento dos locais públicos por conta do aumento da circulação do vírus da covid-19. Precisei optar por fazer o registro da ação para ser veiculado quando a exposição abrisse. Realizei a performance no quintal da minha casa, no bairro do Ipiranga-SP.

Sem dúvidas, houve uma quebra de expectativa e consequente frustração, pois a escolha por fazer uma ação presencial se constituía componente essencial durante a concepção da obra, uma vez que estava interessada em observar/vivenciar aspectos que só esse formato possibilita, como a reação do público ao presenciá-la e as alterações pelas quais eu mesma passaria ao performar. Entretanto, esta mudança contribuiu para que minha percepção acerca do uso de recursos tecnológicos fosse ampliada. Para além de sua função de registrar as ações, o vídeo - e mais tarde a fotografia - começavam a se apresentar como meios através dos quais passei a querer explorar outras possibilidades poéticas do meu trabalho.

A performance presencial ocorreu dois anos depois, em fevereiro de 2022. Durante o qual permaneci em estado de agitação permanente. Olhos tilintantes. Boca trêmula. Atenção a mim e ao entorno. Queria decifrar as posturas, olhares oscilantes entre curiosidade, estranhamento e reconhecimento. Mesmo receosas, as pessoas se aproximaram para fazer perguntas, compartilhar histórias com a prática da renda de bilros.

[2] Exposição Transbordar: transgressões do Bordado na Arte /Sesc Pinheiros - SP. Curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni.

O performer atua como um observador. Na realidade, ele observa a sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a performance). Isso porque para a conversão do objeto em signo exige-se que quem o utilize simultaneamente o observe, a fim de provocar no espectador, mediante a recodificação, uma atitude similar: a expectativa. (Glusberg, 2011. p. 76)

A concepção prática e estética do trabalho

Separar os espinhos. Escolher os mais longos e que ainda preservam a ponta e o capuchinho da cabeça para que eles não escapassem da trama. Calcular a medida exata do fio para confeccionar a máscara sem precisar fazer emendas durante a performance. “Carregar” os bilros com o fio e distribuí-los em pares na borda de uma base de crochê previamente tecida. Neste período de pré-produção da performance executei ações que viabilizaram a realização prática das operações poéticas que evidenciariam as escolhas conceituais e estéticas do trabalho.

Cheguei a algumas resoluções técnicas que me permitiram, ao mesmo tempo, manter as características do fazer da renda de bilros e transgredir funções e atuações do meu próprio corpo, dos materiais e das rendeiras. Desde o início da concepção do trabalho, era um desejo que as rendeiras e os materiais, elementos representativos das singularidades das regiões nortistas e nordestinas pelas quais a renda de bilros passou ao longo de suas andanças por terras brasileiras - e que saem de cena quando a peça é finalizada - ocupassem um lugar de protagonismo e igual relevância em um mesmo espaço-tempo, enquanto compusessem a tessitura visual que se estabeleceria durante a performance. Elegi os bilros com cabeças de semente de tucum, os espinhos de mandacaru e o fio de sisal.

Como primeira operação poética, escolhi ser suporte para a confecção da renda. E para dar continuidade à prática que já me acompanhava em trabalhos anteriores, estabeleci que a trama da renda de bilros seria tecida na minha cabeça, ao invés da almofada. Para que isso fosse possível, sua construção precisaria ocorrer de maneira circular, logo, as rendeiras se movimentariam ao meu redor.

Essa necessidade determinou a maneira como eu e as rendeiras estaríamos em cena. Eu ficaria sentada e elas de pé livres para caminharem em torno de mim e terem um bom campo de visão da minha cabeça para trabalhar nela. Posição diferente da sua prática cotidiana na qual permanecem sentada a maior parte do tempo. Girar o corpo para descer a renda.







Sesc 24 de maio, 2022.
Fonte: acervo pessoal.
Foto: Daniel Argjieri.

Tecer a renda na minha cabeça criou a necessidade de pensar em como a ação seria feita sem a realização de uma etapa fundamental da confecção da renda e, por isso, acredito constituir a alteração mais representativa de um dos principais objetivos conceituais e simbólicos do trabalho: manter as etapas de confecção da renda e manter o uso das ferramentas, mas transgredir as suas funções.

Para fixar os pontos da trama à medida que esta vai sendo tecida, os espinhos são fincados, um a um, na almofada. Como agora o suporte seria a minha cabeça, a solução encontrada foi enfiá-los de dentro para fora da trama. Desta maneira, eles ainda continuariam atuando para evitar que a renda se desmanche sem precisarem estar espetados em nenhuma base.

Durante a performance experimentei sensações que jamais tinha vivenciado: a percepção corpórea da presença das rendeiras se movimentando lentamente ao meu redor. A proximidade de suas mãos em movimentos ágeis que, por vezes, tocavam meu rosto; os espasmos causados pelo pinicar de algum espinho - e ao mesmo tempo seus gestos delicados de cuidado para que a ponta deles não me tocasse quando elas o inseriram na trama. Um detalhe que fica pouco perceptível para quem está de fora é que, como a renda estava sendo tecida a quatro mãos, seus gestos precisavam ser altamente sincronizados. Ambas trabalhavam na execução de uma mesma carreira. Para isso suas mãos iam se revezando em sequência para pegar os próximos bilros. Eventualmente elas paravam para verificar se estava tudo certo e, quando necessário, faziam alguma breve alteração.

O som produzido pelos bilros em ação; a textura levemente áspera do fio de sisal roçando na minha pele. As mãos das rendeiras em movimento. Todos esses elementos em ação simultaneamente estabeleciam uma atmosfera sinestésica que despertava no meu corpo um estado de vibração e agitação que perdurou ao longo de toda a ação e depois dela. Como se o processo do fio tornar-se trama sobre mim, deflagrasse no meu corpo também transformações que servissem, como sugere Eduardo Viveiros de Castro, “para ativar poderes de um corpo outro” (CASTRO, 2015, n.p) - ou corpos - os quais possivelmente sempre estiveram ali mas que

suas presenças só foram ativadas naquele momento. Nesta encruzilhada de corpos-tempos-espacos-saberes, vi o que antes não via, senti o que não sentia, percebi o que não percebia. Para isso, precisei ser retirada de mim, em performance pela ação da máscara:

[...] Uma máscara é, portanto, um corpo feito de encruzilhada e de pertencimento. Encruzilhada porque catalisa e condensa imagens vindas de muitas origens numa presença, pertencimento porque torna inteligível o ininteligível, faz pertencer o que não pertence pela desterritorialização do corpo normal. E para isso, a desterritorialização e o devir são fundamentais. (Latif, 2016, p. 586)

Ao fim da performance olhei para fotografias e me vi diante da imagem-corpo per-formada durante a ação. E apesar de me reconhecer e ter consciência de que tinha vivido aquele processo, passo a ter plena certeza de que não estive ali - e não estou aqui - sozinha. Percepção esta que surge durante uma ação artística mobilizada, a priori, pelo interesse em ressaltar aspectos de um saber-fazer que passou por mãos ameríndias, mas que também fez emergir a minha ancestralidade: “O ancestral é, assim, ondas e radiações, acervos de memória, acúmulo de temporalidades” (MARTINS, 2021, p.66)

Me fiz cabeça-almofada para me aproximar, pelo ori, da sacralidade telúrica impregnada nos materiais da máscara e escolhi a performance como terreno para essa conexão por também crer nas “ações de cozer e performar como forma de manter as relações e elos sagrados com a natureza” (Martins, 2021, p. 110). Entendendo ser impossível dissociar o processo de feitura de objetos do contexto no qual são produzidos, principalmente se consideramos as perspectivas cosmológicas de povos indígenas nas quais “Tais conhecimentos se conectam às matérias-primas empregadas - vegetais, animais, minerais -, o lugar onde podem ser encontradas e a forma de processá-las para produzir artefatos. (LAGROU; VAN VELTHEN, 2018, p. 134).





*Registros da finalização da performance, 2020.
São Paulo-SP.
Foto: Daniel Argieri e Ana Pigosso.*

- meio trocado, para Maria Antônia da Conceição

É como a trama da renda da terra
Que a rendeira rebate retorce e pontilha de espinhos,
Na ânsia de endurecer a graça petulante da traça.

(Trecho do poema Renda da Terra, de Rachel de Queiroz)



Vimos que, tecnicamente, a função dos espinhos é fixar a trama da renda de bilros na superfície da almofada para que esta não se desmanche enquanto é tecida. Conforme os fios são entrelaçados para dar forma aos diferentes pontos, eles vão sendo inseridos (Brussi, 2009, p. 29). Os espinhos entram em cena em um momento decisivo: quando ocorre o encontro dos fios. São responsáveis, portanto, por manterem firme o ponto de encruzilhada.

Mas embora eu achasse esse aspecto simbolicamente fascinante, me inquietava com o fato de que enquanto eles estavam em uso permaneciam imóveis e parcialmente escondidos no interior da almofada até que a renda fosse finalizada. Em *pelo Bilro e pelo Espinho* eu já havia encontrado uma maneira de mostrá-los de forma inteiriça, mas agora estava interessada em encontrar caminhos para lhes conferir movimento e, assim, extrair, também, a sua graça. Característica esta que talvez por obedecerem o gesto da rendeira em controlar os encantos da traça - e de tantos outros pontos que compõem o repertório da renda - não demonstravam. Percebi que para dar-lhes mobilidade era preciso “liberá-los” da almofada que os mantinha estáveis, já que esta é “[...]dura o suficiente para servir de suporte, mas não tanto ao ponto de quebrar as pontas dos espinhos” (Brussi, 2009, p. 26) e transferi-los para outro suporte que lhes sustentassem e ao mesmo tempo permitisse seu movimento. Essa nova “base” teria que ser maleável.

No início da elaboração de *pelo Bilro e pelo Espinho*, certa vez comentei com minha mãe sobre meu interesse pela técnica da renda de bilros. Quis saber se, assim como a renda renascença, ela também sabia fazê-la. Disse que não, mas lembrou que a minha bisavó fazia. Infelizmente nossos familiares não se interessaram em conservar seus materiais. Restaram apenas alguns poucos pertences, entre eles, um lenço de tule usado por ela para ir às missas e que havia sido guardado pela minha avó que o entregou à minha mãe durante uma de suas visitas à sua cidade natal. Uma singela, mas significativa herança que agora chegava às minhas mãos e que, de alguma maneira, materializava a existência da minha bisavó em minha vida e reforçava a conexão já estabelecida através do saber-fazer da renda de bilros. Ali estava a peça que possuía a maleabilidade que eu buscava.

Mas para dar continuidade ao relato do processo de elaboração da obra que criei a partir deste objeto afetivo e dos espinhos, acredito ser importante apresentar a minha bisavó, ainda que brevemente e pela ótica de quem com ela conviveu, minha mãe e minha tia Severina. Elas a descrevem como uma mulher extremamente vaidosa e que costurava as próprias roupas. De personalidade forte, um pouco ranzinza e que tinha um comportamento por vezes controverso no contexto familiar, no qual era afeita a causar constantes intrigas, principalmente entre meus avós maternos. Nasceu e viveu grande parte da sua vida em Serra Talhada - PE. Foi casada, teve oito filhos, aos quais não costumava dispensar muitos gestos de afeto, o que se estendia para os netos. Em uma das conversas que tive ao telefone com minha mãe para saber mais detalhes, ela estava na casa da minha tia Severina, a irmã mais velha e que conviveu mais tempo com a avó. Quando perguntei sobre a convivência com a matriarca, ela respondeu prontamente e com tom ressentido: - “*Humm... judiava era muito da gente*”.

Foi inevitável pensar no quanto esses relatos, de certa maneira, contrastavam com a delicadeza do gesto que tece a renda que ela fazia mas, ao mesmo tempo, me fez retornar para o poema de Rachel que enfatiza a precisão necessária para dar contorno aos pontos da trama. Talvez se trate então de uma coexistência de dualidades que não necessariamente se opõem, mas se complementam. Também não posso me furtar a refletir sobre o fato de tais características sobre sua personalidade serem constantemente atribuídas - de maneira quase sempre generalizante e estereotipada - a pessoas de origem “nordestina” sobretudo mulheres que, em algum momento de suas existências, se mostram altivas e independentes. Principalmente sendo eu de uma geração mais recente dessa mesma família e tendo vivido episódios nos quais precisei ser mais enérgica para defender pontos de vista e impor determinados limites e fui, por diversas vezes, considerada grossa, arrogante, encenqueira e dona razão, sobretudo quando sabiam da minha origem. Como se o lugar onde nasci automaticamente justificasse tais comportamentos.

Talvez sejamos, todas, apenas traças que ao mostrarmos para além do nosso lado gracioso, nos tornamos petulantes. E que assim como o espinho, somos constituídas, ao mesmo tempo, por uma parte macia que convida ao afago e outra que oferece uma ponta em riste, sempre pronta para a autodefesa em relação a quem ultrapassa o limite do nosso espaço seguro. Que é firme e leve, fixo e movente, a depender de com quem ou o que se estabelece contato, mas sempre mantendo firmes os fundamentos que nos constituem e orientam..
(Texto da autora, 2024)



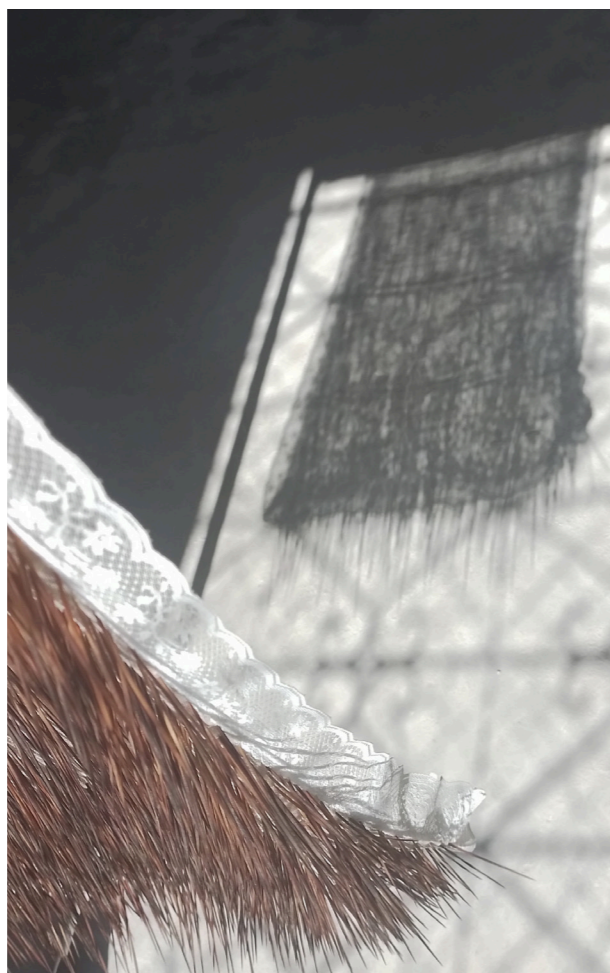
Com o lenço de tule e os espinhos de mandacaru em mãos e tais reflexões friviando na mente e no corpo, criei a obra intitulada para Maria Antônia da Conceição, uma homenagem à minha bisavó, mas que reverencia também as mulheres graciosamente petulantes da minha família e a todas que caminharam comigo até aqui.

Nela proponho a junção de elementos que possuem características a princípio distintas e opostas, mas que ao serem colocados em relação podem se alterar mutuamente enquanto coabitam e constituem o corpo da obra. Corpo este que na presença do vento e da iluminação, baila, flutua e reluz. Um lenço cravejado de espinhos, dispostos de maneira que é possível serem vistos na sua inteireza e, portanto, em todos seus detalhes. Inseridos um a um em carreiras mais ou menos intercaladas a partir da combinação do tamanho de suas “cabecas”, capuchinhos que juntos formam de um dos lados da obra uma camada de textura macia e tonalidade semelhante à do lenço. É esta parte que permite que eles fiquem suspensos na trama do tule. Do outro lado temos o cabo dos espinhos que possuem tamanhos, cores e espessuras diferentes. Características que podem nos contar um pouco sobre a sua existência até chegarem àquela nova forma de vida como, por exemplo, o tempo de colheita e o clima no qual cresceram.

Foram aproximadamente quatro anos de trabalho desde o segundo semestre de 2020, mesmo momento da criação da performance que deu origem a este projeto de mestrado. Ou seja, além dos 5.000 espinhos, este lenço carrega - e é testemunha - das escolhas, certezas, dúvidas, olhares de contemplação, pausas, cansaço, frustração, desistência, persistência, reflexões, resoluções, percepções, mudanças de humor, de posição, de conforto da casa e, em especial, a mudança de São Paulo para Belém em função do mestrado. Momento no qual, por não poder custear um transporte adequado, optei por retirar todos os espinhos que até então havia colocado no lenço: o equivalente a quase dois anos de produção. Mas por se tratar de um trabalho fundante da pesquisa que iniciaria, julguei que era a decisão mais acertada.



*Lenço em processo de confecção.
Ateliê. 1,52 x 62 cm.
Belém.
2023.*

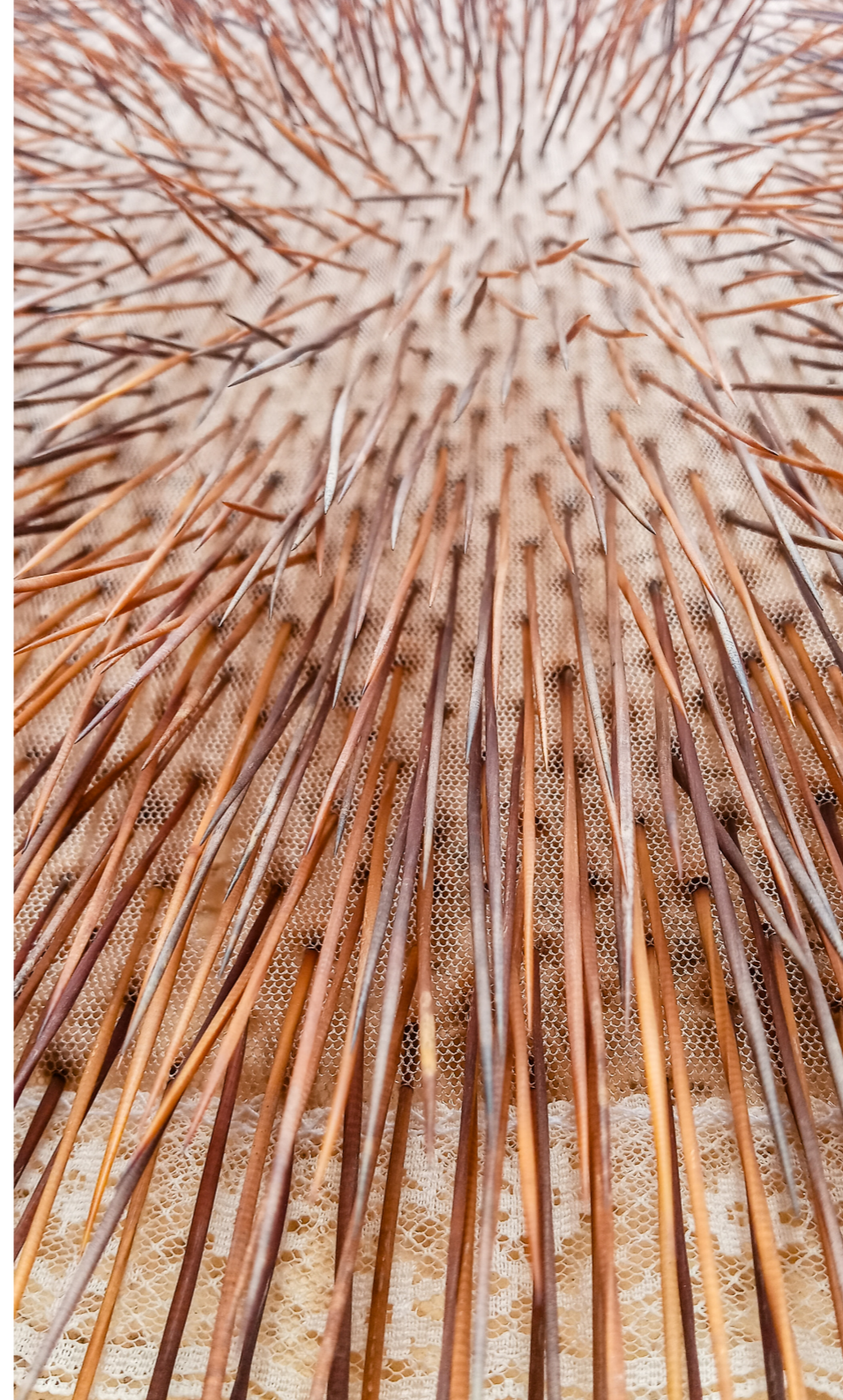


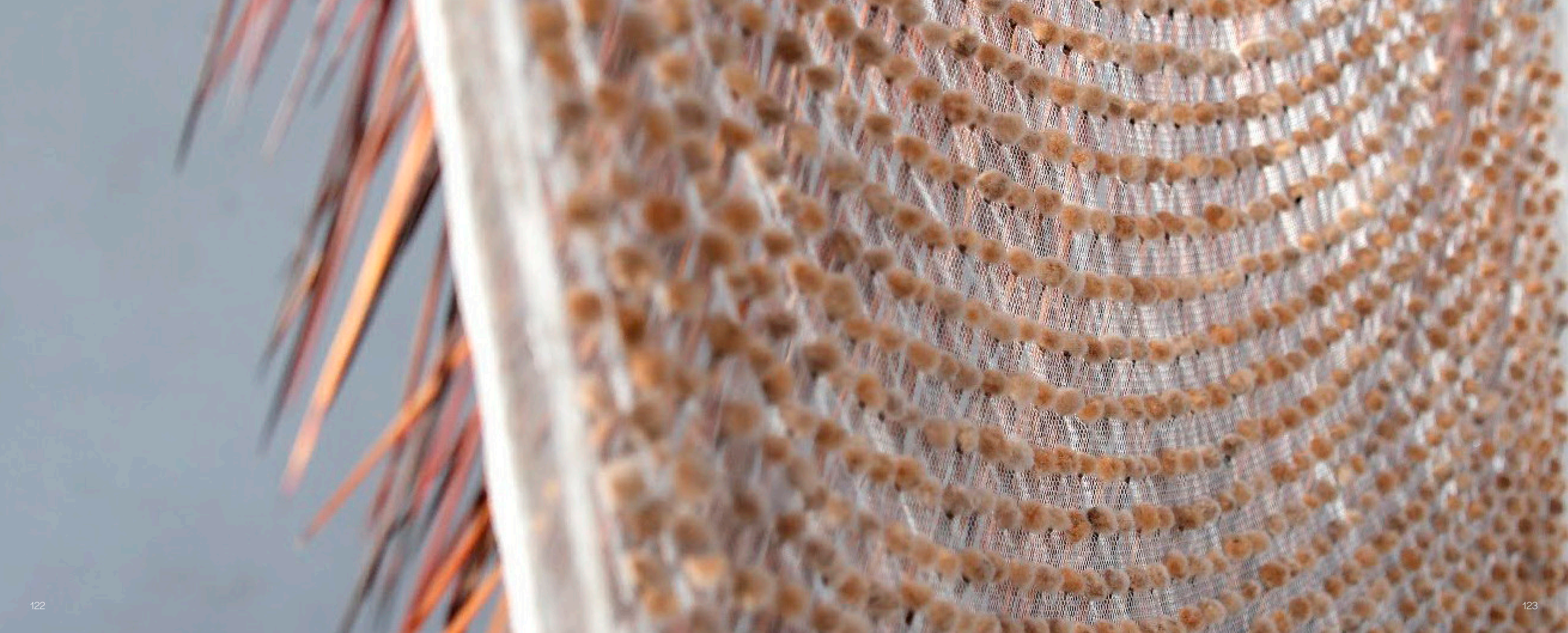
Já instaladas em terras belenenses - a obra e eu - retomei a sua produção e ela ganhou outras camadas de sentido, e também de uma poeira levemente escura que se acumulava discreta e gradativamente. Só percebi quando a tonalidade bege clarinho do lenço foi se alterando. De certo que poeira há em todo lugar mas confesso que não costumava cobri-la pois um hábito que adquiri ao longo do seu processo de produção foi olhá-la constantemente de perto, de longe, de um lado e do outro e através dela.

A observação passou a constituir um método de pesquisa. Isto porque percebi que ao olhar as mudanças na obra conforme as alterações do ambiente ou a perspectiva de onde eu a via, compreendi muitas coisas sobre ela e toda a produção do mestrado. Muitas concepções poéticas e epistêmicas aqui presentes foram elaboradas diante dela. Fosse de perto trabalhando nela ou à distância contemplando-a. Destaco algumas destas percepções: a mudança de tonalidades dos espinhos entre um marrom escuro e o dourado conforme a variação da incidência da luz e meu deslocamento no espaço; a possibilidade de ver detalhes de ambos lados da obra através da transparência da trama do tule; modo como lenço e espinhos, quando juntos, modificavam suas características. O lenço, que por sua leveza e maleabilidade flutua pela ação do vento, conseqüentemente, possibilitava que os espinhos se movessem. Ao mesmo tempo em que o lenço se tornava mais denso por passar a carregar tantos espinhos ao mesmo tempo.

Simultaneidade e coexistência.

Ou seja, de fato, mudar o suporte possibilitou que os espinhos atuassem para além da sua função técnica na confecção da renda de bilros, pois ali não precisam manter a forma dos pontos. Estão livres para dançarem, se balançarem ou, simplesmente, repousarem. O meu desejo inicial havia se concretizado. A interação entre o lenço de tule e os espinhos de mandacaru permitiu que estes intercambiassem suas propriedades físicas. Possibilitando que ambos explorassem outras formas de atuação que antes, isoladamente, eram reduzidas ou inviáveis.





- Ponto trocado inteiro, levantar a renda para transver instâncias temporais do corpo

“No corpo o tempo bailarina.
E em seus movimentos funda o ser no tempo,
inscrevendo-o como temporalidade”

Leda Maria Martins, 2021, p. 21

A expressão *Levantar a renda* é utilizada pelas rendeiras de bilros para se referirem à retirada da peça já finalizada da almofada. É a partir desse momento que se torna possível vermos através e para além da sua trama.

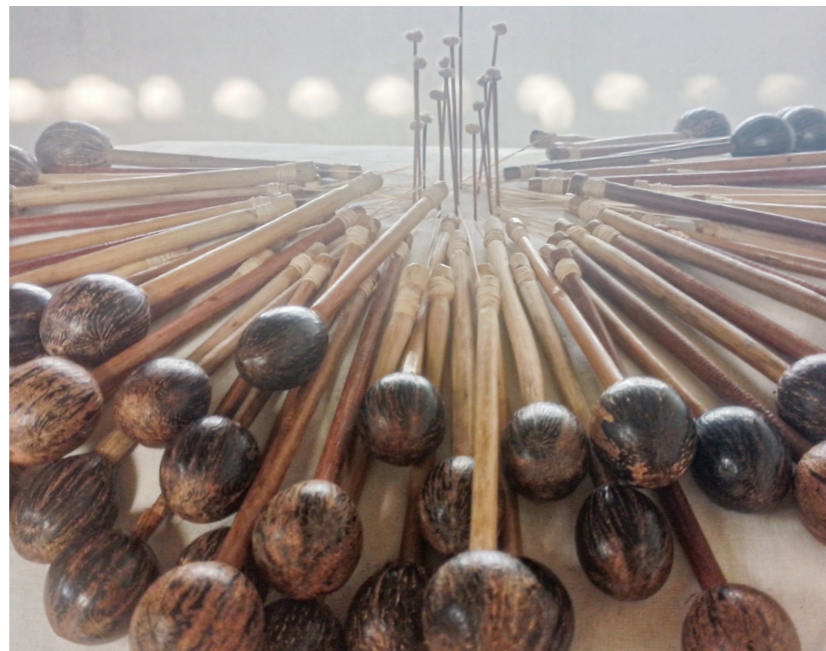
A renda de bilros teria surgido a partir de um processo emancipatório do fio que forma o bordado em uma base de tecido (Palliser, 1800). Ou seja, a trama da renda seria resultante da busca do fio pela sua independência em relação algum suporte prévio para existir. Liberdade alcançada, portanto, pela capacidade/coragem de o fio se lançar no ar entrelaçando-se apenas em si mesmo para fazer-se trama. Porém, sendo necessário ainda utilizar um suporte transitório, a almofada. Sobre a qual - a partir do seu encontro com a rendeira e os bilros - inventa para si uma maneira singular de se organizar no espaço, passando a constituir-se como estrutura autônoma que abandona a base permanente de tecido e conquista o ar como o novo componente para preencher suas reentrâncias.

Já o levante, em termos históricos, seria uma reação coletiva a situações de opressão. Ao fazer um exercício de fabulação, proponho uma aproximação poética entre o procedimento técnico de levantar a renda - “e as alterações realizadas nos materiais tradicionais da renda de bilros europeia, a partir de sua inserção entre povos indígenas - e a ação livremente interpretada aqui como um levante simbólico, ato de insurgência, em reação à imposição do ensino desta técnica pelos colonizadores portugueses, e que teria originado a renda da terra. Levante que desvela relações de poder e a existência da herança de saberes de tecnologias manuais ancestrais indígenas na trajetória da renda de bilros feita no Brasil”, embora tal contribuição ainda não tenha o devido reconhecimento:

Assim como os saberes dos europeus adentraram os universos dos africanos e dos povos indígenas, a via se deu por mão dupla: também os saberes europeus foram afetados por esses, ainda que, na ordem dos poderes, nem sempre tenham gozado - ou gozem - da mesma legitimidade. (Martins, 2021, p. 35)



*Processo de confecção de uma das máscaras na almofada.
Foto: arquivo pessoal.*



Perceber como a fluidez do lenço possibilitou o movimento dos espinhos foi um aspecto fundamental para retomar as experimentações com a máscara. Agora, eu precisava encontrar uma fibra natural que possuísse propriedades semelhantes à trama do tecido de tule. Tinha que ser leve, longa e de espessura fina, porém resistente. Assim, deu-se início à saga do curauá, depois a caça à fibra de tukum, mas que me levou mesmo ao feliz e providencial encontro com a fibra da bananeira.

Logo que cheguei a Belém comecei a procurar por alguma fibra natural local - considerando que estaria em terras amazônicas - não teria grandes dificuldades em encontrar alguma opção. Obviamente que essa impressão, própria de uma pessoa recém-chegada e sem nenhuma noção da extensão e complexidade da localidade rapidamente foi dissipada pela realidade. Fui em quase todas as barracas do mercado Ver-o-peso e outras lojas espalhadas pela cidade. Até que em um ateliê de papeis artesanais, me deparei com a fibra de curauá (planta característica da Amazônia paraense), leve, fina, dourada e muito resistente, tal como a que eu buscava. Pedi uma amostra à atendente e tentei falar com o dono para conseguir o contato do fornecedor ou, quem sabe, convencê-lo a me repassar alguma quantidade suficiente para a confecção da nova máscara. Nunca obtive retorno. Pedi auxílio a colegas e professores da universidade que se empenharam na força-tarefa e me passaram o contato de uma fábrica de beneficiamento dessa fibra em Santarém-PA, mas havia fechado. Desisti.

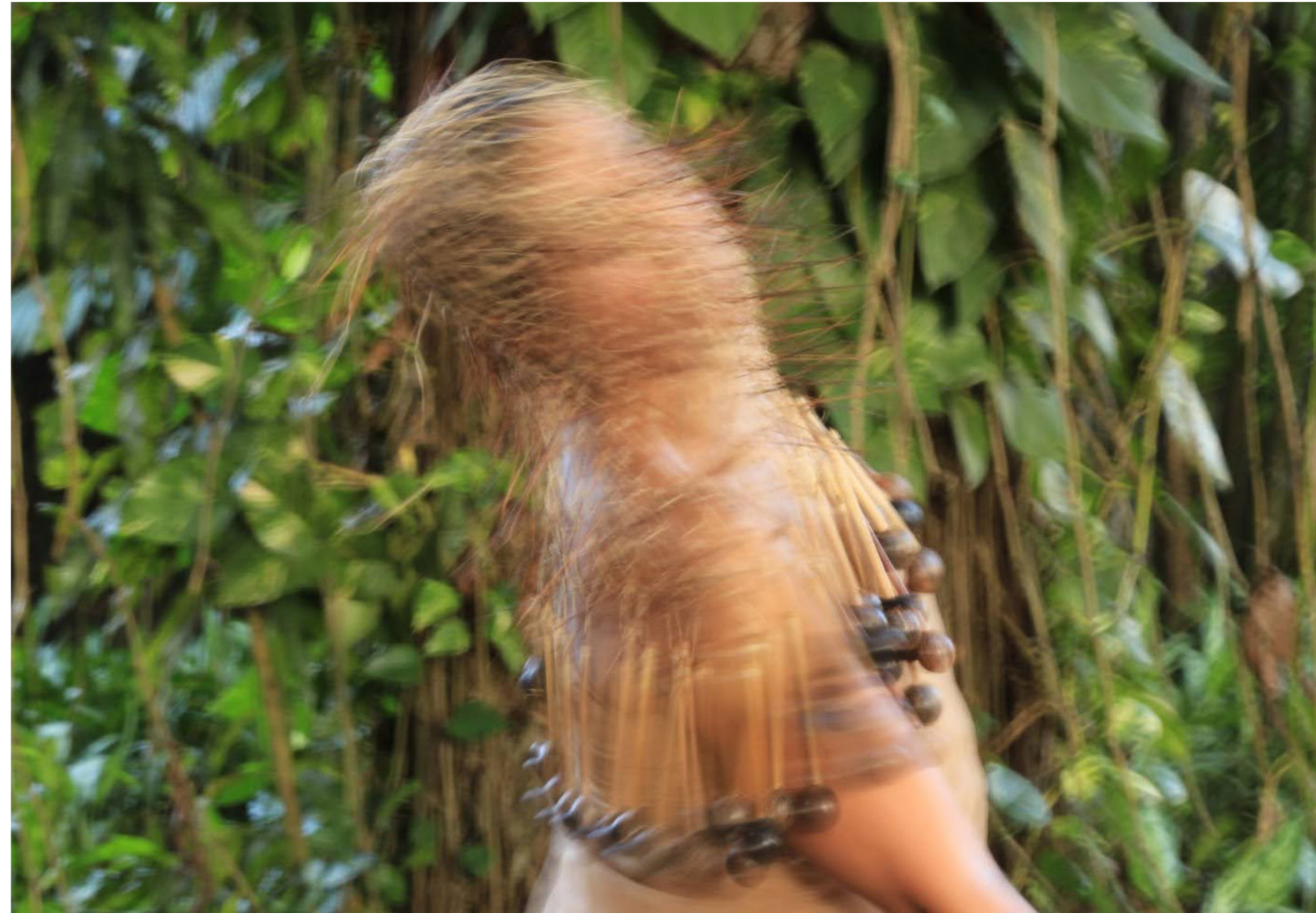
Passei a procurar pela fibra de tukum. Tinha visto uma vídeo performance na qual os artistas usavam uma máscara feita com parte da palmeira que se extrai esse material. Fiz algumas pesquisas e contatos com o grupo, mas também sem êxito. Paralelamente, ia fazendo testes com fibras mais comuns que tinha em casa: desfiei tecido de juta e fio de sisal para deixá-los mais finos, porém ainda preservavam alguma firmeza quando eu tecia a trama, o que continuava limitando o movimento dos espinhos. Descobri que tinha uma Casa da Palha na região do comércio de Belém. Lá encontrei a fibra de buriti (ou palha da costa). Fiz alguns testes e essa se aproximou mais do aspecto que eu procurava. Confeccionei a máscara e fiz um primeiro experimento usando-a, que foi registrado por meio de fotografias.



Tramas confeccionada em ponto trocado inteiro com fio de sisal e de buriti. Foto: arquivo pessoal



*Ativação da máscara, 2023.
Fonte: arquivo pessoal.
Belém-PA
Fotos: Nícia Salimos*

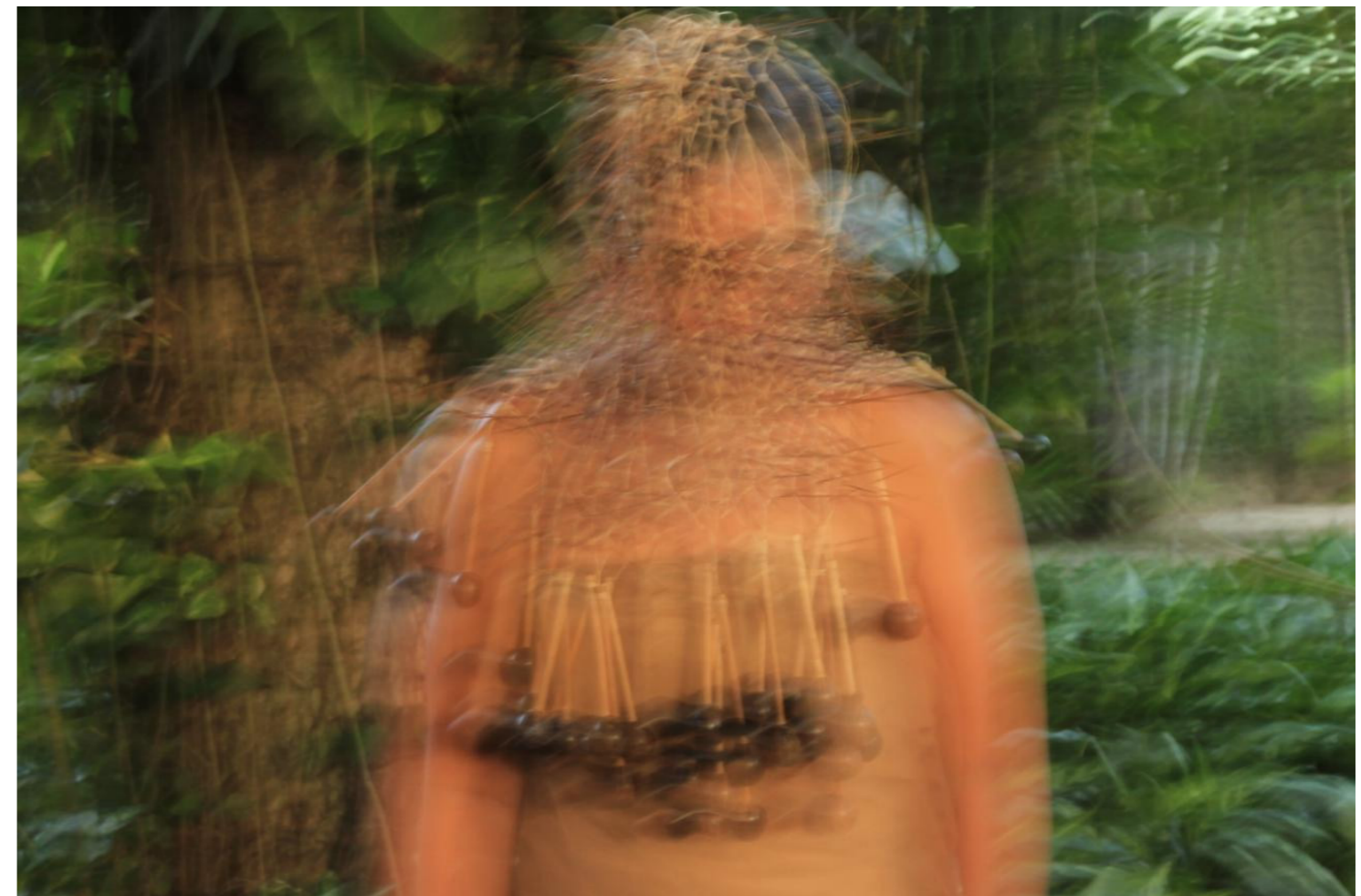


Assim como eu havia observado no lenço, de fato mudar a espessura do fio da trama proporcionou uma maior maleabilidade dos espinhos na máscara em uso. Outros dois aspectos que contribuíram foi deixar a trama da máscara mais larga na área do pescoço e diminuir a quantidade de bilros, já que o peso deles ocasiona o tensionamento dos fios (BRUSSI, 2015).

Meu objetivo principal nessa etapa do processo de criação, era solucionar essas questões técnicas para possibilitar que todos os elementos constitutivos da máscara - bilros, espinhos, fios - se movessem a partir da minha movimentação. Ou melhor, que nos movessemos juntos e a partir dessa nossa interação, a gente se transformasse em alguma medida.

A opção pelo registro fotográfico atendia a um interesse em verificar como os recursos técnicos desse dispositivo tecnológico poderia, não apenas captar essa interação, mas contribuir para intensificar e ressaltar tais aspectos. Os rastros e vultos do meu corpo que emergiram na superfície das imagens me fizeram lembrar uma performance que havia criado em 2015, após participar de uma oficina de dança na qual o exercício principal era provocar o desequilíbrio do corpo a partir do eixo da cabeça e buscar retomar o equilíbrio, repetindo esse ciclo à exaustão. A intenção era que a dança criada por cada corpo e, portanto, única, surgisse dos movimentos gerados nesse espaço entre as ações de equilibrar-se e desequilibrar-se. O que fiz posteriormente na performance foi inserir dois elementos para intensificar os efeitos dessas sensações corpóreas: enrolei uma grande quantidade de fio de malha na cabeça e realizei a ação em um terreno com solo irregular.

Dei o título de *Movimento para a cura*, pois, se já vinha utilizando o fio têxtil simbolicamente como elemento curativo em trabalhos bidimensionais, naquele momento pensava que esse efeito pudesse ser potencializado através da performance. Meio pelo qual eu poderia, ao mesmo tempo, vivenciar e observar cada etapa desse processo. Possibilidade inerente do performer.



Ativação do *Dispositivo para Transver*, 2023.
Fonte: arquivo pessoal. Belém.-PA Foto: Nícia Salimos

Diante do reaparecimento de elementos semelhantes em um trabalho que estava sendo elaborado quase dez anos depois, passei a me questionar se estava sendo repetitiva. Porém, conforme avancei nas investigações práticas e teóricas do processo atual, percebi que não se tratava de uma mera repetição, mas de *retornos internos* a partir dos quais o “[...] tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais [...]” (MARTINS, 2021, p 30). Aspecto que compreendi ser característica fundamental da minha poética artística e que situa meu trabalho em relação estreita com concepções de tempo afrodiaspóricas e ameríndias:

Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica. Como melhor nos ensina Bosi, o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade. (MARTINS, 2021, p. 30)

Esses processos que iam e voltavam em diferentes trabalhos performativos vinham sendo deflagrados pelo ato de envolver a cabeça com o fio têxtil presente na minha trajetória de vida. Como se o uso desse material transmutado em máscara fosse capaz de me conectar à minha ancestralidade e possibilitasse o reaparecimento insistente de suas imagens: (re)aparições. Assim, movida pela presença recorrente da atuação de tais aspectos afetivo-biográficos, as sensações corpóreas experimentadas durante os processos, recorri à fabulação artística para caracterizar os elementos visuais que surgiam nas imagens como sendo manifestações das minhas instâncias temporais ancestrais (MARTINS, 2021). Emergem outras de mim que ainda sou eu e que se tornam visíveis a partir da minha interação com a máscara: “Chamo-as ancestrais, mas poderia chamá-las multiplicidade. São vozes e corpos que a máscara incorpora, isto é, deixa passar, deixa vir, deixa falar” (LATIF, 2016, p. 590). E por terem sido desveladas por meio do registro digital das ações, passo a considerar tais recursos tecnológicos como procedimentos artísticos.

.Portanto, a partir da minha interação com a máscara, em performance para a câmera, percebo que aquela peça confeccionada durante a ação *pelo Bilro e pelo espinho* se torna o que passei a chamar *de dispositivo*

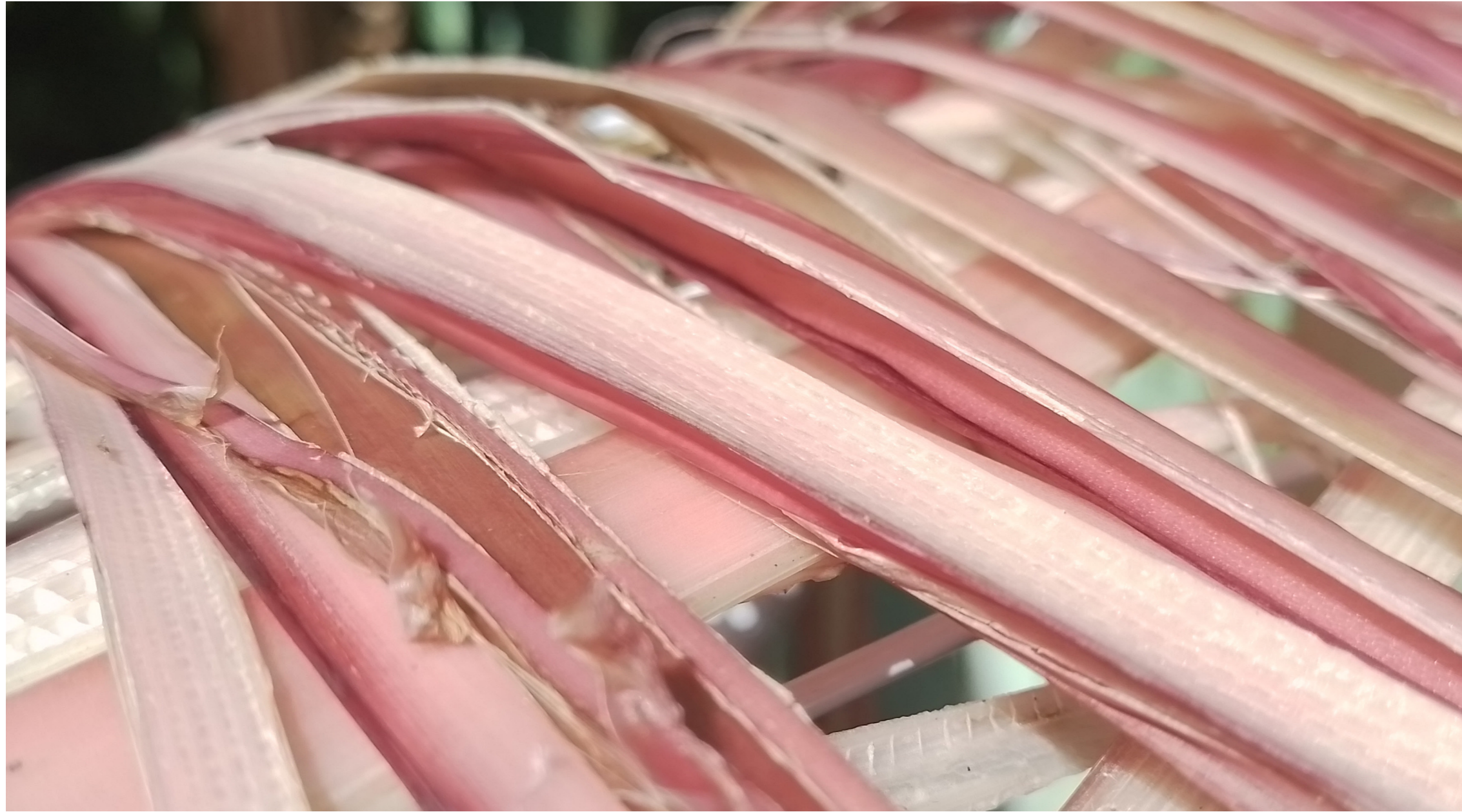
para transver instâncias temporais ancestrais em devir espiralar: termo criado a partir de três eixos fundamentais: a concepção sobre a potência imaginativa de enxergar além daquilo que se vê do poeta Manoel de Barros (1996); o aspecto técnico da trama da renda que possibilita ver através dela (característica já explorada anteriormente neste trabalho; e cosmopercepções ameríndias sobre o tempo e seres invisíveis tratadas nas obras de Leda Maria Martins (2021) e Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015).

As questões sobre a máscara tinham sido pensadas previamente para a realização do experimento e a maioria delas foram solucionadas. Porém, para dar continuidade ao processo de criação, me detive a aprimorar aspectos que só se tornaram evidentes a partir da conclusão dessa etapa. Como o foco foi analisar a máscara, os registros haviam sido feitos da cintura para cima. Isso deveu-se também ao fato de, no dia, eu ter apenas enrolado em volta do corpo o tecido de tule que usaria para fazer o figurino, um saião de quatro camadas para girar comigo. Era quase do mesmo tom da minha pele, o que aliado à sua fluidez e transparência auxiliaria nos efeitos que eu queria nas novas imagens. O enquadramento seria mais amplo para aparecer bem a vegetação do entorno e seus contornos teriam que ficar mais definidos para contrastar com o borramento da minha imagem e, assim, destacar mais esse aspecto.

Retornemos à máscara: após não encontrar a fibra de curauá ou tukum e mesmo tendo conseguido bons resultados com a fibra de buriti, ainda sentia a necessidade de achar outra opção. Tinha visto uma vez a foto de uma renda renascença feita com fibra de bananeira. Procurei informações sobre como extrair a fibra e não me pareceu difícil. Algum tronco de bananeira eu tinha que conseguir em Belém. Oportunamente o querido colega de curso Aníbal Pacha tinha alguns no quintal de seu ateliê e me cedeu um deles. Além disso, havia retornado a pouco tempo de uma viagem - curiosamente a São Paulo - onde tinha feito uma oficina de como extrair justamente essa fibra. Extrairmos a fibra e levei-as para secarem em casa. Pelas felizes coincidências da vida, Aníbal e eu havíamos nos conhecido em um congresso virtual no qual ele estava mediando a mesa que participei falando da obra pelo Bilro e pelo Espinho, antes de eu sequer pensar em fazer o mestrado em Belém.



*Figurino para performance
Bilreiras Ancestres, 2024.
Tecido tule.
Foto: arquivo pessoal.*



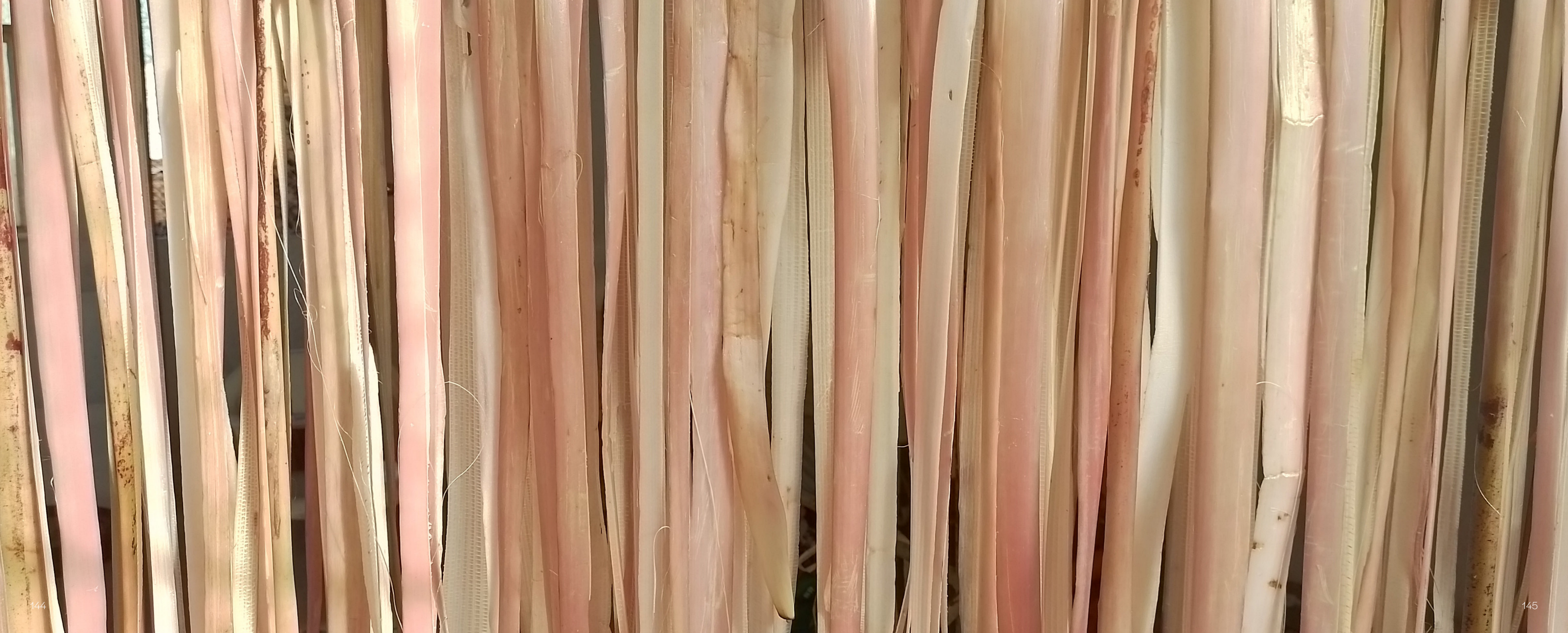
Registro de extração da fibra de bananeira. Início da secagem, 2024. Foto: arquivo pessoal.



Registro de extração da fibra de bananeira. Corte do tronco, 2024. Foto: arquivo pessoal.



Registro de extração da fibra de bananeira. Separação das camadas. Secagem e demolhagem anti-fúngica. 2024. Foto: arquivo pessoal.





*Fibras em processo de secagem
no ateliê, 2024.
Foto: arquivo pessoal.*

Filé, contra-filé, seda, capa da renda, renda. São nomenclaturas utilizadas para as fibras extraídas do tronco da bananeira. A renda é assim chamada exatamente por também apresentar uma estrutura vazada. Depois que secam, ficam com tonalidades variadas, extremamente leves, onduladas e com algumas aberturas como se tivessem sido esgarçadas. Características que me levaram a querer confeccionar a máscara com ela.

*Fibra renda seca.
Foto: arquivo pessoal.*



Assim como no experimento anterior, confeccionei a máscara previamente utilizando um suporte de madeira. Amarrei uma linha nas extremidades para servir de base e distribui as fibras de renda com espaçamentos regulares prendendo as suas pontas para mante-las fixas e não deslizarem pelo fio. Intercalei com filamentos das outras partes fibras que não tinham tantos detalhes, eram mais estreitos. Buscando alternar seus comprimentos, espessuras e tons. Sempre deixando as pontas mais largas e preservadas nas pontas para criar textura. Mantive o mesmo ponto da renda de bilros, o trocado inteiro. Como a trama estava sendo tecido “no ar”, usei os buraquinhos da fibra de renda para ajudar a fixar melhor os espinhos nos cruzamentos dos fios. Conforme a trama ia “descendo”, foi necessário prender alguns de seus trechos nas laterais do suporte para mantê-la esticada e facilitar a continuidade do trabalho. Por fim, amarrei os bilros nas pontas pendentes em alturas variadas.



Confeção da máscara para a performance Bilreiras Ancestres, 2024 Tessitura da trama e amarração dos bilros. Foto: arquivo pessoal.



*Detalhes da confecção da máscara.
Fotos: arquivo pessoal.*

Durante a confecção da máscara me guiei por alguns objetivos estéticos e funcionais relacionados ao modo como eu pretendia que esses elementos atuassem durante a performance em interação com o meu corpo, mantendo ou modificando aspectos observados nas máscaras produzidas anteriormente. Entretanto, ao longo desse processo tornou-se mais evidente que tais escolhas eram, sobretudo, essencialmente simbólicas. Ou seja, cada uma delas expressa uma razão de ser e carrega em si a potência dos saberes das tecnologias manuais ancestrais, aqui representada pela renda de bilros tecidas pelas rendeiras indígenas e de minha bisavó.

Esse aspecto foi ressaltado quando finalizei a trama e juntei os fios que estavam presos na base, para formar a parte que ficaria no topo da cabeça. O formato me remeteu ao Manto Tupinambá presente em um catálogo (Lagrou, 2016), tratado na disciplina de Arte Ameríndia que cursei no início do mestrado. Mais tarde me encontraria novamente com o manto por meio do trabalho da artista indígena Glicéria Tupinambá, que investiga e propõe uma retomada das *cosmo-técnicas* utilizadas pela sua comunidade para a confecção dessa vestimenta cerimonial ancestral. Conhecimentos que ela identificou serem um legado essencialmente feminino, como podemos verificar em sua fala sobre as percepções que teve durante o encontro com um dos mantos:

Fui olhar o manto, ver a trama, as penas, de onde vinham as penas. Vi que havia penas de periquito, penas de arara, havia de outras aves, porém na maioria eram penas de guará. E também penas muito parecidas com o pássaro que aqui chamamos alma-de-gato. Fiz essa percepção das penas e cheguei na malha. Vi que era de algodão e eu lembrava das mais velhas que faziam a linha de algodão, a linha de tucum; elas faziam no fuso e usavam a cera de abelha para dar mais resistência. Eu vi essa característica e senti a força e a presença feminina. Lembrava muito da minha madrinha. Eu vi uma mulher idosa, sentada e conseguia vê-la tecendo. E tive certeza, isso é o mesmo ponto do jereré e minha madrinha tem esse ponto, tem na minha aldeia, o povo ainda faz isso e com esse ponto eu consigo tecer o manto. (TUPINAMBÁ apud CAFFÉ;GONTIJO, 2023, p. 28)



**Detalhe da trama com fibra de renda e espinhos. 2024.
Foto: arquivo pessoal**



*Máscara para a performance
Bilreiras Ancestres finalizada,
aberta e fechada. 2024.
Foto: arquivo pessoal*



*Bilreira Ancestral, 2024.
Parque do Utinga, Belém/PA.
Foto: Danielle Cascaes*

● Bilreiras Ancestres

Para concluir momentaneamente essa sequência de obras e experimentos decorrente da presente pesquisa, elaborei e coloquei em prática a performance Bilreiras Ancestres. Trabalho que se apresenta como transgressão poética e política, ao dar continuidade às práticas performativas para transmutar as máscaras de renda de bilros em *dispositivos para transver instâncias temporais do corpo em devir espiralar*, dimensão da gestualidade corpórea essencialmente assentada no campo do sensível e do sagrado, pertencentes às cosmovisões de matrizes cognitivas dos saberes africanos transcriados nas Américas e de povos ameríndios:

Nessa estética dançante, as expansões espaciais espelham as temporalidades que se curvam nos vôleios que riscam os espaços; nas giras do corpo sobre si mesmo; nos movimentos de retornos e andamentos que criam contração e expansão da terra e do ar; nos redemoinhos transversos da rotatividade anti-horário que precede e constitui o horário atrás e o adiante, sempre uma conquista, esgarçando a presença ancestral no presente, sempre conotado pelo antes, o durante e o depois, simultaneamente; nas geometrias circulares que incluem o alto, o baixo e os lados, enovelando os movimentos corporais e figurando a forma espiralar das temporalidades curvas. (MARTINS, 2021, p. 209-210)

O tempo instaurado durante essa ação é o das tramas-encruzilhadas das fibras da vegetação amazônica, das fibras da carne do corpo, da fibra do tecido de tule, das fibras de bananeira. Simultaneamente performadas e transmutadas em devir espiralar nas minhas bilreiras ancestrais. Corporeidade dançante que teve como alumbramento a existência dos xapiris, manifestações espirituais conhecidas como guardiões invisíveis pelo povo indígena yanomami que atuam para a continuidade da floresta e seus habitantes (ALBERT; KOPENAWA, 2015). Tais figurações são acessadas por meio de transe dos xamãs e transvistas em decorrência de ritos preparatórios^[3].

[3] Processo registrado no documentário Xapiri, de 2012.



Em suas danças de apresentação, os xapiris agitam jovens folhas desfiadas de palmeira hoko si, de um amarelo intenso e brilhante. Movem-se em ritmo lento, flutuando com leveza no mesmo lugar, acima do solo. Como num voo de beija-flor ou de abelha [...] Os cantos dos espíritos se sucedem um após o outro, sem trégua. Eles vão colhê-los nas árvores de cantos que chamamos amoa hi. Omama criou essas árvores de línguas sábias no primeiro tempo, para que os xapiri possam ir lá buscar suas palavras. Param ali para coletar o coração de suas melodias, antes de fazerem sua dança de apresentação para os xamãs^[4].

[4] (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 113)







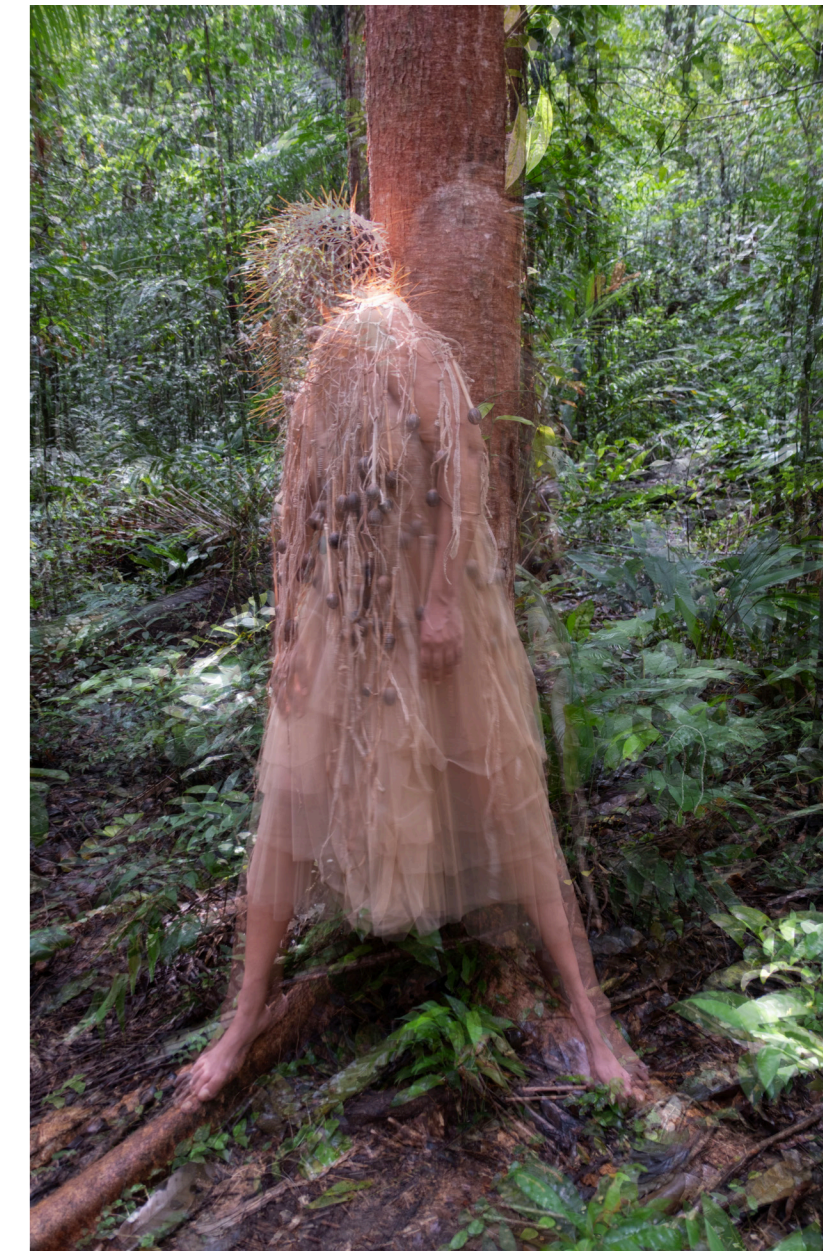




Dentre os xapiri existem espíritos mulheres e homens, entretanto, elas sempre fazem as suas danças de apresentação primeiro. São as mulheres espíritos animais ou mulheres cipó Kumi que possuem o poder de, por meio do **encantamento**, atrair os xapiri para saírem em busca da essência de seu canto nas árvores sábias para então fazerem sua dança de apresentação (Albert; Kopenawa, 2015).

Aproximo o processo ritual ameríndio dos xapiris, que buscam a morada de suas melodias-coração para então realizarem sua dança, com o estado de encantamento instaurado em mim pelo percutir dos bilros de minha bisavó, imanência ancestral que, tal como um candeeiro, me foi guiaça luminescente para trilhar os caminhos dessa dança-pesquisa-criação. Encantamento este que também desvelou nuances do universo complexo e sensível da renda de bilros da terra tecida por mãos ameríndias, que a partir de suas cosmopercepções singulares alteraram a materialidade desta técnica estrangeira, tornando-a nossa.

Considero, portanto, que as Bilreiras Ancestres, obras-corpo-temporalidade presentificadas aqui pelo encantamento manifesto dos materiais advindos da floresta - bilros de tukum, espinhos de mandacaru e fibras vegetais - manuseados por elas, são as minhas árvores sábias, guardiãs do devir performativo desta poética artística rendilheira.











Bilreiras Ancestres, 2024.

Parque do Utinga, Belém/Pará.

Fotoperformance e vídeo

Concepção e performance: Jucélia da Silva

Roteiro: Larissa Latif

Crédito fotos: Danielle Cascaes

Registro audiovisual e edição: Danielle Cascaes

Captação e edição de som: Dandá Costa



Referências

- BRUSSI, Júlia Dias Escobar. *da “renda roubada” à renda exportada: a produção e a comercialização da renda de bilros em dois contextos cearenses*. Dissertação. UNB, Brasília-DF, 2009.
- BRUSSI, Júlia Dias Escobar. *Batendo bilros: rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)*. 2015. 222 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- BRUSSI, Júlia Dias Escobar. *The Sound of Technique: Gesture, rhythm and form in bobbin lacing in the Brazilian Northeast*. VIBRANT (FLORIANÓPOLIS), v. 16, p. 1-20, 2019.
- BRUSSI, Júlia Dias Escobar. *Dos traços dos designers às linhas das rendeiras: os percursos de uma transformação*. In: Técnica e transformação: perspectivas antropológicas / org. Carlos Emanuel Sautchuk. - Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2017. p. (95-124)
- CUNHA, Luiz Antônio. *O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília, DF: FLACSO, 2005.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Ed. Pallas, 2017.
- FELIPPI, Vera.; PERRY, Gabriela. *Renda de Bilros: estudo de pontos tecidos nas regiões Nordeste e Sul do Brasil*. ModaPalavra, v. 11, n. 21, p. 126-146, jan-jun, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/1982615x11212018126>. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/10352/7182>. Acesso em: 12 out. 2023.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1800.
- FLEURY, C. A. E. *Renda de bilros, renda da terra, renda do Ceará: a expressão artística de um povo*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.
- GIRÃO, Valdelice Carneiro. *Renda de Bilros*. - Fortaleza: Instituto do Ceará, 2013.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Ed. 2°. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, 2012. P. 25-44, ano 18, n. 37.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KASTRUP, Virgínia. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*. In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. - Porto Alegre: Sulina, 2009. p. (32-51)
- LAGROU, Els; VELTHEM, Lúcia Hussak Van. *As artes indígenas: olhares cruzados*. BIB, São Paulo, n. 87, p. 133-156, dez, 2018. DOI: 10.17666/BIB8706/2018. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/461>. Acesso em: 16 mai 2023.
- LATIF, Larissa. In: TERTÚLIA 8 “Tecnologias de Gênero e Outras Violências” CONGRESSO INTERNACIONAL EM ESTUDOS CULTURAIS: GÊNERO, DIREITOS HUMANOS E ATIVISMOS V, 2016, Aveiro. *Procura-se Lindonéia: Sobre a Pilhagem como Princípio Criativo e Performatividade Política*. Aveiro, 2016. p. 584-592 .
- LOPES, Fátima Martins. *Em nome da liberdade: as vilas de índios no Rio Grande do Norte sob o diretório pombalino no século XVIII*. Tese. Recife, 2005.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PALLISER, Bury. *History of Lace*. New York: Charles Scribner's Sons. 1902.

RAMOS, L. & RAMOS, A. *A renda de bilros e sua aculturação no Brasil: nota preliminar e roteiro de pesquisa*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, 1948

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. *Encantamento (sobre política de vida)*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas / Els Lagrou (organização) – Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016. 320 p. : il. color. ; 23 x 28 cm. ISBN 978-85-85986-66-7 1. Exposição. I. Lagrou, Els. II. Museu do Índio (Rio de Janeiro, RJ).

