



UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA
AFRO-BRASILEIRA - UNILAB
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPPG
INSTITUTO DE HUMANIDADES - IH
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM HUMANIDADES- MIH

GEYSA DANIELLE BARBOSA DE MOURA SILVA

**CROCHÊ E ATIVISMO: RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE TÊXTIL NAS
INTERVENÇÕES URBANAS DO COLETIVO LINHAS, SÃO LUÍS – MA**

REDENÇÃO -CE
2021

GEYSA DANIELLE BARBOSA DE MOURA SILVA

CROCHÊ E ATIVISMO: RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE TÊXTIL NAS INTERVENÇÕES URBANAS DO COLETIVO LINHAS, SÃO LUÍS – MA

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação no Mestrado Interdisciplinar em Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, como requisito para obtenção do grau de mestra pelo Programa de Pós-Graduação no Mestrado Interdisciplinar em Humanidades – UNILAB, na linha de pesquisa: Educação, Política e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Vieira da Silva Filho

Coorientadora: Profa. Dra. Joana D'arc de Sousa Lima

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da UNILAB
Catalogação de Publicação na Fonte.

Silva, Geysa Danielle Barbosa de Moura.

SS78c

Crochê e ativismo: ressignificação da arte têxtil nas intervenções urbanas do Coletivo Linhas, São Luís - MA / Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva. - Redenção, 2021.
190f: il.

Dissertação - Curso de Mestrado Interdisciplinar em Humanidades, Programa Pós-graduação Interdisciplinar em Humanidades, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Vieira da Silva Filho.
Coorientador: Prof^a. Dra. Joana D'arc de Sousa Lima.

1. crochê - Intervenções urbanas. 2. Arte e sociedade. 3. Mulheres - Ativista. I. Título

CE/UF/BSP

CDD 338.47677

GEYSA DANIELLE BARBOSA DE MOURA SILVA

CROCHÊ E ATIVISMO: RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE TÊXTIL NAS INTERVENÇÕES URBANAS DO COLETIVO LINHAS, SÃO LUÍS – MA

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação no Mestrado Interdisciplinar em Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, como requisito para obtenção do grau de mestra pelo Programa de Pós-Graduação no Mestrado Interdisciplinar em Humanidades – UNILAB, na linha de pesquisa: Educação, Política e Linguagens.

Aprovada em 07/10/2021

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antônio Vieira da Silva Filho (UNILAB)
Orientador



Profa. Dra. Joana D'Arc de Souza Lima (UNILAB)
Coorientadora



Profa. Dra. Francisca Rosália Silva Menezes (UNILAB)
Membro



Profa. Dra. Luciana Duarte Nunes (UFPE)
Membro



Profa. Dra. Vanessa Freitag (Universidad de Guanajuato)
Membro

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que me ensinou a arte do crochê, me ensinou a transformar linhas em oportunidades, que lutou sempre pela minha educação e me deu suporte sempre que precisei. A meu pai, que sempre que pôde me deu tudo que estava ao seu alcance.

Ao meu companheiro de vida, Fábio Paulino de Oliveira, que, por mais de quinze anos, tem estado ao meu lado, compartilhando sabedoria, calma e força. Obrigada por ter sido minha fortaleza durante todo esse processo de escritura, por parar tudo que estivesse fazendo para me ouvir falar sobre a pesquisa, por fazer tudo que fosse possível para que eu tivesse tempo livre para escrever e finalizar essa pesquisa. Muito obrigada por sempre acreditar mais no meu potencial do que eu mesma.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Vieira da Silva Filho, que aceitou o desafio de me orientar nessa jornada. Muito obrigada pela paciência e pela generosidade ao compartilhar seu conhecimento. Agradeço também ao Prof. Antônio Vieira, que durante esta pesquisa esteve na condição de coordenador do curso de Mestrado Interdisciplinar em Humanidades, por ter sido sempre atencioso, cuidadoso, prestativo em todas as necessidades e demandas do programa do Mestrado.

A querida Prof.^a Dr.^a Joana D'Arc de Souza Lima, que tem o poder de encantar as pessoas com sua gentileza e carinho. Obrigada por ter aberto seu enorme coração para mim e ter me abraçado na sua vida. Obrigada por me fazer acreditar que é possível pesquisar aquilo que mais amo, por me fazer acreditar que os sonhos são possíveis, que a arte pode ser trabalho, mas também pode ser diversão e uma forma de expressar nossa subjetividade. Obrigada por sempre me motivar, por acreditar no meu potencial e ser sempre gentil nas críticas ao meu trabalho.

A todas as integrantes do Coletivo Linhas, Márcia de Aquino, Leury Monteiro, Luciana Santos, Camila Grimaldi, Ana Regina Arcanjo, Jéssica Góis e Danielle Fonsêca, que me receberam de braços e corações abertos em São Luís - MA. Tenho um agradecimento especial a Márcia de Aquino, que foi a minha porta de entrada ao Coletivo, foi a primeira pessoa que conheci do coletivo e ela sempre manteve a porta aberta durante todo o decorrer da pesquisa, sempre esteve disponível para me mandar material e tirar minhas dúvidas. Obrigada pela oportunidade de conhecê-las e por me dedicarem seu precioso tempo na linha da vida para

que eu pudesse conhecer um pouco de suas histórias e das histórias do coletivo, que são, na realidade, a essência desse trabalho.

As professoras que estiveram na banca de qualificação por trazerem considerações pertinentes que me ajudaram a costurar o caminho para a pesquisa. Obrigada Prof.^a Dr.^a Francisca Rosália Silva Menezes pelas valiosas ponderações, por me fazer acreditar que essa pesquisa não é como bordar o vento. Obrigada a Prof.^a Dr.^a Luciana Borre Nunes que não só trouxe inúmeras contribuições para minha pesquisa, mas que também tem desenvolvido pesquisas e projetos com poéticas têxteis que possibilitam a abertura de novos caminhos para muitas pessoas que decidem adentrar nessas tramas.

Agradeço aos membros da banca de defesa, pela disponibilidade, compromisso profissional e ponderações a respeito do resultado desta pesquisa - imprescindíveis ao seu aprimoramento. Obrigada a Prof.^a Dr.^a Vanessa Freitag, cujas contribuições foram, além das valiosas considerações nesta banca, adentrando tematicamente à pesquisa por meio de alguns de seus precisos trabalhos de investigação intelectual.

Ao colegiado de professoras/es do Mestrado Interdisciplinar em Humanidades da UNILAB, especialmente à/aos que ministram as disciplinas que cursei: Dr. Francisco Vítor Macêdo Pereira, Dr.^a. Jeannette Filomeno Pouchain Ramos, Dr. Kennedy Cabral Nobre, Dr. Arilson Santos Gomes e Dr. Carlos Henrique Lopes Pinheiro.

Aos meus caros colegas do MIH, turma 2019.1, que compartilharam comigo as aulas e os bate papos na cantina do Campus de Aurora. Obrigada a todas e todos pela partilha de experiências.

Aos meus queridos amigos Leandro Proença e Maurilio Machado. Maurilio que me abriu as portas da arte contemporânea e me emprestou livros alguns dos quais compuseram a base que me guiou para e por esta pesquisa. A Leandro parceiro dos melhores debates poéticos, obrigada por alimentar minha alma, compartilhando comigo suas poesias.

Aos queridos orientadores que tive durante a graduação do BHU e História na Unilab: Prof. Dr. Fernando Afonso Ferreira Junior e Prof. Dr. Robério Américo do Carmo Souza. Sempre incentivaram a minha trajetória acadêmica e seus ensinamentos me ajudaram a chegar até aqui.

Agradeço aos meus familiares e amigos que acompanharam de perto muitas das minhas renúncias nessa caminhada acadêmica.

As minhas queridas amigas, Márcia Regina, Maise Soares, Valdelia Freitas e Walkyria Motta. Muito obrigada pela disponibilidade de escuta, por me ouvirem mil vezes falar sobre cansaço e sobre a pesquisa, obrigada por sempre me dizerem que tudo ia ficar bem e que estariam sempre ao meu lado.

Obrigada à Rosana Braga Reis por toda troca artístico/filosófica que tivemos e por ceder uma de suas poesias que trouxe mais encantamento a este trabalho.

Obrigada aos meus queridos amigos que carrego sempre no coração, Dimas Teixeira, Leandro Araújo, Thaís Bernardo, Monalisa Valente, Carla Brasil, Renata Aguiar, Eduardo Machado, pela amizade e força durante essa etapa.

Agradeço, enfim, a todas as amigas e a todos os amigos discentes, técnicos e técnicas administrativos e docentes da Unilab pois seria impossível enumerá-los/as sem me esquecer de alguém.

RESUMO

O presente trabalho busca compreender o processo de ressignificação da arte têxtil contemporânea no Brasil no início do século XXI por meio da investigação das intervenções urbanas em crochê do Coletivo Linhas (São Luís – MA). Como recurso metodológico para o aprofundamento da compreensão do objeto, nossa pesquisa fará um estudo de caso do Coletivo Linhas e seu ativismo através de suas intervenções urbanas em crochê. Costurando aproximações com estudos da historiografia da arte, arte contemporânea, sociologia e estudos de gênero, procuramos propor reflexões sobre alguns mecanismos empregados no campo artístico que resultaram numa subvalorização da arte têxtil dentro de um contexto sócio-histórico da subalternização da mulher nesse mesmo espaço. Esta mirada contribuiu para entendermos como e por que as manualidades têxteis foram ressignificadas ao longo dos anos e transbordaram o espaço tradicionalmente empregado como privado, alcançando o âmbito do urbano, do interativo do espaço aberto. A arte têxtil exposta em muros, fachadas de prédios, praças, ou nos mais diversos espaços urbanos, tem exercido um impacto significativo na percepção das pessoas. Esse novo modo de fazer arte têxtil, no âmbito da arte contemporânea, intenta não somente dar um novo significado enquanto subversão em sua técnica de produção e forma de exposição, mas também, é atravessado por críticas sociais através da relação arte e ativismo. Procuramos compreender acerca dessa nova tendência de arte têxtil contemporânea, como e por que as produções manuais têxteis se expandiram para as ruas. Analisar algumas das intervenções urbanas do Coletivo Linhas nos permitiu descortinar algumas das motivações presentes em suas produções artísticas, das quais são tramadas enquanto instrumento de resistência, crítica e ativismo. Essa pesquisa foi fundamentada, principalmente: nos estudos sobre mulheres artistas no Brasil de Ana Paula Cavalvanti Simioni (2007; 2010; 2019); no conceito de campo artístico proposto por Pierre Bourdieu (1996); na relação do gênero feminino e arte têxtil de Rozsika Parker (1996); no conceito de *modos de fazer* de Claudia Paim (2009); nos estudos sobre intervenções urbanas e *Yarn Bombing* de Minna Haveri (2016); na abordagem acerca do *Yarn Bombing* e Craftivismo sobre uma perspectiva criminológica de Alyce MacGovern (2019); e o livro *Yarn Bombing: The Art of Crochet and Knit Graffiti* (2019) das autoras Mandy Moore e Leanne Prain.

Palavras-chave: Ativismo. Coletivo Linhas. Intervenções Urbanas. Ressignificação da arte têxtil.

ABSTRACT

This paper seeks to understand the process of resignification of contemporary textile art in Brazil at the beginning of the 21st century through the investigation of urban interventions in crochet by Coletivo Linhas (São Luís – MA). As a methodological resource to deepen the understanding of the object, our research will make a case study of Coletivo Linhas and its activism through its urban interventions in crochet. Sewing approaches with art historiography studies, contemporary art, sociology and gender studies, we seek to propose reflections on some mechanisms used in the artistic field that resulted in an undervaluation of textile art within a socio-historical context of the subordination of women in this same space. This view contributed to understanding how and why textile handicrafts were resignified over the years and overflowed the space traditionally used as private, reaching the scope of the urban, the interactive, the open space. Textile art exposed on walls, building facades, squares or in the most diverse urban spaces has had a significant impact on people's perception. This new way of making textile art, in the context of contemporary art, intends not only to give a new meaning as a subversion in its production technique and form of exhibition, but also it is crossed by social critics through the relationship between art and activism. We seek to understand about this new trend in contemporary textile art, how and why manual textile production expanded to the streets. Analyze some of the urban interventions of Coletivo Linhas allowed us to unveil some of the motivations present in its artistic productions, which are plotted as an instrument of resistance, criticism and activism. This research was based mainly on: studies on women artists in Brazil by Ana Paula Cavalvanti Simioni (2007; 2010; 2019); in the concept of artistic field proposed by Pierre Bourdieu (1996); in the relationship between female gender and textile art by Rozsika Parker (1996); in the concept of ways of doing by Claudia Paim (2009); in the studies on urban interventions and Yarn Bombing by Minna Haveri (2016); in the approach to Yarn Bombing and Craftivism from a criminological perspective by Alyce MacGovern (2019); and the book *Yarn Bombing: The Art of Crochet and Knit Graffiti* (2019) by authors Mandy Moore and Leanne Prain.

Keywords: Activism. Coletivo Linhas. Urban Interventions. Resignification of textile art.

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 – Street crochê. Artista: Karen Dolorez.....	11
Figura 2- Intervenção. Artista: Magda Sayeg. Local: Malmö – Suécia. Ano: 2014.....	14
Figura 3 – Intervenção: Teço, converso, demarco pra ficar claro que não tolero mais. Coletivo Linhas Local: Fortaleza – CE Ano: 2019.....	15
Figura 4 - The Dinner Party, 1974-1979. Cerâmica, porcelana, têxtil, 576 × 576 pol. (1463 × 1463 cm).....	37
Figura 5- Mapeamento de Coletivos e artistas que atuam com intervenções urbanas têxteis.....	53
Figura 6: Exposição Cardume de peixe – cardume de gente. Local: Galeria de Arte do SESC - São Luís. Ano: 2017.....	56
Figura 7: Intervenção Urbana Cardume de peixe – cardume de gente. Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2016.....	57
Figura 8 - Fotografia de pessoas pescando nos bueiros do centro de São Luís.....	58
Figura 9 – Fotografia Ana Regina Braga Arcanjo.....	59
Figura 10 – Fotografia Camila Grimaldi.....	60
Figura 11 - Fotografia Danielle Fonsêca.....	60
Figura 12 - Fotografia Jessica Góis.....	61
Figura 13 – Fotografia Leury Monteiro.....	62
Figura 14 – Fotografia Luciana Santos.....	62
Figura 15 – Fotografia Márcia de Aquino.....	63
Figura 16 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: Vila Embratel. Ano: 2019.....	69
Figura 17 - Cartaz de convite para Workshop: Crochet e processos com o Coletivo Linhas. Ano: 2019.....	74
Figura 18 - Intervenção Marias. Artista: Zeferina. Local: Rua do Egito – Centro de São Luís. Ano: 2016.....	79
Figuras 19 e 20 - Intervenção Útero Livre. Local: Rua do Egito – Centro de São Luís. Ano: 2016.....	80
Figura 21 – Postagem Instagram do Coletivo Linhas. Ano: 2019.....	81
Figura 22 - Diagrama de Venn.....	83
Figuras 23 e 24 - Intervenção Tapete. Local: São Luís.....	85
Figura 25 – Instalação. Artista: Magda Sayeg.....	86

Figura 26 – Maçaneta. Artista: Magda Sayeg Local: Houston. Ano: 2005.....	87
Figura 27 - Capa do livro <i>Yarn Bombing: The Art of Crochet and Knit Graffiti</i>	100
Figura 28 - Intervenção Jardim Suspenso. Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2016...108	
Figura 29 - Detalhe da Intervenção Urbana Jardim Suspenso.....	110
Figura 30 - Intervenção Jardim Suspenso. Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2016...111	
Figuras 31 e 32 - Intervenção Azulejos. Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2016.....	114
Figura 33 - Processo de instalação da Intervenção Azulejos na fachada da Galeria Chão. Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2017.....	115
Figura 34 e 35 - Intervenção Azulejos na fachada da Galeria Chão, anos 2017 e 2020.....	117
Figura 36 - Intervenção Cardume de peixe – cardume de gente. Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2016.....	121
Figura 37 - Detalhes Intervenção Urbana Cardume de peixe – cardume de gente.....	122
Figura 38 - Exposição Cardume de peixe – cardume de gente na Galeria de Arte do SESC. Local: São Luís. Ano: 2017.....	123
Figura 39 e 40 - Produção dos peixes de crochê.....	124
Figura 41 e 42 - Instalação da Intervenção Cardume de peixe – cardume de gente.....	124
Figura 43 e 44 - Instalação da Exposição Cardume de peixe – cardume de gente. na Galeria de Arte do SESC. Local: São Luís. Ano: 2017.....	125
Figura 45 e 46 – Instalação da Intervenção Cardume de peixe – cardume de gente.....	126
Figura 47 - Intervenção Tapete. Local: São Luís.....	128
Figura 48 - Intervenção Tapete. Local: São Luís.....	129
Figura 49 - Intervenção Tapete. Local: São Luís.....	130
Figura 50 e 51 - Intervenção Tapete. Local: Alcântara.....	132
Figura 52 - Intervenção Tapete. Local: São Luís.....	133
Figura 53 e 54 - Intervenção Seteira: divino sangue. Local: Alcântara.....	135
Figura 55 e 56 - Intervenção Seteira: divino sangue. Local: Alcântara.....	136
Figura 57 e 58 - Intervenção Seteira: divino sangue. Local: Alcântara.....	137
Figura 59 - Intervenção Fissuras. Local: Alcântara. Ano: 2017.....	139
Figura 60 e 61 - produção e instalação Intervenção Fissuras. Local: Alcântara. Ano: 2017.....	140
Figura 62 e 63 - Intervenção Fissuras. Local: Alcântara. Ano: 2017.....	141

Figura 64 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: Fortaleza. Ano: 2019.....	144
Figura 65 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: Fortaleza. Ano: 2019.....	144
Figura 66 e 67 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: praça Valdelino Cécio. Ano: 2019.....	146
Figura 68 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: Lisboa. Ano: 2019.....	148
Figura 69 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: Vila Embratel. Ano: 2019.....	151
Figura 70 e 71 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: Vila Embratel. Ano: 2019.....	152
Figura 72 - Girassóis a fio.....	162

LISTAS DE GRÁFICOS E QUADROS

Gráfico 1 - Percentual de mulheres e homens artistas nos acervos de alguns museus brasileiros.....	27
Quadro 1 - Características gerais: <i>Yarn Bombing</i>	92
Quadro 2 - Características técnicas: <i>Yarn Bombing</i>	93
Quadro 3 - Características motivacionais: <i>Yarn Bombing</i>	94

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	06
1	TRAMAS DO CAMPO ARTÍSTICO	21
1.1	ARTE <i>VERSUS</i> ARTE FEMININA.....	25
1.2	CATEGORIAS DE INFERIORIZAÇÃO.....	39
1.2.1	Categoria moral.....	40
1.2.2	Categoria intelectual.....	44
1.2.3	Categoria classe.....	48
2	RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE TÊXTIL COMO POTÊNCIA ATIVISTA	51
2.1	COLETIVO LINHAS: TRANSBORDANDO O CROCHÊ.....	56
2.1.1	Alinhadas: formação do Coletivo Linhas.....	58
2.1.2	Crochetar: modos de fazer do Coletivo Linhas	69
2.1.3	Táticas	76
2.1.3.1	Coletivo Linhas: mostrar-se	77
2.1.3.2	Coletivo Linhas: narrar-se	81
2.2	<i>YARN BOMBING</i>	86
2.2.1	Modos de fazer do <i>Yarn Bombing</i>	92
3	COLETIVO LINHAS: REPRESENTAR-SE	103
3.1	AUSÊNCIA PRESENTIFICADA	108
3.1.1	Jardim suspenso	108
3.1.2	Azulejos	114
3.2	POÉTICAS DOS ENCONTROS: TECER JUNTO.....	120
3.2.1	Cardume de peixe – cardume de gente	120
3.2.2	Tapete	128
3.3	ATRAVESSAMENTOS.....	134
3.3.1	Seteira: Divino Sangue.....	135
3.3.2	Fissuras.....	139
3.4	TECENDO FÚRIAS.....	143
3.4.1	Teço, converso para ficar claro que não tolero mais	144
4	ARREMATANDO OS NÓS: CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
5	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164
	ANEXOS	169

INTRODUÇÃO

Crochê pra mim é energia [...]o maior significado que as intervenções do coletivo linhas deixaram em mim é porque ele mexe com a vida. O coletivo é vital. Se o Linhas um dia deixar de existir enquanto coletivo ele não se acaba em mim.

Ana Regina Braga Arcanjo

As atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim, se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênio, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.

Walter Benjamin

O crochê pra mim é vital, ele entremeou toda minha existência e é através dele que eu começo a narrativa dessa dissertação fazendo uma analogia do processo de escrita ao ato de crocheter: primeiramente precisamos organizar o material a ser utilizado, as linhas nem sempre estão devidamente prontas, às vezes elas estão todas misturadas e entrelaçadas, guardadas numa caixa de costura ou dentro de uma outra caixa qualquer; é preciso separar uma por uma, pegando cada ponta da linha, retrocedendo seus trajetos e descobrindo os caminhos que cada uma tomou; às vezes é preciso desatar alguns nós, outras vezes aceitar suas limitações e finalmente fazer um corte preciso, aproveitando o máximo de linha possível que se juntará ao novelo, deixando a outra parte que se juntará a outras sobras das linhas que ficarão presas num pequeno emaranhado quase impossível de ser desfeito.

Assim se deu essa pesquisa: inicialmente havia um emaranhado de informações, opções, expectativas e desejos. Encontrar o objetivo da pesquisa e fazer o recorte do objeto foi como desembaraçar as linhas. Mas antes mesmo de começar os primeiros pontos foi preciso identificar a agulha mais adequada, que se encaixaria melhor com o tipo de linha escolhido. Dessa forma, as escolhas teóricas e metodológicas foram sendo guiadas pelo objeto da pesquisa.

Com tudo pronto, você começa a crochetar, percebe que no início tem dificuldades para segurar a agulha e fazer as primeiras correntinhas, depois de um tempo de treino você passa a fazer os primeiros pontos mais facilmente e logo desenvolve outros pontos mais elaborados. Ocasionalmente, ao longo de suas tramações, você se depara com alguns nós, difíceis de serem desatados, mas persiste, pacientemente os desfaz e segue tecendo. No percurso se depara com um ponto solto no meio da trama e se dá conta de que nem sempre consegue seguir um caminho constante. Às vezes é preciso desfazer uma parte do trabalho e refazer. Outras vezes precisa desfazer todo o trabalho e recomeçar tudo novamente. Assim, durante o processo de escrita desta dissertação, percebi semelhanças com o ato de fazer crochê: assim como crochetar, escrever é um processo demorado, requer paciência, você não pode simplesmente pular pra parte final sem construir bem os pontos que servirão de entremeio para o arremate final.

Aprendi que o entendimento sobre o objeto da pesquisa, assim como o ato de crochetar, não se dá de um dia para o outro, requer tempo de dedicação, muito estudo e principalmente muita troca. Meus orientadores, meus professores, todas as integrantes do Coletivo Linhas, as professoras que participaram da minha banca de qualificação, meus amigos, meu companheiro, meus pais, os cursos que ministrei e assisti, as/os várias/os artistas que conheci, todas as conversas sobre arte, arte têxtil, entre outros temas relacionados direta ou indiretamente à pesquisa me permitiram entender como meu objeto me guiou ao lugar que estou hoje e quais caminhos ele pode me levar daqui pra frente.

Igual a crochetar, na pesquisa a gente também vai seguindo o fio do objeto que nos leva muitas vezes a resultados inesperados. O que me lembra das intervenções urbanas¹ *Cardume de peixe – cardume de gente* e *Seteira: Divino Sangue* do Coletivo Linhas, que são trabalhos que se desenvolvem a partir de um padrão específico de crochê e, por mais parecido que sejam os pontos de cada pessoa, ao chegar no resultado final, é possível observar as diferenças nos pontos do crochê de uma pessoa para outra. Isso indica a individualidade de cada uma/um, mas que essa individualidade se junta num só coletivo, num só corpo pra contar uma história que pertence a todas elas e a tantas outras pessoas. Eu entendo minha dissertação como essas intervenções, em que eu fui uma ferramenta que uniu diversas histórias e que tive o suporte de muitas pessoas para construir esse trabalho que apresento.

¹ Utilizamos para esta pesquisa o termo *intervenção urbana*, pois este é o termo escolhido e utilizado pelo Coletivo Linhas para identificar suas produções artísticas.

Atuar em coletivos artísticos, com a manualidade têxtil, na contemporaneidade, seria uma maneira de ressignificar – e também um certo revival – uma cena bastante comum no contexto social brasileiro de mulheres na porta de suas casas bordando, fazendo crochê, entre tantos outros fazeres têxteis manuais, vivenciada em décadas passadas e que possui ressonâncias até o início do século XXI. Essa atividade poderia ocorrer dentro de casa ou nas calçadas, conectando mulheres da vizinhança que detivessem tais habilidades. Comumente o fazer têxtil manual é um conhecimento que perpassa gerações de modo que as famílias brasileiras quase sempre possuem algum membro (frequentemente de mulheres), mesmo que distante, com algum tipo de habilidade voltada para esta atividade. A produção têxtil manual tem historicamente um papel importante na construção de redes de mulheres conscientes ou não do contexto social e político que as envolve.

Grande parte da produção têxtil manual feita por mulheres em suas casas é frequentemente vista como uma atividade econômica extra, ou seja, uma complementação para os ganhos da família nos momentos em que essas mulheres se encontram em seus horários de “descanso”, muitas vezes após os labores do lar e/ou após expedientes de trabalho formal. Todavia, diversas mulheres sustentam sozinhas seus lares com essas produções e nem sempre são consideradas como atividades profissionais socialmente legitimadas e em muitos casos essa atividade é desqualificada por conta da subvalorização social dos fazeres têxteis manuais. “A mulher sustenta a casa com crochê, sustenta a casa tecendo, mas nunca é vista como a atividade principal. O crochê é sempre visto como uma ajuda.” (GRIMALDI, 2020)

A subvalorização das manualidades têxteis foi um processo sócio historicamente construído e diversos fatores contribuíram para esta desvalorização como, por exemplo, ser ela uma atividade tipicamente manual, mecânica, acreditava-se que não havia a necessidade de intelecto para produzi-la. Outro fator foi a associação, historicamente construída, da arte têxtil a um fazer tipicamente feminino, isso contribuiu ainda mais para desvalorizá-la, conforme cita a historiadora da arte Rozsika Parker:

A divisão sexual que atribui às mulheres a costura está inscrita em nossas instituições sociais. [...] O papel do bordado na publicidade e propaganda comercial também endossa a noção de que um homem que pratica bordado está pondo em risco sua identidade sexual. O bordado é invariavelmente empregado para evocar o lar. [...] O bordado não é sinônimo apenas de lar e a família, mas especificamente de mães e filhas. (1996, p. 1-2. tradução nossa)

Pelo fato de a mulher ter sido historicamente entendida como um ser inferior ao homem, de um modo geral na sociedade, esse estereótipo foi refletido da mesma forma dentro do campo artístico. Seu papel dentro desse mesmo campo artístico foi subalternizado. Ela foi

delimitada a trabalhar com técnicas e materiais que se dizia estar mais associados à sua “natureza” feminina, exemplo disto, o bordado. Isso, por si só, já justificaria nossa necessidade em tratarmos, nesta pesquisa, especificamente, a relação existente entre a produção têxtil manual e a subalternização histórica da mulher no campo artístico com vistas a compreender como isso foi ressignificado no âmbito contemporâneo.

De modo geral, as reflexões sobre as temáticas da pesquisa se iniciaram através de observações realizadas ao longo de minhas vivências pessoais. Atualmente me considero como uma artista têxtil, por utilizar técnicas e matérias do universo têxtil em minhas produções artísticas. No entanto, meu interesse pela atividade têxtil manual vem desde minha infância, grande parte das mulheres da minha família, especialmente minha avó e minha mãe, produziam manualidades têxteis e repassaram seus ensinamentos para as filhas, netas e sobrinhas. Aprendi a bordar, fazer ponto cruz, pintura em tecido e crochê com minha mãe desde muito cedo. Estas eram atividades que ela exercia durante os horários de “folga” das atividades do lar. A venda de suas produções possibilitava um ganho extra e este contribuía nos rendimentos da família. Por vezes, esta foi nossa única fonte de renda. Porém, sempre ouvi dela que seu trabalho era mal remunerado, as pessoas, muitas vezes, não queriam pagar o valor justo pelos seus produtos.

Em um certo período, quando eu era adolescente, finais da década de 1990, minha mãe começou a trazer para nossa casa um volume de calças jeans para fazermos bordados manuais nelas. Essas peças eram de fações de costura que depois seriam encaminhadas para venda em atacado nas lojas da região². Assim, comecei a entender as críticas da minha mãe sobre o trabalho mal remunerado que ela fazia (claro que, neste caso, estou falando de uma produção em prol da indústria, porém o trabalho era manual, pois não poderia ser feito por maquinário). Recebíamos um volume grande de peças e bordávamos uma por uma. Os bordados eram feitos com linhas e miçangas, o valor de cada peça bordada era de centavos (o valor variava entre R\$0,25 e R\$0,50 centavos), ou seja, para se chegar a um rendimento substancial seria necessário bordar muitas peças. Os bordados demandavam bastante tempo para serem feitos, às vezes horas. Muitos deles eram feitos sob o jeans e também sobre couro sintético.

² Sou natural de Surubim – Pernambuco. Surubim é uma cidade que pertence ao macropolo têxtil, localizada em meio a outras gigantes nordestinas do setor como as cidades de Toritama, Santa Cruz do Capibaribe e Caruaru. Estes são lugares que tem uma cultura muito forte em produção têxtil, especialmente Toritama, que vem crescendo exponencialmente nas últimas décadas. A cidade recebe pessoas de vários lugares de dentro e de fora do Estado que compram roupas no atacado para revenda.

Nessa época algumas mulheres da vizinhança exerciam o mesmo trabalho e nós, muitas vezes, nos reuníamos para bordar juntas.

A partir disso surgiu alguns questionamentos: por que o valor tão baixo para a mão de obra? Ouvia que as peças eram baratas, mas será que isso justificava um pagamento tão irrisório para um trabalho manual? Nós tínhamos outra opção de trabalho? Muitas aceitavam, pois era a única forma de ter um rendimento extra, sem precisar sair de casa já que muitas tinham filhos, ou cuidavam de netos e não podiam se ausentar, ou não tinham condições de pagar creche ou babás para deixar aos cuidados de seus filhos.³

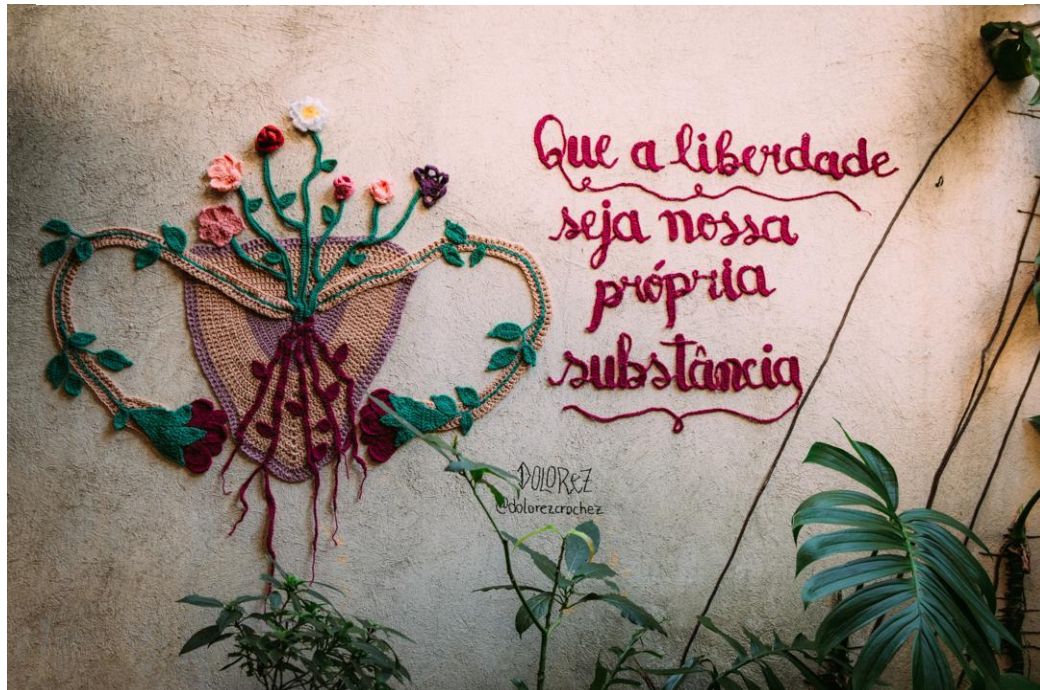
Dando um salto temporal, saindo dos finais de década de 1990 e entrando em fins da década de 2010, o crochê passou a ser uma atividade mais constante para mim. Criei uma marca de acessórios de crochê de forma autônoma e fazia peças sob encomendas. Apesar de ser uma atividade que me dava prazer, me angustiava não poder contar com aquele trabalho para ter uma autonomia financeira e percebi que os produtos manuais têxteis continuavam sendo desvalorizados.

Quando comecei a pesquisar mais profundamente sobre arte, em especial o grafite, para a formulação do pré-projeto de pesquisa que seria submetido a este programa de mestrado, me deparei com uma relação inusitada entre a arte de rua e o têxtil. Trabalhos feitos com crochê, que normalmente encontramos para decorar residências, estavam agora expostos em espaços urbanos como os grandes murais de grafite. Conheci o trabalho de *Street Crochê* da artista Karen Dolorez e para minha surpresa sua produção artística tinha um debate bastante contundente sobre o papel da mulher na sociedade⁴. Foi neste momento que descobri a existência do termo arte têxtil.

³ De acordo com a Walk Free Foundation (dados de 2018) o vestuário é a segunda categoria de produtos com maior risco de escravidão moderna. São milhares de pessoas, em maioria mulheres, que produzem nossas roupas todos os dias, mas inúmeras delas estão submetidas a condições degradantes de vida e recebendo salários baixíssimos – do Brasil à Ásia. Disponível em: <https://www.laudesfoundation.org/pt/results/publicacoes-pdf/serie-dados-e-fatos-4-trabalho-escravo-v2.pdf> Acesso em 22/11/2019.

⁴ *Street Crochê* é um termo usado pela própria artista que provém da junção de *street art* e crochê. “Karen Dolorez é artista têxtil e visual, residente de São Paulo/SP, Brasil. Sua pesquisa consiste na ideia da utilização do corpo como lugar de protesto, objeto de expressão e metáfora da sociedade”. Disponível em: <http://dolorez.com.br/about> Acesso em 22/04/2018.

Figura 1 – Street crochê. Artista: Karen Dolorez



Fonte: <https://projeto curadoria.com/karen-dolorez/>

A arte têxtil como linguagem artística é um retorno ao fazer tradicional e que se abre para a linguagem contemporânea, através de construções que surgem a partir das linhas e da agulha como guia que rompe caminhos, através da ação pictórica e de voltas que constroem tramas, formando as imagens visuais e por vezes subvertendo e assumindo o papel do suporte artístico. (DALL'OLLIO, 2019)

Esse intervalo de tempo entre a descoberta das intervenções urbanas têxteis e a existência de uma arte têxtil dentro das linguagens contemporâneas do campo artístico foi o período que desenvolvi outros tipos de trabalhos têxteis manuais, diferentes dos acessórios de crochê, e posteriormente passei a entendê-los como arte têxtil. Ao mesmo tempo em que percebia, a partir das intervenções urbanas têxteis, a existência de potenciais pressupostos de pesquisa sobre o tema, também me questionava, como artista, a respeito de como eu entendia essa relação das artes têxteis com a mulher e com o espaço urbano dentro do campo artístico contemporâneo.

De acordo com a socióloga e especialista em arte contemporânea, Nathalie Heinich (2014), a arte contemporânea transpassa para bem mais além de eventuais fronteiras meramente cronológicas, mas se constitui enquanto gênero artístico por suas próprias categorias estéticas, materiais, institucionais, organizacionais etc. Essas categorias vão aos poucos se estabelecendo a partir de sua postura filosófica crítica de transgressão às fronteiras das concepções convencionadas sobre o que é arte ou o que a arte deve ser.

A arte contemporânea é definida essencialmente como um jogo com as fronteiras da arte, transgredindo a concepção comum daquilo que ela é ou deve ser: rompe, assim, radicalmente, não apenas com a arte clássica, mas também – e talvez principalmente – com a arte moderna. A arte clássica é definida pela utilização dos cânones da figuração mais ou menos idealizados (pintura histórica, paisagem mitológica, retrato oficial...), ou realistas (cenas de gênero, natureza morta, trompe l'oeil...) (HEINICH, 2014, p. 19).

Ainda para a autora a arte contemporânea reage principalmente à arte moderna e as suas exigências de expressões da interioridade do artista numa época de forte influência dos estudos psicanalíticos sobre diversos campos sociais.

Segundo o pesquisador Michael Archer (2012), a relação posta pela arte contemporânea entre arte e vida cotidiana tornou possível reconhecer que o significado de uma obra de arte emerge, por vezes, do contexto social, político e identitário de sua existência e não necessariamente estava contido na própria obra artística. Já sobre os tipos de linguagem, a artista e pesquisadora Claudia Paim nos diz que “na arte contemporânea, não se verifica a busca por uma linguagem universal. Na verdade, observa-se a coexistência de grande diversidade de poéticas que surgem de inúmeras vertentes.” (PAIM, 2009, p. 66).

A escolha em analisar as intervenções têxteis urbanas para a pesquisa se deve a esta natureza subversiva da aplicação e uso das produções têxteis: antes associada estritamente ao universo doméstico, hoje transborda o espaço privado do lar e chega às ruas, nos muros, nas fachadas de prédios, em praças, ou nos mais diversos espaços urbanos numa dimensão atípica do tradicional. O que significa para esses trabalhos estarem nas ruas, nos espaços urbanos? Por que a rua e não galerias, museus, instituições de arte? Consideramos a ocupação do espaço urbano por essas produções feitas, majoritariamente, por mulheres como uma importante estratégia de tensionamento, crítica e resistência do feminino, conforme nos diz a artista e pesquisadora Luciana Borre “a presença de determinados corpos incomoda demasiadamente a estabilidade de algumas verdades. É uma relação complexa na qual a sexualidade de corpos dissidentes rompe com as conformações de espaços públicos” (2019. p. 12)

O debate acerca da problematização quanto à participação das mulheres no espaço urbano público que, por tanto tempo, fora convencionado como um espaço eminentemente masculino, ainda parece distante de ser superado. Exemplo disto é o âmbito de práticas artísticas do grafite no qual a mulher tem seu trabalho, muitas vezes, depreciado pela condição de gênero⁵. “No que diz respeito ao grafite, esta prática se encontra, tendencialmente, circunscrita

⁵ A grafiteira Nathalia Dias fala a respeito do trabalho da mulher no grafite no curta documental "Grafitei" que trata sobre as experiências de vida das meninas grafiteiras em São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fn7-4871APc> Acesso em 13/05/2018.

ao universo masculino [...] na qual o homem se sente intimidado pela presença feminina.” (VALENTE, 2016, p. 101-102). No entanto, observamos, nos últimos anos, uma ocupação feminina significativa nesses espaços urbanos, além de também incorporar a esses espaços uma arte produzida com técnicas têxteis.

Portanto, esse trabalho parte de uma perspectiva crítica acerca da imposição masculina, historicamente patriarcal, de um certo modo de sociabilidade de natureza axiológica que deslegitimou o trânsito e a fruição da mulher no espaço urbano público, confinando-a ao espaço doméstico/privado enquanto naturalizou, em contrapartida, a presença masculina aos dois espaços, especialmente o público.

Diante da comum hostilidade masculina, as artistas feministas encontraram na Arte Pública um campo fértil para se expressarem trazendo novos estilos, linguagens e, principalmente, narrativas que lançam luz não só às questões de gênero, mas às problemáticas que perpassam pelos aspectos subjetivos e coletivos do que é ser mulher, em uma sociedade que prioriza o ser masculino. (LOPES; LOPES; CÂMARA, 2018, p. 153)

A mesma dinâmica de dissociar a mulher ao espaço urbano público foi atribuída aos fazeres têxteis manuais, que, ao lado da mulher, foram “confinados” ao espaço do lar. Desta forma, a ressignificação da arte têxtil exposta em espaços urbanos através de intervenções, pode, por vezes, performar estratégias ativistas críticas a essa sociabilidade imposta a mulher e, ao mesmo tempo, exercer um tensionamento sobre a sua inserção nesse lugar que também lhe pertence.

No início do século XXI as produções manuais têxteis começam a tomar novas formas e significados. Em 2005 a artista Magda Sayeg inicia um movimento chamado *Yarn Bombing*, que, numa tradução mais literal do termo, significa Bombardeio de Linhas. De acordo com a pesquisadora finlandesa Minna Haveri, *Yarn Bombing* é um movimento que leva produções têxteis manuais para os espaços urbanos públicos, envolvendo objetos com tricô ou crochê como postes, bancos, placas e até esculturas artísticas, conforme é possível visualizar na figura logo abaixo. (HAVERI, 2016)

Figura 2- Intervenção. Artista: Magda Sayeg. Local: Malmö – Suécia. Ano: 2014



Fonte: Página Knit Hacker⁶

Após identificar a existência dessa linguagem têxtil exposta em espaços urbanos, iniciei buscas por outras artistas brasileiras que produzissem esse tipo de intervenção e descobri alguns coletivos de mulheres que trabalhavam com a proposta de unir sua arte com o ativismo como o Coletivo Meio Fio (São Paulo – SP), o Wá Coletivo (Cariri – CE) e o Coletivo Linhas (São Luís – MA). Muitas das produções desses coletivos detêm um viés político e promovem debates acerca do universo feminino e sobre as mais diversas questões sociais.

Para exequibilidade da pesquisa, fizemos um recorte a partir do contexto brasileiro através de um estudo de caso do Coletivo Linhas, pois, de acordo com Cláudia Paim, “atuar em coletivo já é uma postura política.” (2009. p. 34). Inicialmente a escolha por esse coletivo se deu devido algumas características constantes em muitas de suas produções, em especial, o ativismo. Percebemos que possivelmente havia um desejo comum entre as integrantes do coletivo em se posicionarem criticamente acerca dos mais diversos debates sociais e que esses posicionamentos estariam expostos na produção artística do coletivo. De acordo com Paim:

⁶ A artista Magda Sayeg cobriu a obra “Non-Violence” do artista [Carl Fredrik Reuterswärd](https://knithacker.com/2018/07/magda-sayeg-makes-art-not-war-in-support-of-non-violence/) com crochê durante o festival anual Artscape em 2014. Disponível em: <https://knithacker.com/2018/07/magda-sayeg-makes-art-not-war-in-support-of-non-violence/>. Acesso em 21 de agosto de 2020.

Coletivos são os agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica. O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições. Os coletivos podem ser mais ou menos fechados. Alguns possuem uma formação fixa e determinada internamente, outros um núcleo central em torno do qual se agregam distintos parceiros de acordo com os projetos em execução.” (2009, p. 11)

Nossa proposta teve como premissa coletivos que se enquadrassem nesta concepção, nas quais as mulheres se organizam de forma não hierárquica em torno de um propósito artístico. O recorte geográfico se fez a partir da região nordeste, a que pertencem e onde existe, de modo geral, uma produção bastante forte de arte têxtil. Em 2019 aconteceu um festival de arte têxtil chamado *Borda-Festival, Arte, Bordado e Experimentação*, realizado em Fortaleza – CE, no qual participei de algumas atividades e pude conhecer um pouco dos trabalhos do Coletivo Linhas e do Wá Coletivo.⁷

Figura 3 – Intervenção: Teço, converso, demarco pra ficar claro que não tolero mais. Coletivo Linhas
Local: Fortaleza – CE Ano: 2019



Fonte: Acervo Festival Borda. Fotografia: Paulo Wins

Durante esse festival o Coletivo Linhas realizou uma intervenção chamada *Teço, converso, demarco pra ficar claro que não tolero mais* (figura 3). Esta obra discute questões relacionadas ao universo feminino como forma de crítica e denúncia aos padrões impostos e às

⁷ Borda - Festival Arte, Bordado e Experimentação foi um evento de arte têxtil realizado em 2019 na cidade de Fortaleza, com uma proposta de trocas de saberes entre artistas e pessoas interessadas pelo bordado e arte têxtil. O evento proporcionou uma programação gratuita de 4 dias contemplando oficinas, falas de artista, workshop com artistas convidadas/os, exposição e ações de intervenção urbana. Disponível em: <https://www.instagram.com/festivalborda/> Acesso em 21 de agosto de 2020.

diversas violências sofridas pelas mulheres. Assim esta obra representa um mapa conceitual e de acordo com o coletivo:

Essa intervenção partiu de nossas angústias enquanto mulheres e de outras parceiras que responderam a nossa enquete⁸ - "Você mulher (cis ou trans), nos diga o que não tolera?"- A partir das respostas chegamos a um denominador comum e construímos um mapa de cores vibrantes em crochê. Tentamos em cada cor representar uma mulher, uma resposta...e assim surgiu a nossa nova intervenção. (LINHAS, 2019)

Apesar de esse trabalho partir de violências e silenciamentos individuais, a intervenção publiciza problemas comuns que em geral as mulheres sofrem e traz a lume o debate sobre suas condicionalidades históricas e socioculturais. Ele também se constrói a partir de resistências, seja pelo coletivo que o propõe, seja pelas mulheres que participaram da enquete. Observamos nesta obra a transgressão do fazer tradicional do crochê, porém há também permanências. Ouvir as mulheres por meio das redes sociais remete a uma cumplicidade que havia nos cenários passados e ainda é possível testemunhar na contemporaneidade mulheres tecendo trabalhos têxteis juntas nas calçadas numa relação íntima e até solidária de trocas de experiências.

O Coletivo Linhas utiliza essencialmente a técnica do crochê em suas produções. A organização, produção e exibição do coletivo se afinam com a arte contemporânea, ainda que tenha como método para fazer seus trabalhos as técnicas tradicionais têxteis que aprenderam com familiares ou mulheres próximas de seu convívio cotidiano. Ou seja, há uma resignificação dos fazeres manuais têxteis tradicionais dentro do campo artístico contemporâneo. Ademais, o coletivo une o crochê e o ativismo em suas produções artísticas, fazendo debates acerca da ocupação e preservação dos espaços urbanos, questões raciais, além de discutir questões relacionadas às mulheres como, por exemplo, violências de gênero, e tudo isso convergiu com o interesse desta pesquisa.

O Coletivo Linhas existe desde julho de 2016 e desde sua primeira intervenção urbana já intencionava debates sociais. “A arte ativista é aquela onde se usa a ação direta para a transformação de um determinado contexto. (PAIM, 2009, p. 122). *Jardim Suspenso* é o nome da primeira intervenção do coletivo, em que várias flores de crochê foram confeccionadas e colocadas entre as ramificações de árvores que cresceram e se fixaram nas paredes de um

⁸ A enquete foi realizada por meio da plataforma de rede social Instagram no perfil do próprio coletivo, disponível em: <https://www.instagram.com/coletivolinhas/>

casarão abandonado. Essa obra teve como intuito discutir o descaso dos órgãos públicos com o centro histórico da cidade de São Luís e seus patrimônios arquitetônicos abandonados.⁹

O coletivo é formado por Ana Regina Braga Arcanjo, Camila Grimaldi, Danielle de Jesus de Souza Fonsêca, Jéssica Catanhede Góis, Leurimar Souza Monteiro (Leury), Luciana Mendes dos Santos e Márcia Regina Moreira de Aquino. O Linhas¹⁰ provoca reflexões valiosas acerca de como ocupar os espaços urbanos e discutir temas diversos, desde preservação arquitetônica, fortalecimento de manifestações populares como a Festa do Divino, questões raciais e debates sobre violências de gênero. Além disso, o coletivo se preocupa em manter um contato mais próximo e afetivo com o público, fazendo encontros presenciais em espaços públicos para crocheter e conversar, com direito a cafezinho e bolo, numa dinâmica que tenta fugir do nosso cotidiano contemporâneo acelerado e, nessas experimentações, atrair a atenção de transeuntes que perpassam esses locais. Deste modo, o coletivo também traz reflexões sobre a percepção acerca do nosso regime do tempo em que tudo transcorre de maneira muito rápida e o futuro é suplantado por um presente intenso e amplo. Como nos diz o filósofo francês, Gilles Lipovetsky, “a época dita pós-moderna, definida pelo esgotamento das doutrinas emancipatórias e pela ascensão de um tipo de legitimação centrada na eficiência, faz-se acompanhar do predomínio do aqui-agora” (2004. p.59).

Esse trabalho tem como objetivo geral compreender o processo de ressignificação da arte têxtil contemporânea na cena brasileira do início do século XXI, por meio da investigação das intervenções urbanas em crochê do Coletivo Linhas. Para atender ao objeto da pesquisa, temos como objetivos específicos: fazer uma contextualização histórica da subvalorização da arte têxtil e sua relação com a subalternização da mulher no campo artístico para entender como e por que essa arte têxtil assumiu novos significados no âmbito contemporâneo. Além disso, procuramos analisar como a arte têxtil se ressignificou no início do século XXI a partir de uma linguagem contemporânea. Para tanto, utilizamos como recurso metodológico o estudo de caso do Coletivo Linhas que atua com intervenções urbanas em crochê. Desta forma, buscando compreender como e por que as produções manuais têxteis se expandiram e se expandem para as ruas; por fim, analisar as intervenções urbanas do Coletivo

⁹ Intervenção feita na Rua da Palma, São Luís – MA. <https://coletivolinhas.wixsite.com/linhas/jardim-suspenso> Acesso em 24 de agosto de 2020.

¹⁰ Termo utilizado para se referir ao Coletivo Linhas pelas integrantes.

Linhas afim de compreender melhor os processos, as motivações de criação, as concepções do coletivo sobre arte, política, história e sociedade.

Para chegar ao objetivo da pesquisa, foi feito inicialmente um levantamento bibliográfico acerca de temas e conceitos como: campo artístico, a mulher no campo artístico, coletivos artísticos de mulheres, ativismo, arte têxtil, produções têxteis manuais, intervenção urbana entre outros. A partir desse levantamento bibliográfico foi possível localizar para além de pesquisas, livros e textos, também produções artísticas, curadorias, eventos, entre outros materiais de análise.

Esse conjunto de referências consolidaram um momento particular, momento este no qual as mulheres tomam força e fôlego, rompendo estruturas sociais de silenciamento, e começam a descortinar discussões teóricas e a praticarem atividades concretas de resistência e combate por meio de manualidades têxteis. Em outros termos, há um empenho em levar as discussões teóricas para fora do âmbito acadêmico, como por exemplo, o projeto de ensino, pesquisa e extensão “Tramações”¹¹, realizado em 2018 que resultou em dois livros organizados pela professora Luciana Borre que, além de ser referência de leitura sobre o tema, nos apresenta práticas artísticas que discutem arte, gênero e sexualidade na formação docente.¹²

Considerando o contexto atual, esta pesquisa propõe fortalecer a visibilidade das artes têxteis e conseqüentemente todo tipo de produções têxteis manuais. Apesar de utilizar um coletivo de mulheres como estudo de caso para a pesquisa, nossa premissa pretende desmistificar a ideia de manualidades têxteis como uma produção menor e/ou tipicamente

¹¹ “Tramações (2ª edição) foi um projeto de ensino, pesquisa e extensão, realizado em 2018, no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, sendo fomentado pelos Editais Apoio à Pesquisa em Criação Artística/Proexc/UFPE e Apoio às Ações de Extensão Pibexc/UFPE e pelo Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura/ FUNCULTURA. Também é resultado da pesquisa ‘Tramas na formação de professoras/es para questões de gênero e sexualidades’ desenvolvida no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPB”. (BORRE, 2019).Esse projeto resultou em dois livros: Tramações: Cultura Visual, Gênero e Sexualidades. (2018) e Tramações II: visualidades em queda (2019). Além disso o projeto Tramações, encontra-se na sua terceira edição em 2020 com um edital de convocatória de artistas que terá uma exposição virtual com a temática: *A memória e o têxtil*. Essa edição conta com a colaboração da Galeria Capibaribe (Recife/Brasil), o Instituto de Arte Contemporânea (Recife /Brasil) e o Galpón Gráfico (Córdoba/Argentina). Para saber mais: <https://www.instagram.com/tramacoes/> Acesso em 10 de outubro de 2020.

¹² Além do levantamento bibliográfico fiz também um mapeamento de grupos, artistas, eventos nacionais e internacionais, festivais, entre outros que tinham relação com meu objeto de pesquisa. Como exemplo destacamos o evento chamado *Yarn Bombing Day*, que acontece uma vez por ano na cidade de Trivento, centro-sul da Itália. Em 2019 o evento recebeu mais de 70 artistas de todo mundo, os quais criaram intervenções urbanas têxteis feitas com crochê e tricô. <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/artistas-brasileiros-invadem-cidade-italiana-com-obras-em-trico-e-croche,7d1df13be31ac2c5516cb47adc19d359yw6rrkcy.html>. Acesso em 10 de agosto de 2019.

feminina, seja no circuito artístico ou no circuito artesanal. Pretendemos, deste modo, debater acerca da hierarquia artística, ou seja, a classificação criada de acordo com um certo prestígio e valor cultural que determina uma maior ou menor valorização das expressões artísticas.

As análises bibliográficas contribuíram inicialmente para o desenvolvimento do primeiro capítulo *Tramas do campo artístico*, onde foi feita uma contextualização histórico-cultural da relação entre a desvalorização da arte têxtil e sua associação a uma imagem socialmente subalternizada da mulher em relação ao homem, trazendo alguns mecanismos que contribuíram para o controle e inferiorização desses dois sujeitos dentro do campo artístico, focando no contexto brasileiro. A discussão deste primeiro momento é fundamentada, principalmente, nas pesquisas sobre mulheres artistas no Brasil da socióloga Ana Paula Cavalvanti Simioni (2007; 2010; 2019), no conceito de campo artístico proposto por Pierre Bourdieu (1996) e na relação do gênero feminino e arte têxtil da historiadora Rozsika Parker (1996).

No segundo capítulo, *Ressignificação da arte têxtil como potência ativista*, temos como objetivo tratar da resignificação da arte têxtil no século XXI a partir de um estudo de caso do Coletivo Linhas. Essa produção se utiliza de uma resignificação da arte têxtil a partir de uma perspectiva crítica de seu uso em oposição à forma tradicional empregada e comumente entendida como utilitarista. Iremos tratar das intervenções urbanas como forma de resistência e como as manualidades têxteis saíram do espaço privado do lar para tomar uma linguagem artística e ativista nas ruas, discutindo seu próprio papel, bem como o papel da mulher nesses espaços e no campo artístico.

Para isso, foi necessário fazer um levantamento de matérias, imagens e informações sobre ações e obras do coletivo nas redes sociais. Como estratégia de pesquisa, optamos por realizar entrevistas presenciais e virtuais e um questionário com as componentes do coletivo para entendermos qual a percepção sócio-política das integrantes do coletivo e o entendimento delas acerca da resignificação da arte têxtil. Utilizamos a entrevista semiestruturada para dar conta das questões basilares delineadas pelo objeto da pesquisa e também para dar maior flexibilidade as narrativas das colaboradoras.

No primeiro tópico deste capítulo iremos apresentar o coletivo e suas integrantes, explanando suas trajetórias, seu processo de formação, suas práticas coletivas. No segundo tópico iremos tratar acerca do movimento *Yarn Bombing* que tem características similares as produções do Linhas e é um movimento que tem tido enorme destaque no âmbito mundial. Para

este capítulo, nos debruçamos mais detidamente nos estudos sobre: os *modos de fazer* de coletivos artísticos na América Latina Contemporânea da artista e pesquisadora Claudia Paim (2009); intervenções urbanas e *Yarn Bombing* da pesquisadora finlandesa Minna Haveri (2016); *Yarn Bombing* e Craftivismo sobre uma perspectiva criminológica da professora de Criminologia da Universidade de Nova Gales do Sul – Austrália, Alyce MacGovern (2019); e o livro *Yarn Bombing: The Art of Crochet and Knit Graffiti* (2019) das autoras Mandy Moore e Leanne Prain.

Para terceiro e último capítulo intitulado *Coletivo Linhas: Representar-se* foram realizadas análises de algumas intervenções urbanas do Coletivo Linhas, adotando a exploração da tática do *representar-se*, pautada na pesquisa de Claudia Paim (2009), entrelaçando com as entrevistas realizadas e outros materiais proveniente do levantamento feito sobre o coletivo. O estudo dessas intervenções é relevante para compreensão dos sentidos construídos pelo coletivo em suas produções artísticas enquanto instrumento de resistência, de crítica e de ativismo.

Nas considerações finais, irei apresentar os resultados alcançados pela pesquisa, fazendo uma reflexão sobre a força política do Coletivo Linhas no que tange as subversões causadas pelas artes têxteis públicas contemporâneas. Ademais trataremos das limitações desta pesquisa, lacunas e ausências que se formam a partir da necessidade circunstancial de encerramento da pesquisa devido à própria natureza do gênero dissertação, mas que servirão de ponto de partida para possíveis desdobramentos de pesquisas futuras.

1. TRAMAS DO CAMPO ARTÍSTICO

É claro que deve haver sim uma questão e gosto, de quem tá a frente de algumas gestões e de dizer “isso é arte”, “isso não é arte”, “isso eu gosto”, “isso não”. Algumas manifestações acabaram sendo desvalorizadas ou subjugadas, por conta disso, mas eu também acredito muito que, se o trabalho está consolidado, é bem feito, ele vai invadindo os espaços naturalmente.

Eu não quero ser romântica, dizendo que não existem diferenças entre a entrada de arte no museu produzida por um homem e a entrada de arte produzida por uma mulher. Mas falando de arte têxtil, se existe o espaço, existe uma luta, que é uma luta feminina, uma luta feminista, da gente estar cada vez mais ocupando estes lugares. E se precisa de mais ações pra dar mais visibilidade, sim eu acredito que precisa. Eu não consigo separar somente a arte têxtil, eu coloco tudo no mesmo patamar: a arte produzida por mulheres e, que assim, como artistas, gestões de espaços e direções e presidências e políticas que tenham mais mulheres, pra equiparar. Porque a história sempre foi feita por homens. Produzida por eles e inventadas por eles.

Camila Grimaldi

Neste capítulo, buscamos dar ênfase às relações, articulações e interações entre a arte têxtil e a mulher dentro do campo artístico. Para isso, partimos de duas questões: por que a arte têxtil foi historicamente desvalorizada? e por que a arte têxtil é vista como um fazer tipicamente feminino?

Nosso entendimento acerca do próprio fenômeno artístico o considera como algo mais amplo do que convencionalmente se costuma identificá-lo em sentido estreito: enquanto expressões da subjetividade humana dotada de regras que são legitimadas por determinadas instituições, atribuindo-lhe valor social. Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu:

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (1996, p. 259)

O campo artístico é um local de disputas, os agentes que fazem parte dele, principalmente os que detêm uma posição mais privilegiada, determinam quem é artista e/ou que tipos de obras devem ser consideradas como obras de arte. Dessa forma, definir o que é arte depende de todo um conjunto de determinações idealizado e estabelecido por agentes do campo

artístico. Esse estatuto artístico não é dado apenas à obra em si, mas ao valor simbólico que ela carrega.

Num entendimento bastante superficial sobre a composição do campo artístico, é possível pressupor que a divisão hierárquica do campo pode ser facilmente suprimida se alguns agentes tiverem este interesse. Ou seja, basta que um grupo que faz parte do campo decida intervir e facilmente a hierarquia pode ser abolida. No entanto, os vários agentes, inclusive os próprios artistas, que se relacionam com o campo de forma direta ou indiretamente, são também responsáveis pelas características objetivas do campo.

Um campo é um “sistema” ou um “espaço” estruturado de posições ocupadas pelos diferentes agentes do campo. [...] Esse espaço é um espaço de lutas, uma arena onde está em jogo uma concorrência ou competição entre os agentes que ocupam as diversas posições. O objetivo dessas lutas reside na apropriação do capital específico do campo (obtenção do monopólio do capital específico legítimo) e/ou a redefinição desse capital. Esse capital é desigualmente distribuído no seio do campo. Por conseguinte, existem, nele, dominantes e dominados. [...] Em luta uns contra os outros, todos os agentes de um campo têm, contudo, interesse em que o campo exista. Eles mantêm, portanto, uma “cumplicidade objetiva” para além das lutas que os opõe. (LAHIRE, 2017. p. 64)

Como podemos ver, essa característica não é tão simples de ser quebrada e depende dos mais diversos agentes que pertencem ao campo artístico, sendo que mesmo estando em constante disputa entre si, também fazem parte de uma “cumplicidade objetiva” e não tem interesse que o campo se extinga. Entretanto, isso reforça a importância dos debates acerca da participação da mulher no espaço das artes e também sobre a (des)qualificação da arte têxtil ao longo dos anos. Pois, entende-se que os mecanismos e critérios de rebaixamento desses dois sujeitos foram se atualizando com o decorrer do tempo, à medida que estes ainda permanecem como dominados nesse espaço.

Para entendermos melhor como a arte têxtil e a mulher foram colocadas a margem do campo artístico é preciso considerar que este processo de subalternização foi construído sócio-historicamente. Com o estabelecimento da História da Arte como disciplina e posteriormente o surgimento das Academias de Arte, a mulher continuou colocada, em sua grande maioria, à margem desse espaço. É importante pontuar que haviam resistências, algumas mulheres criavam estratégias para adentrar nesses locais. Quando os dirigentes dessas instituições não puderam mais conter a entrada de mulheres acabaram criando espaços reservados para elas dentro das próprias Academias, com o intuito de controle e vigilância ao tipo de produção que elas poderiam exercer, ou seja, elas não poderiam ter a mesma instrução artística que os homens. O mesmo aconteceu com a arte têxtil que foi enquadrada como uma

arte menor dentro do universo artístico. Ademais, as artes aplicadas¹³ eram tidas como subalternas pela falta de intelecto supostamente necessária à sua produção. Era julgada como uma mera execução, enquanto que a pintura e escultura adquiriam um nível elevado de arte por acreditarem que esses gêneros artísticos detinham uma certa exclusividade de um fazer intelectual. (SIMIONI, 2019)

Utilizamos para essa pesquisa o termo arte têxtil, pois este abrange o gênero artístico cerne deste estudo. Entendemos arte têxtil como um termo amplo que contempla as mais diversas técnicas manuais têxteis como bordado, crochê, tapeçaria, costura, entre outros, a partir de uma perspectiva do circuito artístico. Não iremos trazer o debate atual sobre arte *versus* artesanato de maneira mais aprofundada, pois este não é o foco desta pesquisa. Além disso, a complexidade e a longevidade desse debate talvez requeressem um espaço ampliado, não disponível neste gênero de curto fôlego. Iremos abordar um pouco dessas questões dentro das categorias de inferiorização da arte têxtil, que fazem parte de uma pequena contextualização histórico de depreciação dos fazeres manuais. Entendemos que este é um campo escorregadio e de fronteiras imprecisas. A artista e pesquisadora Vanessa Freitag discute esta questão em seu artigo intitulado *Novas configurações do ofício artesanal no México: ser artesão-artista*, trazendo um rico debate sobre as fronteiras da arte e do artesanato:

Em nossa sociedade, ou seja, a sociedade de artesãos, a de artistas, a de consumidores de arte ou de artesanato, já não consegue ver e nem considerar o trabalho de artesãos como arte (especialmente, certos tipos de artesanato que se destacam pelo seu caráter artístico) porque a excisão entre ambas as linguagens está fortemente assentada na literatura sobre o tema e na vida cotidiana de artistas e artesãos. As diferenças residem nos espaços de circulação dos objetos artísticos se comparado com os artesanais, no valor outorgado ao objeto e ao produtor, na visibilidade que se confere às respectivas produções e na valorização social, que evidencia as polaridades entre arte e artesanato. A oposição que se observa não é ideologicamente neutra. Finalmente, penso que é necessário fomentar novos olhares e debates que problematizem a situação do trabalho artístico artesanal na atualidade, tanto no contexto acadêmico como no escolar. Sem dúvida, se observam mudanças importantes relacionadas com o fazer artesanal que requerem de um olhar mais inclusivo. (FREITAG, 2015, p. 121)

Compreendemos que a distinção do termo arte e artesanato não é um posicionamento neutro. É preciso ter cuidado para não os hierarquizar. Tomar o termo arte têxtil para esta pesquisa não é uma atitude que pretende desqualificar os fazeres artesanais.

¹³ De acordo com a Enciclopédia Itaú cultural: “as artes aplicadas são modalidades da produção artística que se orientam para o mundo cotidiano, pela criação de objetos, de peças e/ou construções úteis ao homem em sua vida diária. A noção remete a alguns setores da arquitetura, das artes decorativas, do design, das artes gráficas, do mobiliário etc. e traz oposição em relação às belas-artes”. Esse termo aparece em alguns momentos desta pesquisa dentro de uma contextualização histórica em que se compreendia várias produções, inclusive a produção têxtil dentro dessa concepção de arte utilitarista.

A escolha por utilizar arte têxtil é determinada pelo objeto da pesquisa que se apresenta dentro de um circuito artístico, embora utilize as técnicas tradicionais, provenientes das produções artesanais, no entanto essas técnicas são subvertidas com outras formas de uso e local de exposição. Consideramos para este trabalho que a distinção entre arte e artesanato foi criada historicamente e propositadamente para hierarquizar as produções feitas por uma determinada classe social e também dentro de uma hierarquia de gênero, de acordo com a historiadora de arte Rozsika Parker:

Claramente, existem grandes diferenças entre pintura e bordado; diferentes condições de produção e diferentes condições de recepção. Ao invés de reconhecer que bordado e pintura são diferentes, mas que ambos se enquadram como arte, o bordado e os ofícios associados ao 'segundo sexo' ou à classe trabalhadora são considerados com um menor valor dentro do campo artístico. (1996, p.5, tradução nossa)

Para nosso estudo foi importante compreender esse processo no tocante às estruturas criadas dentro do campo artístico que resultaram no rebaixamento das artes têxteis a uma produção menor, assim como a relação desse desprestígio da arte têxtil associado à uma prática artística tipicamente feminina. Isso não quer dizer, que nosso posicionamento para esta pesquisa concorda com essa distinção ou pretende fomentar esse estereótipo. Mas como nos disse Vanessa Freitag (2015) precisamos estar atentos e estimular debates acerca dessa polarização arte e artesanato.

Neste capítulo buscamos compreender como se deu a subvalorização da arte têxtil e a inferiorização da mulher no campo artístico, alcançando o momento em que esses dois sujeitos se encontram e passam a formar um vínculo que se perpetua, de modo que, socialmente a arte têxtil passa a ser associada a um fazer estritamente feminino. Tivemos como objetivo identificar e analisar alguns dos principais mecanismos utilizados pelo campo artístico para relegar à arte têxtil e à mulher um papel secundário no espaço destinado a produção artística. Tais questões levantadas servem para refletirmos nosso estado atual contemporâneo dentro do campo artístico, à medida que, ainda é visivelmente persistente a subvalorização da arte têxtil e a subalternização da mulher nesse espaço.

1.2 ARTE VERSUS ARTE FEMININA

Neste dia 8 de março, ocupando uma das apenas sete cadeiras aqui do Parlamento Municipal, precisamos sempre nos perguntar: O que é ser mulher? O que cada uma de nós já deixou de fazer ou fez com algum nível de dificuldade pela identidade de gênero, pelo fato de ser mulher? A pergunta não é retórica, ela é objetiva, é para refletirmos no dia a dia, no passo a passo de todas as mulheres, no conjunto da maioria da população, como se costuma falar, que infelizmente é sub-representada.¹⁴

Marielle Franco

É difícil falar em Marielle Franco e não se emocionar, e não lembrar que fazem mais de três anos que a pergunta “quem mandou matar Marielle?” ainda não tem respostas. Marielle Franco se anunciava da seguinte forma: mulher, negra, cria da favela da Maré. Era mãe, feminista, socióloga e defensora dos direitos humanos, símbolo de resistência e luta. Foi vereadora do Rio de Janeiro e em um de seus últimos discursos na Câmara de vereadores lança esses dois grandes questionamentos: O que é ser mulher? O que cada uma de nós já deixou de fazer ou fez com algum nível de dificuldade pela identidade de gênero, pelo fato de ser mulher?

Entendemos o “ser feminino” como uma ideia construída e não natural da mulher, como já dizia Simone de Beauvoir "ninguém nasce mulher: torna-se mulher". Ou seja, a concepção do “ser feminino” não está relacionada estritamente a questão biológica, mas também a uma construção sócio-histórica: é ensinado às mulheres a se transformar, a adequar sua aparência e comportamento de acordo com o que a sociedade deseja, mesmo que isso cause desconfortos e dores; é ensinado às mulheres que elas têm o dom natural de cuidar e isso é seu dever nato, mesmo que deixe de cuidar de si; é ensinado às mulheres que devem se submeter, que sua natureza é dócil e deve ter um comportamento adequado a essa natureza sem questionar. Assim, a mulher é desumanizada, passa a ser vista como um objeto, que pode ser moldável de acordo com o que o outro deseja sem levar em consideração os seus próprios desejos.

De acordo com Rozsika Parker:

A feminilidade, o comportamento esperado e estimulado nas mulheres, ainda que naturalmente relacionada ao sexo biológico do indivíduo, é moldada pela sociedade. Mudanças nas ideias de feminilidade que podem ser vistas refletidas na história do

¹⁴ Discurso realizado na Câmara dos vereadores no Rio de Janeiro, em 08 de março de 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/politica/republica/marielle-franco-a-negra-da-favela-da-mare-que-foi-a-5-vereadora-mais-votada-do-rio-1hsim7hw2dnu5lcelet5jen0o/>. Acesso 15 de janeiro de 2021.

bordado confirmam de forma notável que a feminilidade é um produto social e psicossocial.” (PARKER, 1996. p. 2 – 3. tradução nossa)

Assim, ao se criar um ideário de feminilidade todas as produções e ações que envolvem as mulheres devem estar de acordo com a expectativa do “ser feminino” que obviamente difere do seu oposto e complementar: o homem. Até o próprio mito bíblico, consolidado no imaginário social, de criação da mulher diz que Eva veio da costela de Adão, ora, a mulher está contida no homem, ela é o seu complemento e não um ser independente que detém suas próprias ambiguidades.

Essa ideia construída de subalternidade que a mulher tem em relação ao homem não é uma cultura recente, como nos deixa ver o mito judaico-cristão da criação da mulher citado anteriormente, mas foi um processo construído socialmente que perpassa toda a história do Ocidente. Exemplo dessa subalternização feminina construída socialmente, encontramos nos séculos do século XVII, quando as mulheres são excluídas de funções e substituídas pelos homens nos locais de trabalho. A filósofa Silvia Federici em seu livro célebre *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* trata a respeito da desvalorização do trabalho feminino e diz que:

Um aspecto complementar foi a redução das mulheres a não trabalhadoras, um processo muito estudado pelas historiadoras feministas, e que estava praticamente completo até o final do século XVII. Nessa época, as mulheres haviam perdido espaço inclusive em empregos que haviam tradicionalmente ocupado, como a fabricação de cerveja e a realização de partos. As proletárias, em particular, encontraram dificuldades para obter qualquer emprego além daqueles com *status* mais baixos: empregadas domésticas (a ocupação de um terço da mão de obra feminina), trabalhadoras rurais, fiandeiras, tecelãs, bordadeiras, vendedoras ambulantes ou amas de leite. (FEDERICI, 2017. p. 182)

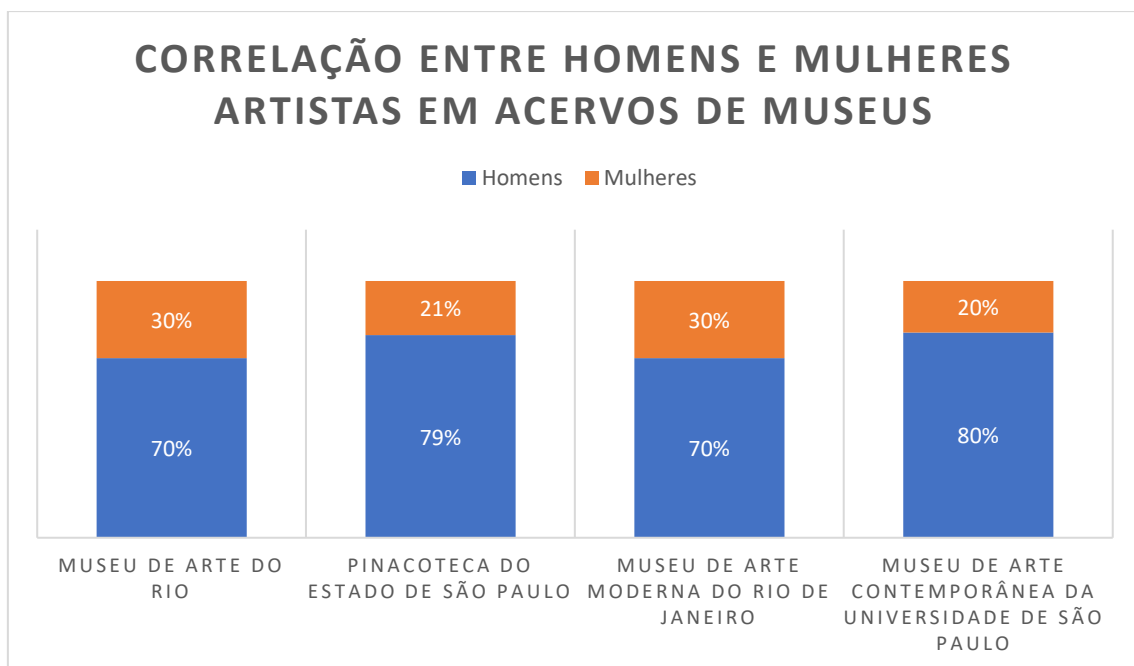
Como podemos ver, nesse período alguns trabalhos com técnicas têxteis já eram considerados inferiores enquanto se restringia o trabalho à mulher. Concomitantemente à proibição das mulheres do direito ao trabalho e sua submissão ao homem, se constrói uma imagem da mulher como um ser frágil, dependente, condescendente. Ou seja, um ser inferior ao homem, pois precisa deste para sobreviver.

Segundo o Novo Dicionário Aurélio “subalternização é um substantivo feminino que significa ato ou efeito de subalternizar, dar categoria inferior a, rebaixar, humilhar” (ano [?], p.1328), ou seja, tornar o outro subalterno, inferior, submisso. Tratar sobre a subalternização da mulher parece uma questão já esgotada, não fosse pelos números ainda minoritários de mulheres atuantes e assumindo lugares de destaque nos diversos espaços sociais, especialmente, no espaço artístico que é o recorte da nossa pesquisa. Neste ponto

entramos na segunda questão levantada por Marielle Franco: O que cada uma de nós já deixou de fazer ou fez com algum nível de dificuldade pela identidade de gênero, pelo fato de ser mulher?

Numa edição de Fevereiro/Março de 2016 da revista *Select* identificamos dados sobre o percentual de artistas em acervos de alguns museus brasileiros. Notamos uma quantidade bastante discrepante entre mulheres artistas se comparado com as de homens artistas, que pode ser vista no gráfico 1 logo abaixo¹⁵.

Gráfico 1 - Percentual de mulheres e homens artistas nos acervos de alguns museus brasileiros.



Fonte: produzido pela autora. Dados retirados da edição Fevereiro/Março de 2016 da Revista *Select*

No Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, um dos grandes museus de referência do Brasil, numa pesquisa feita pelo grupo Guerrilla Girls em 2017 destacou-se que apenas 6% do acervo de exposição foi produzido por mulheres. Em contrapartida, 60% dos nus são femininos¹⁶.

¹⁵ A revista seLecT é uma revista especializada em artes visuais e cultura contemporânea. Tem como objetivo contribuir para a informação e a formação do público de arte do país, divulgando trabalhos artísticos e curatoriais, oferecendo críticas, reportagens, análises e reflexões. <https://www.select.art.br/edicao/select-no-28/> Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

¹⁶ As Guerrilla Girls são artistas ativistas feministas. Usam máscaras de gorila em público e usam fatos, humor e artes visuais ultrajantes para expor preconceitos étnicos e de gênero, além de corrupção na política, arte, cinema e cultura pop. O anonimato das mulheres que compõe o grupo serve para manter o foco nas questões pela qual lutam e não o debate sobre quem são: poderiam ser qualquer um e estão em todo lugar. Acreditam em um feminismo interseccional que combate a discriminação e apoiam os direitos humanos de todas as pessoas e de todos os sexos.

Ainda à procura dos jardins de nossas mães é um texto que apresenta o livro *História das mulheres, histórias feministas: antologia* e explica a importância deste livro como resultado de diversas ações iniciadas em 2018 pelo MASP com intuito de discutir à presença da mulher nos espaços institucionais de arte. Assim, o texto aponta dados sobre a disparidade de obras de homens e mulheres nos acervos do próprio museu. Mesmo após as ações tomadas em 2018 o acervo que em 2017 tinha 6% de obras de mulheres, alcançou 22% em agosto de 2019. Ainda é um número bastante reduzido, mas essa mudança demonstra o efeito desses debates e a postura autocrítica assumida pelo museu. O texto também aborda críticas acerca da relação entre a arte têxtil e a mulher, indicando essa conexão como “fator de marginalização de artistas mulheres”. (CARNEIRO e MESQUITA, 2019)

Eu acho que existe um espaço aberto pra arte, em geral, e que se arte que você está fazendo conseguir se manter e se consolidar, ela vai aparecer nesses espaços. É óbvio que a maioria dos espaços de coordenação e de direção, de museus e galerias, é feito por homens. Até aqui em Portugal, eu faço mestrado, e a maioria do público do mestrado são mulheres. Mas quando a gente vai ver os diretores de museus e galerias, a maioria são homens. Então, eu não sei onde estão todas as mulheres que estão estudando, ou eu sei, são as técnicas, as assistentes, isso acontece em todo lugar. (GRIMALDI, 2020)

Se é verdade que quem produz o valor da obra de arte é o campo de produção e se o campo da arte é um local ocupado por uma maioria masculina, especialmente nos cargos mais altos das instituições artísticas, as diretrizes desse lugar poderão estar atreladas a critérios masculinizantes ou até mesmo patriarcais?¹⁷ Por que a necessidade de criar o termo *arte feminina*, distinguindo-a das produções artísticas feitas por homens como se estas fossem um padrão de criação artística da humanidade? Quem criou e por qual motivo caracterizou o trabalho artístico das mulheres num parâmetro de feminilidade homogêneo?

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementariedade ou de antagonismos etc.) [...] Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permite situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõe aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na

Contrapõem a ideia de uma narrativa convencional, revelando o sub-histórico, o subtexto, o esquecido e o injusto. Texto retirado do site <https://www.guerrillagirls.com/>. Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

¹⁷ Na edição de Fevereiro/Março de 2016 da revista *Select* foi feito um levantamento de dados sobre o percentual de mulheres artistas *versus* homens artistas em acervos de alguns museus brasileiros e também um levantamento do quantitativo de homens e mulheres que trabalham nestas instituições e os cargos que ocupam. O resultado dessa pesquisa é de que há um quantitativo considerável de mulheres que atuam como funcionárias, porém a grande maioria dos altos cargos, como direção e coordenação são ocupados por homens. O levantamento está disponível em: <https://www.select.art.br/edicao/select-no-28/> Acesso em 12/02/2020

estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos (como prestígio literário) postos em jogo no campo. (BOURDIEU, 1996. p. 261)

A partir da descrição de Bourdieu sobre como funciona as relações dentro do campo podemos fazer uma analogia com um jogo de futebol para facilitar nosso entendimento sobre o embate *arte versus arte feminina*. Podemos dizer que os organizadores do jogo de futebol, em sua maioria homens, criaram não apenas o jogo, mas também suas regras. Inicialmente as mulheres não podiam jogar futebol, no entanto, algumas tinham o interesse em praticar tal modalidade esportiva, mas esse espaço oficial, legitimado era vetado a elas, até que em determinado momento histórico resolveram instituir o *futebol feminino*.

Podemos dizer que o a *arte* está para o *futebol*, assim como a *arte feminina* está para o *futebol feminino*. O *futebol* por muito tempo foi proibido às mulheres no Brasil e isso estava legitimado juridicamente de acordo com o artigo 54 do decreto lei Nº 3.199, de 14 de abril de 1941 “Às mulheres não se permitirá a prática de desportos incompatíveis com as condições de sua natureza, devendo, para este efeito, o Conselho Nacional de Desportos baixar as necessárias instruções às entidades desportivas do país.”¹⁸ Nos termos da lei não havia um detalhamento sob quais modalidades esportivas eram proibidas às mulheres, no entanto em 1965 a legislação incluiu tais modalidades, entre elas estava o futebol. Essa lei só foi revogada na *década de 1970*. No entanto esta revogação não significou condições iguais do *futebol feminino* em relação ao futebol masculino, comumente chamado apenas de futebol.

A noção de preconceito nesse esporte é uma temática recorrente que abrange desde preconceitos com relação ao gênero, que por sua vez, questionam a sexualidade das atletas, como com relação a **pouca visibilidade midiática** e também à **falta de incentivo financeiro** e de campeonatos. No entanto, outra noção que acompanha as reflexões acerca do futebol feminino é a noção de resiliência, ou mesmo, de força de vontade para se manterem na prática mesmo com tantos fatores contrários. (SALVINI e MARCHI JÚNIOR, 2016. p. 303-4, grifo nosso)

Essa explicação é importante para entendermos que as atividades feitas por mulheres na nossa sociedade são constantemente vistas como algo de menor valor e enquadradas dentro de parâmetros específicos com justificativas relacionadas a questões biológicas ou “natural” das mulheres. Ou seja, o *futebol* existe e detém suas características e regras, mas a mulher não pode participar por “condições de sua natureza”, daí surge o *futebol feminino*, mas este não é igual ao *futebol* “tradicional”, pois é jogado por mulheres, então as

¹⁸ Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3199-14-abril-1941-413238-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso 28 de abril de 2020.

expectativas não são as mesmas e isso determina o seu *status* inferior, sua falta de visibilidade midiática, menos incentivo financeiro e de campeonatos. (SALVINI e MARCHI JÚNIOR, 2016.)

Nos estudos da socióloga Ana Paula Cavalcanti Simioni que resultou na publicação do livro *Profissão artista: pintoras e esculturas acadêmicas brasileiras (2019)*, a autora nos apresenta uma contextualização histórica sobre como a mulher foi declinada a um patamar mais baixo, ou até mesmo excluída, dentro do campo da arte até o período conhecido como modernismo. Assim, em meados do século XVIII as Academias de Arte tomam para si a legitimação dos gêneros artísticos, dispondo do monopólio do estudo do modelo vivo, conhecimento considerado primordial para a produção das artes tidas como superiores.

O estudo do modelo vivo nas academias tinha como finalidade o estudo da figura humana e para isso o aluno precisava observar um modelo vivo, que normalmente estaria despido nas aulas. Em uma época em que a mulher não poderia andar desacompanhada nas ruas e ter diversos direitos negados, ou seja, uma sociedade extremamente machista e patriarcal, logicamente esses espaços institucionais de arte foram vetados às mulheres.

Apesar de nossa pesquisa focar no contexto brasileiro é necessário identificar alguns acontecimentos ocorridos em outros países que provocaram ruídos e foram tomados como referência por artistas brasileiros, levando em consideração que o campo da arte no Brasil é marcado por uma forte influência ocidental. No capítulo que trata dos *Espaços de Formação Artística para mulheres no Brasil*, Simioni sinaliza como se deu a entrada de mulheres nas instituições européias, abordando os casos da França, Inglaterra e Alemanha. Os debates acerca de uma formação profissional das mulheres no campo artístico iniciaram-se nos finais do século XIX nesses três locais, porém, cada um com suas nuances. O discurso de recusa para oferecer uma profissionalização para as mulheres era bastante comum aos três países, como por exemplo, a questão socio-moral pela qual inviabilizava as mulheres de se misturarem aos homens nas salas de aula e também as próprias aulas de modelo vivo. Havia também questionamentos sobre a capacidade intelectual da mulher, que diziam comprometer a qualidade da própria instituição. Para tanto, além dos argumentos de recusa, estas instituições reforçavam uma suposta “verdadeira vocação” da mulher que seria o cuidado do lar:

Vistas como **ameaça à seriedade** do ensinamento acadêmico, na medida em que não tomavam a arte com a mesma circunspeção que os homens, mas ao contrário, como um passatempo enquanto a verdadeira ocupação feminina (o casamento) não chegava, foram elas desestimuladas a se profissionalizarem. (SIMIONI, 2019, p. 103, grifo nosso)

Como vimos as mulheres não eram levadas a sério, havia sempre um argumento que as rebaixava, que as colocava como seres infantilizados, incapazes de atuar de maneira respeitável em espaços profissionais. No contexto brasileiro, a autora vai analisar como mulheres artistas antes do modernismo tinham suas obras tratadas como amadoras, mesmo aquelas mulheres que tinham participação periódica nos salões de arte e até ganhadoras de prêmios por suas obras:

Se para algum homem a condição de jovem ou amador era algo transitório, para as mulheres era, no mais das vezes, uma situação dada por sua natureza e, como tal, permanente e definitiva. Ou seja, a categoria de amador servia diversamente para homens e mulheres. Para os primeiros, era um momento da carreira que seria superado com o estudo, com profissionalização. Para as mulheres, era um rótulo que as discriminava de modo permanente, independente de serem profissionais, jovens ou madura. (SIMIONI, 2019, p. 54-55)

Retomando a analogia do *futebol*, percebemos que mesmo existindo uma prática específica para mulheres, como o *futebol feminino*, essa prática é vista como inferior não tendo a mesma dimensão de importância que o “verdadeiro” *futebol*, o masculino. Reverberando, inclusive na questão da visibilidade social e nos próprios salários. Neste caso aqui abordado, acerca do campo artístico, as mulheres poderiam participar, mas até este momento, finais do século XIX até elas não eram reconhecidas como profissionais, tratavam essa aspiração como um passatempo, como um *hobby*.

Apesar de não existir uma lei que proibia especificamente a mulher de atuar no campo artístico, o Código Civil de 1916 no Artigo 242, dizia que “a mulher não pode, sem o consentimento do marido: [...] VII. Exercer profissão”. Desta forma, a presença profissional da mulher nos espaços artísticos também estava sujeita a permissibilidade dos homens, para além da legitimação do próprio campo artístico. Com o passar dos anos a participação das mulheres em exposições foi aumentando, porém o estereótipo de que eram amadoras permanecia. No entanto, muitas mulheres continuavam resistindo e tencionando sua legitimação nesse espaço.

É verdade que a iniciativa da mudança cabe quase por definição aos recém-chegados, ou seja, aos mais jovens, que são também os mais desprovidos de capital específico, e que, em um universo onde existir é diferir, isto é, ocupar uma posição distinta e distintiva, existem apenas na medida em que, sem ter a necessidade de o querer, chegam a afirmar na medida em que, sem ter necessidade de o querer, chegam a afirmar sua identidade, ou seja, sua diferença, a fazê-la conhecida e reconhecida (“fazer um nome”), impondo modos de pensamento e de expressão novos, em ruptura com os modos de pensamento em vigor, portanto, destinados a desconcertar por sua “obscuridade” e sua “gratuidade”. (BOURDIEU, 1996. 270-71)

A distinção das mulheres que aspiravam ser artistas no campo artístico, nos finais do século XIX e início do século XX, não seguiu exatamente essa imposição de novos modos

de pensamentos e de expressão que Bourdieu fala. Na realidade “o bom jogador é aquele que consegue prever as jogadas dos adversários e organizar as suas, inclusive com improvisações, em função disso.” (SEIDL, 2017, p. 242) Sabendo do desejo das mulheres em adentrar nesse campo, ele próprio criou um estereótipo de arte que supostamente seria “natural” delas, mas condizente com a normatividade de gênero da época. Seria uma nova forma de vigilância e controle sem que houvesse uma mudança radical no campo artístico.

Perguntamos por que pinturas de mulheres foram apartadas de pinturas de homens e por que a arte das mulheres, em toda sua diversidade, foi descrita como homogênea. Revelamos que o estereótipo feminino é um dos principais elementos da construção da atual visão da história da arte. A maneira específica de apresentar o trabalho de mulheres – a afirmação constante da fraqueza feminina da arte de mulheres – sustenta a dominação da masculinidade e da arte masculina. (PARKER, 1996. p. 4, tradução nossa)

Existiam padrões estéticos distintos para obras de homens e de mulheres que claramente estavam relacionados ao papel social exercido por estes sujeitos: “isso se evidencia pelo uso de adjetivos como *feminina, graciosa, leve, delicada* como sendo, ‘naturalmente’, apropriada às obras feitas por mulheres; enquanto os termos *vigoroso, forte, másculo, viril, potente* eram aplicados às produções masculinas” (SIMIONI, 2019, p. 55). As mulheres que ousavam sair deste padrão logo eram descritas pejorativamente, ao dizerem que haviam perdido sua feminilidade.

Ainda de acordo com Simioni (2019), a necessidade de manter as mulheres no limbo da arte se dava principalmente por uma *questão moral*, e é claro, esse padrão era ditado pelas instituições, seus respectivos representantes, professores, mestres e também os críticos de arte que contribuíam para manter o circuito artístico dentro dos ditames que lhes convinham. Devemos evidenciar que o período de análise da autora é finais do século XIX e início do século XX e que a grande maioria destes cargos destacados eram ocupados por homens. Curioso perceber, conforme já citado no início do tópico, essa situação pode ser evidenciada até os dias atuais.

O rótulo de “amadora” assombrava como um fantasma a produção das mulheres em sua totalidade. Tamar Garb descreve o modo com que os comentaristas dos Salons des Femmes Peintres et Sculpteurs utilizavam uma linguagem sexuada para tratar da produção feminina, enquanto as obras masculinas eram percebidas como “universais”, sexualmente neutras. Já as femininas seriam uma mostra, evidente, daquele “outro” que era a mulher, expressão de seu espírito distinto, cujo termo “feminino” provia síntese. Percebidas como seres por excelência domésticos, sensíveis e com aptidão para a beleza decorativa, suas obras eram uma extensão das capacidades concernentes ao âmbito privado exibidas ao público. Desse modo, distinguiam-se do mundo competitivo, profissional e comercial que caracterizava o meio artístico masculino. (SIMIONI, 2019, p. 43)

As críticas sobre a presença feminina nos salões artísticos eram bastante uniformes entre os produtores artísticos, com discursos análogos de que a mulher poderia trabalhar com arte desde que mantivesse seu papel de esposa, mãe dedicada e eximia dona de casa. Sendo assim, as mulheres que insistiam em atuar nesse campo, se deparavam com uma expectativa do outro acerca dos temas que estas iriam abordar em seus trabalhos. Assim, esperava-se que suas obras deveriam tratar daquilo que pertenciam ao seu “mundo”, ou seja, sobre questões relacionadas ao seu cotidiano doméstico “a mulher era convidada a opinar sobre o universo que domina – o das atividades domésticas – e deixar para os homens aquele mundo das artes, mais nobre, elevado e impenetrável” (SIMIONI, 2019, p. 58) Assim, os críticos da época como Gonzaga Duque, João do Rio e Angyone Costa viam com espanto obras de mulheres que não se enquadravam nesses padrões.

Então, seguindo essa lógica, a mulher se restringia a atuar como artista, mas manter sua função de dona de casa, seus trabalhos deveriam tratar de temas do mundo doméstico, muitas vezes sua produção e até mesmo sua educação era no âmbito privado do lar e que havia tipos de arte específicas que são incorporadas a elas como naturais para servirem de conforto, decoração e utilidade do lar. Vale salientar que essa perspectiva de comportamento feminino era esperado por todas as mulheres em geral na sociedade, porém, isso não quer dizer que todas tinham as mesmas condições materiais para assumirem o papel “desejado” de esposa e do lar, muitas mulheres das classes mais desprivilegiadas, em especial a mulher negra, que acabava de sair de um processo violento de escravização, precisavam, na maioria dos casos, trabalhar para seu sustento.

As mulheres negras, por sua vez, após a Abolição dos escravos, continuariam trabalhando nos setores os mais desqualificados recebendo salários baixíssimos e péssimo tratamento. Sabemos que sua condição social quase não se alterou, mesmo depois da Abolição e da formação do mercado de trabalho livre no Brasil. Os documentos oficiais e as estatísticas fornecidas por médicos e autoridades policiais revelam um grande número de negras e mulatas entre empregadas domésticas, cozinheiras, lavadeiras, doceiras, vendedoras de rua e prostitutas. (RAGO, 2004. p. 582)

Cabe destacar aqui as contradições do tensionamento das mulheres para terem o direito de serem vistas como profissionais, atuarem de maneira reconhecida no campo artístico. No entanto, as mulheres que aspiravam legitimidade artística, em finais do século XIX e meados do século XX, em sua grande maioria, pertenciam a uma classe social dotada de determinados privilégios. No entanto, não podemos esquecer daquelas mulheres totalmente invisibilizadas e que contribuiram para que essas mulheres artistas pudessem se destacar e terem seus nomes nos livros de arte, mesmo que tardiamente ou ainda de forma reduzida a “amadoras”. Essas

mulheres invisibilizadas, socialmente subarternizadas, tiveram um papel importante, mesmo que exercido de forma “compulsória”¹⁹ e davam sustentação direta ou indiretamente àquelas artistas “amadoras” que lutavam por maior visibilidade no campo artístico.

No discurso de diversos setores sociais, destaca-se a ameaça à honra feminina representada pelo mundo do trabalho. Nas denúncias dos operários militantes, dos médicos higienistas, dos juristas, dos jornalistas, das feministas, a fábrica é descrita como “antro da perdição”, “bordel” ou “lupanar”, enquanto a trabalhadora é vista como uma figura totalmente passiva e indefesa. Essa visão está associada, direta ou indiretamente, à vontade de direcionar a mulher à esfera da vida privada. (RAGO, 2004. p. 585)

A diferença entre as mulheres de classe baixa e alta é que estas podiam reivindicar sua entrada ao mundo do campo artístico, já as mulheres de classe social mais vulnerável estavam assujeitadas ao universo dos trabalhos hostis por uma necessidade de sobrevivência. Em outras palavras, enquanto as mulheres de classe mais abastada tensionavam sua participação profissional no campo artístico, as mulheres da classe baixa tornavam possível esse tensionamento à revelia de sua própria imagem e aceitação social devido aos trabalhos que eram “obrigadas” a realizar para sua subsistência.

A ideia de *arte feminina* foi criada como um consolo para as mulheres, devido as aventureiras que insistiam em versar por esse caminho e como um mecanismo de vigilância para os homens que poderiam controlar os temas, formas e tipos de arte que as mulheres poderiam exercer. Enquanto isso, eles permaneciam com seus *status* de gênios e de detentores da “verdadeira” *arte*.

Já no período que corresponde ao Modernismo Brasileiro Ana Paula Simioni, em uma palestra para o *Café Filosófico CPFL*, aborda acerca de sua pesquisa da incomum centralidade tomada por mulheres artistas neste período. A socióloga trata, mais especificamente do caso de Anita Malfatti considerada pioneira da Arte Moderna no Brasil, trazendo a lume as considerações de que o papel importante de Anita neste período se deve mais ao fato dela ter sido responsável pelo encontro de Oswald de Andrade e Di Cavalcanti que

¹⁹ Usamos esse termo, não em sentido anacrônico, pois compreendemos que nesta época destacada não havia legislação trabalhista para as domésticas, mas sim, o termo deve ser entendido a partir da situação social que estas mulheres eram inseridas, pois a escolha desses trabalhos não era feita de forma opcional, mas que a maioria se submetia por estar em condição de miserabilidade.

se tornaram ícones de representação do modernismo brasileiro, do que ao fato de que suas obras tenham marcado uma consciência moderna ao movimento.²⁰

Neste mesmo período temos Regina Graz, precursora da *Art Déco* no Brasil e que teve uma rica produção de tapeçaria, porém era relegada a segundo plano diante de seu marido John Graz. Ele era reconhecido como artista, “designer” e ela, que geralmente participava dos projetos do marido na produção têxtil era considerada como simples “executora”. Regina Graz se torna importante pela introdução de obras do tipo têxtil no contexto do campo artístico brasileiro, porém, sem trazer debates profundos sobre esta relação que retém uma contextualização socio histórica cheia de contradições. (SIMIONI, 2010)

Voltando a analogia do *futebol*, observa-se que a maioria das notícias, os patrocinadores (ou seja, quem realmente financia os jogadores), os campeonatos, os comentaristas, em geral, há toda uma paramentação, todo um circuito que gira em torno do *futebol* (masculino). Já o *futebol feminino* está sempre “no escanteio”, menos visibilidade, menores investimentos. Porém, essa dicotomia não tem relação com a qualidade técnica e nem com as regras, já que supostamente, são as mesmas para dentro do campo (no sentido literal dos jogos de futebol). Deste mesmo modo ocorre no circuito da *arte*, a mulher adentra num espaço que não há paridade de avaliação, simplesmente “ser mulher” te coloca numa posição inferior de imediato, por questões que não se relacionam à competência técnica.

A década de 1960 é um período em que a mulher se incorpora de maneira oficializada ao mercado de trabalho desencadeando uma série de demandas sociais, como educação, bens e serviços. (DURAND, 2009) “Embora o debate sobre o lugar da mulher nas artes já estivesse presente, foi sobretudo nos anos 1960 que os espaços institucionais, por pressão de movimentos sociais e políticos, responderam às demandas por direitos de artistas mulheres.” (CARNEIRO e MESQUITA, 2019, p. 12) Talvez essa entrada no mundo do trabalho tenha favorecido a pressão dos movimentos que culminaram em mais direitos às mulheres no campo artístico. Vejamos que essa é uma demanda que tem sido almejada desde os finais da década de 1890, ou seja, setenta anos depois, das primeiras mulheres adentrarem nos espaços considerados “marginais” das Academias, elas finalmente conseguem a oficialização de sua profissionalização no campo da arte. Isso não quer dizer que com essa

²⁰ Café Filosófico CPFL é um programa de reflexões produzido e realizado pelo Instituto CPFL em parceria com TV Cultura. Palestra com a professora Ana Paula Cavalcanti realizada em 2019, tema Artes Visuais na Semana de 22. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0jR5zV39o6E&t=1925s> Acesso em 16 de agosto de 2020

legitimação as relações e características mudaram radicalmente e rapidamente no âmbito artístico, muitas lutas foram travadas ao longo dos anos e conforme citado no início desse tópico, essas lutas ainda estão longe de ter fim.

Com o advento da Arte Contemporânea em meados década de 1970 a arte passa a ser valorizada numa perspectiva em que o contexto sócio-político da produção da obra passou a ter uma grande importância no campo artístico que contrapõe as formas tradicionais de fazer arte e que ainda eram bastante influentes pelas academias de arte. Assim, Michael Archer nos diz que:

Uma das influências mais importantes sobre parte da arte e sua crítica nos anos 70 foi o impacto do feminismo. Como vimos, a relação entre o ponto de vista político de uma sociedade e a sua arte havia sido foco de muitos, principalmente dentro de uma sociedade de uma estrutura teórica neomarxista. Fossem quais fossem os erros e acertos da distribuição de poder entre aqueles que produziam e aqueles que possuíam os meios de produção, a vasta maioria dos atores, em ambos os lados, parecia ser de homens. (2012, p.124)

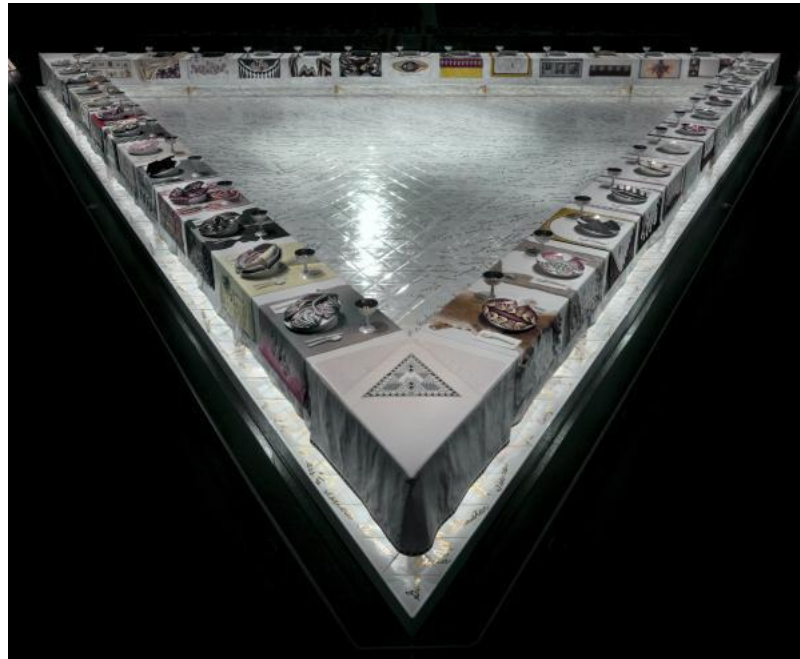
Neste período surgem diversas críticas a respeito da participação da mulher no campo artístico, conselhos de artistas mulheres expõem em números a participação ínfima das mulheres nos museus e exposições. Posteriormente pesquisadoras e artistas passam a exigir retratação histórica e a necessidade de redescobrir obras de mulheres que foram relegadas ao longo da história pelos museus.

As artes, como todas as áreas de atuação, são dominadas pelos homens. Trata-se de um território masculino, governado pelas “leis” tácitas da supremacia masculina. A arte é sempre vista através das histórias violentas da hegemonia masculina. Concebida a partir do ego masculino, a arte é masculina. Não há contrapartida feminina (mesmo quando as artes são consideradas femininas, o são nos termos da afeminação masculina)” (SPERO, 2008. p. 51)

A obra *The Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago foi um exemplo de crítica e também uma forma de retratação a respeito da mulher no espaço artístico. A obra consiste numa grande mesa de jantar em formato de triângulo, contendo trinta e nove lugares que remetem a deusas ou figuras históricas de mulheres. Os pratos feitos de porcelana em formatos que remetiam a vagina e toalhas sobre a mesa com os nomes das mulheres bordados, observamos então o uso de técnicas que historicamente eram remetidas ao fazer feminino, como cerâmica, porcelana e têxtil. O trabalho se configura como um marco importante para o debate feminista no campo artístico. (SOARES, 2019)

A década de 1970 foi uma década marcante para as mulheres, as lutas feministas desse período proporcionaram abertura de muitas oportunidades e direitos para as mulheres. Lembrando que nem todas as mulheres se beneficiaram com essas mudanças, existem muitas

Figura 4 - The Dinner Party. Artista: Judy Chicago. Ano: 1974-1979



Fonte: Museu do Brooklyn. Foto: Donald Woodman

críticas ao movimento feminista iniciado nesta década, por não ser um feminismo que abrangia a intersecção de raça, classe e gênero. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019)

Neste período o Brasil e outros países da América Latina viviam em regimes ditatoriais violentos. Muitas mulheres perderam seus filhos durante a ditadura, uns foram violentamente mortos pelo regime e outros tantos desaparecidos. Essa situação provocou o surgimento de produções manuais têxteis feitas por mulheres que encontravam nesses fazeres uma forma de lutar, romper a dor e de expor para o mundo a perda de seus filhos para o regime militar. “Os exemplos mais famosos são sem dúvida as Arpilleras, no Chile, e o desfile dos vestidos bordados de protesto de Zuzu Angel na década de 1970.” (INSTITUTO URDUME, 2021, p. 19)

Ao longo dos anos 1980 até o início do século XXI, muitas mulheres tiveram destaque no campo artístico, mas em número ainda bastante reduzido se comparado ao destaque, em termos quantitativos, que os homens ainda tem nesse espaço. As produções manuais têxteis também caminharam a passos curtos nestas últimas décadas:

A estética de artesanatos como crochê, tricô, macramê e bordado passam por um período no qual são considerados cafonas e ficam restritos à “cultura dos armarinhos”, um hobby de mulheres mais velhas que envolvem programas de televisão para afazeres do lar, revistas, fios e cursos, promovidos especialmente pela indústria de fios. (INSTITUTO URDUME, 2021, p. 19)

É um período em que a *geração y* (pessoas nascidas em meados das décadas de 1980/1990) considera peças manuais têxteis como cafonas e o ato de tecer como “coisa de vovó”, ou de “gente velha”. No entanto, alguns artistas no âmbito da arte contemporânea ganham destaque como Arthur Bispo do Rosário, Leonilson, Rosana Paulino e Rosana Palazyán, com a utilização de técnicas e materiais têxteis em seus trabalhos artísticos que passam a tomar notoriedade em espaços de galerias e museus.

Observamos que a relação da mulher com a arte, da mulher com as manualidades têxteis são emaranhadas de silenciamentos, desvalorização, opressão, violências, resistências e lutas. Retomamos a atenção novamente para os dados apresentados do início deste tópico em que entre 2016 e 2019 as pesquisas indicavam um número ainda reduzido de mulheres nos acervos das instituições de arte e em seus mais altos cargos de direção. Isso revela a importância de nossa discussão, pois mudanças que equalizem essa distorção ainda estão aparentemente distantes de serem efetivadas.

1.2 CATEGORIAS DE INFERIORIZAÇÃO

A partir da nossa pesquisa bibliográfica, identificamos que o processo de subvalorização da arte têxtil e desvalorização da mulher no campo artístico seguiu alguns critérios e categorias. Neste tópico destacamos três categorias importantes (não redutíveis a elas) que atuaram como determinantes no processo de inferiorização da mulher e das artes têxteis no campo artístico: a *categoria moral* relacionada ao gênero feminino; a *categoria intelectual* e a *categoria de classe* por meio das quais se constitui o entrecruzamento da mulher e das artes têxteis.

A separação dessas categorias serve apenas como forma didática para entendermos melhor esse processo, porém elas ora se mesclam, ora se complementam. As duas primeiras categorias, *moral* e *intelectual*, foram identificadas, principalmente, a partir das leituras acerca dos estudos de Simioni (2007; 2010; 2019). A importância da *categoria moral* nos permite entender a perspectiva sócio-histórica de determinadas épocas, principalmente reconhecer suas mudanças e também suas permanências, já que a história não deve ser entendida como um processo rígido e linear.

Assim, ao longo dos anos no que se refere à *categoria moral* houve várias mudanças significativas para as mulheres, a sua aceitação aos espaços das academias de arte foi se tornando mais facilitado e as questões morais em que elas foram submetidas - por exemplo, o impedimento do acesso ao estudo do modelo vivo por supostamente ferir a integridade da mulher -, foram desaparecendo. No entanto, também existem permanências que estão impregnadas no seio da nossa sociedade e que se refletem também no campo artístico: como vimos no tópico *Arte versus arte feminina*, o quantitativo de mulheres artistas nos acervos dos museus ainda é significativamente inferior se compararmos aos dos homens. Essa constatação aponta para a permanência de determinações de natureza moral ainda impactando nessa distorção.

A *categoria intelectual* é de suma importância tanto na sua relação com a mulher como com a arte têxtil. Ambas foram classificadas como inferiores, a mulher pelo estereótipo criado acerca de sua suposta natureza essencialmente emotiva em detrimento do homem que, em contrapartida, seria essencialmente racional. De forma análoga, a arte têxtil foi associada a um trabalho feito de modo automático, mecânico, prescindindo da necessidade de maior trabalho intelectual para sua execução.

Já a *categoria de classe*, de forma mais incisiva, foi observada nas pesquisas de Parker (1996) e Federici (2017). Embora as autoras também abordem as outras duas categorias mencionadas (moral e intelectual), ressaltam que estas são, de certo modo, indissociáveis daquela. Por meio de uma perspectiva de classe, percebemos o impacto da divisão social do trabalho, atuando numa estratificação binário-generificada e econômica. Ambas servem como marcadores para determinar o posicionamento hierárquico de certos gêneros artísticos, como a arte têxtil.

1.2.1 Categoria moral

No que se refere à *categoria moral*, iremos adentrar numa discussão sobre como a mulher é continuamente posta num lugar de passividade. Por detrás dos mais diversos discursos morais, como impedir a mulher de transitar por alguns espaços devido a sua pureza feminina, mulher delicada e frágil que deve ser protegida, existe um contexto em que o homem se utiliza desse discurso moral para manter seus privilégios e domínio sobre a mulher. Assim, iremos apresentar algumas situações que decorrem do uso da moralidade para manter a mulher distante de determinados espaços e aprisionada ao seu “verdadeiro lugar” o espaço privado doméstico. Em outros termos, tentaremos abordar aspectos sobre a criação, recriação e reprodução da ideia socialmente compartilhada de que o espaço do lar lhe é essencialmente “natural”.

A delimitação da mulher ao espaço doméstico foi um processo construído juntamente com sua inferiorização no campo do trabalho.

Todo o trabalho feminino, quando realizado em casa, seria definido como “tarefa doméstica”, e até mesmo quando feito fora de casa era pago a um valor menor do que o trabalho masculino — nunca o suficiente para que as mulheres pudessem sobreviver dele. O casamento era visto como a verdadeira carreira para uma mulher, e a incapacidade das mulheres de sobreviverem sozinhas era algo dado como tão certo que, quando uma mulher solteira tentava se assentar em um vilarejo, era expulsa, mesmo se ganhasse um salário. (FEDERICI, 2017. p. 182)

A expropriação do trabalho à mulher fez com que, muitas delas, ficassem reféns dos homens, tanto pela sobrevivência de si como pela subserviência no espaço doméstico. Por que consideramos o lar como algo tão importante para esse contexto das artes? O ambiente doméstico se torna importante para nossa pesquisa, pois é nele onde a *reprodução social* se configura e a mulher é a principal responsável por manter essa ordem.

A perversidade se torna nítida quando relembramos o quanto o trabalho de produção de pessoas é, na verdade, vital e complexo. Essa atividade não apenas cria e mantém

a vida no sentido biológico, ela também cria e mantém nossa capacidade de trabalhar – ou o que Marx chamou de “força de trabalho”. E isso significa moldar as pessoas com atitudes, disposições e valores, habilidades, competências e qualificações “certas”. Em resumo o trabalho de produção de pessoas supre algumas das condições – materiais, sociais e culturais – fundamentais para a sociedade humana em geral e para a produção capitalista em particular. Sem ele, nem a vida nem a força de trabalho estariam encarnadas nos seres humanos. Chamamos esse amplo corpo de atividade vital de *reprodução social*.” (ARUZZA; BHATTACHARYA; FRASER. 2019 p. 52)

Assim era preciso criar um ideário social de mulher subserviente, para que o homem pudesse deter o controle, arrancando delas a possibilidade de trabalho para sua sobrevivência. Algumas mulheres conseguiam subverter essa situação, mas no geral esse era um comportamento social esperado para todas. Depois disso, associar a dedicação ao casamento e ao lar como sinônimos de habilidade e virtude. Deste modo, a mulher começou a ser restringida ao espaço do lar, em contrapartida, o homem poderia transitar nos mais diversos espaços públicos.

De acordo com os estudos de Simioni (2019), desde o início da institucionalização das Academias de Arte, esses espaços foram vetados às mulheres e somente em fins do século XIX houve alguma abertura a elas, muito embora com algumas objeções. Ainda segundo a autora, esse período coincide com um movimento de declínio dessas Academias e isso pode apontar para questões como: por que esses espaços institucionais só foram abertos para as mulheres quando já entravam em decadência? Assim, mesmo com a incipiente abertura, as mulheres precisavam passar nos exames de admissão. Todavia a educação formal feminina não era uma prioridade, ou seja, o que lhes era ensinado nas escolas era insuficiente para passarem nos testes das Academias de Arte. Desta forma, elas acabavam ficando em desvantagem diante da concorrência masculina que possuía uma formação acadêmica mais bem preparada.

Outro ponto importante, é o acesso ao estudo de modelos vivos (modelos nus ou *seminus*) considerado primordial para alcançar sucesso como artista neste período e que, em contrapartida, por muito tempo, fora vetado às mulheres por uma justificativa moral, mesmo elas fazendo parte do corpo discente das instituições. A sociedade da época preconizava a mulher como um ser dotado de pureza e castidade e os estudos de modelos vivos poderiam comprometer a honra dela. Porém, a falta de acesso ao estudo de modelos vivos impedia as mulheres de se aprofundarem e desenvolverem melhor suas técnicas no campo artístico, até mesmo as impossibilitando de se tornarem artistas profissionais. No entanto, as que enfrentaram as adversidades da época e conseguiram se destacar como artistas, se defrontaram com outra

pressão social: elas poderiam se dedicar a arte, desde que exercessem também sua “verdadeira” ocupação feminina que era o casamento. (SIMIONI, 2019).

Identificamos na pesquisa diversas circunstâncias às quais a mulher era deslocada para longe do campo e aproximada do lar. À medida que tentava penetrar no campo artístico, argumentos de “maternidade como papel primordial”, “mulher do lar”, “a vida privada é seu único domínio” são incessantemente levantados:

As ‘delicadas mãos’ que se mostraram incapazes de pintar seriam mais úteis caso se dedicassem a outras atividades, mais apropriadamente femininas, como cozinha e o piano. O crítico parece aconselhar a amadora²¹ a ‘voltar para seu lugar’, ou seja, para sua casa, deixando o universo sério das artes para os que têm talento (SIMIONI, 2019. p.46)

Conforme já visto no tópico anterior deste trabalho, verificamos que o recurso de criação de uma *arte feminina* não foi despropositado. À medida que as mulheres forçavam sua entrada no campo artístico criou-se uma arte à parte da “verdadeira” arte em que elas poderiam participar, porém, de certo modo, condicionadas a exercer sua criatividade em torno dos temas que se referiam a sua vida cotidiana do lar. Ademais, elas deveriam continuar exercendo a função de “donas de casa”, cuidando do marido e dos filhos para que não perdessem a sua feminilidade.

Numa época em que o casamento era considerado algo muito importante para a mulher, senão a única relação social que deveria ser esperada por ela, a “perda” da feminilidade poderia causar seu fracasso perante a sociedade.

Baseado na crença de uma natureza feminina, que dotaria a mulher biologicamente para desempenhar as funções da esfera da vida privada, o discurso é bastante conhecido: o lugar da mulher é o lar, e sua função consiste em casar, gerar filhos para a pátria e plasmar o caráter dos cidadãos de amanhã. Dentro dessa ótica, não existiria realização possível para as mulheres fora do lar; nem para os homens dentro de casa, já que a eles pertenceria a rua e o mundo do trabalho. (MALUF e MOTT, 1998. p. 373-374)

Nesse contexto, não é só o trabalho da mulher que se desvaloriza nessa formação social, mas igualmente tudo que possa representar o ambiente doméstico como objetos e tarefas domésticas. E essa relação simbiótica mulher e lar se perpetua por longos anos na sociedade. Destarte, tudo que é feito pela mulher ou que pressupõe ter relação com o ambiente doméstico é desvalorizado.

²¹ O termo *amadora* é utilizado pela socióloga Simioni em seu livro *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. Até o período modernista as mulheres eram enquadradas como amadoras no campo artístico, mesmo aquelas que já tinham prestígio e até ganhado prêmios importantes no campo das artes.

Durante este período de disputa para que as mulheres pudessem ter acesso total nos espaços institucionalizados e nas academias de arte, elas foram encorajadas a praticar atividades que consideravam mais propícias às suas posturas sociais como a produção manual têxtil, que “se convencionou denominar de gêneros ‘menores’: as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados.” (SIMIONE, 2010, p.4)

As artes aplicadas, além de se tornarem inferiores dentro da hierarquia dos gêneros artísticos, gradativamente são convertidas e associadas a um fazer artístico feminino. Sendo assim, historicamente a produção manual têxtil passa a ser associada a uma produção tipicamente feminina.

A arte têxtil é fortemente conotada por sua vinculação com as práticas femininas [...] essa atividade considerada característica do gênero masculino até que seja desvalorizada à categoria de comércio menor, momento em que ele passa para as mãos femininas. Os argumentos do referido julgamento, no caso de Jean-Jaques Rousseau, seriam justificados pela predisposição natural das mulheres para o bordado, ou, no caso de Freud, por considerar a mulher um ser incompleto que com essa ocupação, ele pode compensar sua deficiência genital. (TEJADA Y ESPINO, 2012. p. 180, tradução nossa)

Ademais, sua produção passa a ser feita, de forma mais predominante, dentro do campo privado do lar e/ou para o campo privado do lar, tornando-se objetos criados, mais especificamente, para decorar o espaço doméstico.

Para compreender um pouco melhor essa relação da arte têxtil com o mundo feminino, é preciso entender também as relações entre o espaço público e o espaço privado dentro do entendimento de sociabilidade de gênero no espaço. Nessa perspectiva, observa-se, conforme Michelle Perrot “homem público é uma honra; mulher pública é uma vergonha” (2007, p.136), o desenvolvimento histórico da construção de uma sociabilidade do espaço na qual se fabrica uma normalização legitimada do espaço público como pertencente ao homem e inversamente impróprio ou inadequado e invalidado para mulher que é confinada ao espaço privado. Essa discussão perpassa o campo do moralismo e do poder e é nesse contexto histórico-social em que a relação da mulher com as produções manuais têxteis são inseridas.

Nesta perspectiva a ideia do ateliê particular era considerado como mais propício para as mulheres ao invés das Academias, pois elas poderiam fazer sua produção artística, porém sem precisar se misturar com os homens.

O ateliê particular surgia assim como uma espécie de “segunda casa”: mantinha o desejável recato feminino, evitava a “promiscuidade entre os sexos” e circunscrevia as alunas ao âmbito do privado, apartando-as de um universo mais público, competitivo e também profissional, representado pela Academia. (SIMIONI, 2019, p. 140)

Neste trecho vemos que as razões morais representadas pelo “recato” e “promiscuidade” na realidade encobrem o verdadeiro motivo de manter a mulher distante do espaço público que é a competitividade no âmbito profissional. Ou seja, o homem mantém sua soberania no âmbito social do trabalho.

A mulher é subordinada em todas as esferas sociais, o lar se torna um espaço inferior se comparado ao mundo do trabalho. Assim, a mulher é desqualificada duplamente seja no âmbito de tentativa profissional seja no lar. Há uma interconexão entre mulher e lar que tudo que remete a objetos, ações e afazeres domésticos são tratados com desdém.

Assim todos os argumentos relacionados a manter a mulher longe do campo das artes e que identificamos como uma *categoria moral* detêm um pano de fundo que se associa a necessidade de dominação e controle masculino. O homem que é o criador dessa condição obtém um poder simbólico importante, uma vez que, ao atuar no espaço público, determina quem pode fazer parte desse espaço e ao mesmo tempo desloca a mulher ao espaço do lar como se esta tivesse autoridade naquele espaço, mas na realidade o homem quem detém esse poder.

Se por um lado essa condição não se estabeleceu contando com a passividade das mulheres, pois muitas tentaram resistir e se negaram a reproduzir tal condição, por outro lado, o estabelecimento do domínio e controle do poder masculino, em certa medida, foi (e ainda é) reproduzido por muitas mulheres através da própria *reprodução social*, pois a mulher também participa da reprodução biológica, da reprodução da força de trabalho e da reprodução de uma determinada ideologia fundamental para a reprodução do mundo social que a subalterniza.

1.2.2 Categoria intelectual

Neste ponto entramos na *categoria intelectual*. As manualidades têxteis passaram por um processo de depreciação enquanto produções artísticas e isso ocorreu concomitantemente à inferiorização da mulher nos espaços institucionalizados da arte.

Descobriu-se que junto do bordado e do tricô, a tecelagem é um tipo antigo de arte têxtil e tem sua origem desconhecida em vários cantos do mundo. Até o século XIV as artes têxteis caminharam ao lado das chamadas “artes nobres”, como uma arte oriental e como uma forma de ornamentar os castelos medievais. Enquanto isso, os

povos andinos já utilizavam os suportes têxteis para fazer narrativas, louvar os deuses e manter uma hierarquia social. Com o surgimento da estética e a criação das Academias de Arte, as artes aplicadas foram vistas como uma tarefa artesanal. (TIGRE, 2018. p. 93)

A partir da institucionalização das Academias de Arte, no século XV, criou-se uma hierarquização artística, dividindo a arte em dois segmentos: as “artes superiores”, caracterizadas por uma concepção intelectual; e as “artes inferiores”, associadas ao artesanato e caracterizadas pelo fazer manual.

No contexto brasileiro, principalmente nos finais do século XIX, a associação das produções manuais têxteis a uma produção insignificante se justificava pelo entendimento que se tinha a respeito dos trabalhos manuais que eram associados às atividades elaboradas por parte da população escravizada. “Especialmente em um país no qual muito recentemente abolira-se a mão-de-obra escrava, qualquer atividade mecânica estava, por princípio, contaminada por uma desvalorização socialmente motivada.” (SIMIONI, 2010, p. 242). Essa afirmação da autora nos coloca diante de duas situações: uma de natureza intelectual que remete à preconceção da objetificação dos escravizados, ou seja, não eram considerados como seres racionais; a outra de natureza social classista, pois esses escravizados se encontravam na base da pirâmide social brasileira. Sobre essa segunda questão nós discutiremos mais adiante.

As teorias raciais deterministas produzidas no Brasil nos finais do século XIX e início do século XX contribuíram para mitificar diversos estereótipos, especialmente a falta de racionalidade das supostas “raças inferiores”: negros e indígenas. Assim, os trabalhos manuais que inicialmente eram associados a um trabalho produzido por mão de obra escravizada, logo, associados à uma mão de obra negra, se perpetuaram como produções de valor inferior, mesmo após a abolição.²²

Além da condição racial, havia também uma outra que se caracterizava por uma suposta falta de intelecto: a condição de gênero. As mulheres eram vistas como seres *desintelectualizados* e, portanto, sua produção ficava à margem de uma produção digna de ser considerada arte.

Já os homens, em virtude de seus cérebros superarem as forças dos órgãos reprodutivos, haviam sido mais favorecidos, com as propensões necessárias para a criação, a inovação, a vida intelectual, em suma, os atributos da “cultura”. Assim, baseando-se em uma visão sociologizante da teoria darwinista, a classe médica

²² Consideramos importante trazer a questão racial para nossa discussão, pois esta contribuiu para a desvalorização das artes manuais ao longo dos anos, porém a questão racial não é foco da nossa pesquisa. Para uma reflexão mais aprofundada sobre as teorias raciais deterministas consultar: SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, 287p.

desenvolveu argumentos no sentido de provar não apenas que a mulher era o outro do homem, seu antídoto e complemento, mas também de que a natureza feminina determinava um caráter frágil, uma propensão para as doenças e, finalmente, capacidades intelectuais mais restritas, voltadas em especial para os desígnios da reprodução da ordem familiar. (SIMIONI, 2019. p.61)

Ou seja, a mulher seria o oposto complementar do homem. Se o homem detém a racionalidade e o intelecto, a mulher em contrapartida detém a emoção e a sensibilidade. Assim, construiu-se uma concepção de *arte feminina*, reduzida a uma ideia de arte *delicada, leve, graciosa*, caracterizada pela imagem social da mulher, isto é, uma arte que deveria representar o universo doméstico, no qual a mulher está “naturalmente” inserida.

É importante destacar neste ponto que existe uma figura bastante difundida neste período para identificar os “grandes artistas” que é a figura do gênio artista²³. Quais são as características e como se formam esses gênios artistas?

Temos como uma das ideias básicas da arte a noção de gênio. A arte, a grande arte é criada por grandes gênios. E esses gênios são, de certa maneira, seres míticos – diferentes de nós, vocês e eu, mais valiosos do que nós – cujos produtos são, de certa forma, inestimavelmente mais precioso e mais importante do que qualquer coisa que nós, vocês e eu, conseguíamos produzir. E o gênio que nossa sociedade admira como o suprassumo da realização humana é visto, por excelência, como indivíduo, como aquele que se põe de parte, que se rebela ou que se eleva de alguma forma sobre a massa dos seres humanos comuns. (NOCHLIN, 1971, p.73)

Em seu debate acerca do termo gênio artista, Nochlin vai mais além e diz que o gênio inato não surge em qualquer situação, como se pensava habitualmente, que era como um dom natural de um indivíduo excepcional. Para ela o dito gênio só surge em condições muito específicas, tanto materiais, como cursos voltados para arte, instrumentos para estudos, quanto subjetivos como incentivo e apoio familiar por exemplo. No entanto, mais a frente ela diz que existe uma condição que nunca se permite que o gênio aflore, que é a condição de ser mulher. Ou seja, uma mulher não poderia ser considerada gênio.

De acordo com Simioni “acreditava-se, então, que o verdadeiro gênio feminino estava no coração, e seria raro vê-lo elevar-se tão alto a ponto de estabelecer-se no domínio do pensamento.” (SIMIONI, 2019, p. 63). Mais uma vez a mulher é marcada pela emoção em detrimento da razão. Sendo assim, a própria concepção que se criou com relação a ideia de emoção, sentimentalismo, sensibilidade, que são constantemente evocadas para caracterizar as mulheres, é sempre interpretada como símbolo de fraqueza, deficiência e mácula, ou seja, a emoção é vista como uma qualidade inferior.

²³ Desenvolver uma nota sobre o conceito de gênio advindo do romantismo francês e alemão do século XVIII.

A compreensão do que seria o “gênio” no século XIX contou com a contribuição das ideias do higienista Cesare Lombroso, o crítico desta época Octave Uzanne diz que “o curioso e paradoxal fisiologista chega a afirmar que não existem mulheres dotadas de talento e genialidade e que, quando elas os manifestam é por uma fraude da natureza; é nesse sentido que elas são homens.” (UZANNE, 1894, p. 156 apud SIMIONI, 2019, p. 203) Ou seja, somente os homens poderiam portar tal aptidão, por mais estudos e trabalho que a mulher se dedicasse, ela jamais conseguiria obter tal *status*. Caso elas se destacassem enfrentariam a mesma questão moral vista no tópico anterior sobre a perda de feminilidade.

Levando em consideração que a mulher jamais pode ser considerada como gênio, adequa-se a ela um papel de figurante, de passiva, de musa.

Àquela estética baudelairiana na qual a mulher cabia apenas como inspiração e como objeto de culto para a criação do artista, do gênio, atributo masculino. Nesse quadro de referências não havia espaço para que se a tomasse como um agente, como sujeito, menos ainda como artista, o que supunha qualidades geniais, ligadas a uma vivência do submundo que lhes estava vetada socialmente. (SIMIONI, 2019, p. 57)

Essa concepção contribuiu para que instituições museais detenham hoje um grande quantitativo de obras com nus femininos (produzidas por homens). Enquanto isso, artistas mulheres ainda possuem um número reduzido de produções em seus acervos, conforme bem destacou o grupo Guerrilla Girls: 6% do acervo do MASP em 2017 eram produzidos por mulheres. Em contrapartida 60% do nu dos acervos eram de mulheres. Há uma contradição quando se trata da mulher na arte, pois ela não poderia ter notoriedade enquanto um gênio artista, devido a sua condição de mulher delicada, indefesa e que não tem acesso a vivência social dos espaços do submundo, mas esta mesma mulher poderia ter grande notoriedade enquanto musa e ser retratada nua.

O termo artista de gênio ou, simplesmente, o “gênio” acabava por ser um monopólio masculino. Acreditava-se que apenas aquela parte da humanidade havia sido premiada com as faculdades mentais que a capacitava criar, a inovar ou transformar os saberes, construir a cultura, concretizar as artes. As mulheres estavam restritas às atuações solidárias, como musas, mães e/ou conselheiras. Mas as principais obras de suas vidas eram, segundo as crenças da época, os próprios homens que geravam e criavam, esse sim, os futuros gênios da nação. A mulher, de gênio, era então compreendida como exceção, excrescência ou ameaça. (SIMIONI, 2019, p. 65)

Assim, entende-se todo o esforço de afastar a mulher de se tornar uma artista consagrada pelo medo que os homens tinham de perder seu domínio sobre elas. Várias circunstâncias foram criadas para manter as mulheres longe da possibilidade de se destacar nesse campo apesar de não terem sido ações totalmente eficazes, já que algumas mulheres artistas mesmo nos finais do século XIX conseguiram se destacar e até ganhar prêmios

importantes no Brasil. No entanto, manter a representação de mulher como artista amadora foi uma estratégia eficiente para, por muitos anos, fortalecer um ideário de sua incapacidade em conquistar reconhecimento social enquanto artista profissional.

1.2.3 Categoria de classe

Abordaremos neste tópico a *categoria de classe*. Conforme já citado anteriormente, Parker (1996) afirma que dentro do campo artístico as produções associadas à mulher e à classe trabalhadora são consideradas como inferiores. Além disso, historicamente foi instituído uma separação entre o que seria considerado arte e o que seria considerado ofícios artesanais. Essa distinção é proveniente do fator de classe dentro do sistema econômico e social.

“As belas artes - pintura e escultura - são consideradas como produções próprias das classes privilegiadas, enquanto o artesanato e outras artes aplicadas - como carpintaria ou trabalho com prata - são associados à classe trabalhadora.” (PARKER, 1996. p. 5, tradução nossa). Assim, a hierarquia artística já determina quem obtém o privilégio de ser enquadrado como artista e a classe trabalhadora não faz parte desse grupo. Entretanto, sua produção, muitas vezes necessária e utilitária no cotidiano, é rechaçada a um local de “arte menor”, desprovida de atributos intelectuais. Para que não houvesse ambiguidades a respeito das produções, criou-se o termo artesanato para distinguir aquilo que era produzido pela classe trabalhadora em oposição a “verdadeira arte” produzida pelas classes mais abastadas.

José Carlos Durand (2009) nos traz uma contextualização de como se formou algumas instituições de ensino de artes no Brasil e os fatores políticos que influenciaram na decadência de algumas destas instituições. No entanto, nosso foco é observar que os incentivos de criar liceus e escolas de ensino técnico tinham como objetivo profissionalizar pessoas (da classe operaria, ou seja, das classes baixas) para oferecer uma mão-de-obra técnica às indústrias do país, pois nesta época “os produtos industriais eram, em sua maioria, executados a mão, o que demandava senso artístico por parte dos operários.” (PROST, p. 653 apud DURAND, 2009 p. 59)

De acordo com o autor a Academia Imperial seria responsável pelos ensinamentos das “artes puras” e formação estética, já o Liceu de Artes e Ofícios estaria oferecendo um ensino voltado à capacitação técnica e artesanal. Em seu livro *Arte, privilégio e distinção* Durand nos apresenta o regulamento do Liceu que diz em seu Art 1º:

O Liceu de Arte de ofícios instituído pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, tem por missão especial, além de disseminar pelo povo, como educação, o conhecimento do – belo – propagar e desenvolver, pelas classes operárias, a instrução indispensável ao exercício racional da parte artística e técnica das artes, ofícios e indústrias. (DURAND, 2009, p.63)

O projeto do Liceu estava relacionado a uma necessidade de “modernização” e “sofisticação” pela burguesia no período de 1889 a 1894 que corresponde à Primeira República do Brasil. Assim, esses profissionais recebiam uma instrução técnica que não se assemelhava ao ensino de belas artes, mas apenas para produzir bens de consumo de luxo para as classes burguesas em ascensão. Dito isto, a figura do artesão se fortalece como um mero executor de determinados produtos separando assim as categorias *artesão* e *artista*.

Curioso notar que a iniciativa do Liceu de Ofícios oferecia uma formação para mulheres, porém não era qualquer mulher que esta instituição tinha interesse. A proposta do Liceu era oferecer uma formação técnica para as mulheres de camadas mais baixas. Esse tipo de formação não se destinava a uma tentativa de reconhecimento e valorização intelectual da mulher, mas sim, tinha como intuito gerar mão-de-obra técnica para produção de artefatos industriais, com o argumento de que esta seria uma forma em que essas mulheres pobres pudessem adquirir recursos financeiros para reprodução material da sua existência. Porém, entre as classes mais abastadas de mulheres, o trabalho de um modo geral, representava uma afronta a sua feminilidade. Assim, a proposta original do Liceu era formar artesãos habilidosos, ou seja, a intenção de criar um espaço de formação técnica não foi despropositada, pois havia um interesse claro em separar a “verdadeira” arte para apreciação de uma elite e a artesanaria para consumo de uma burguesia ascendente e como meio de obtenção de recursos para subsistência da classe pobre. (SIMIONI, 2019)

Acerca das trajetórias de algumas artistas da segunda metade do século XIX Simioni aborda sobre os autorretratos de algumas delas. Exemplo disto são as pinturas de Abigail de Andrade e o cuidado para que sua representação nas obras atendessem a necessidade de se livrar da ideia de amadora e se mostrar como uma artista profissional, mas ao mesmo tempo, mantendo características de feminilidade para não ser associada a camadas inferiores da sociedade. “Ela era uma jovem proveniente de uma região de fazendas, onde o braço escravo era responsável pelo trabalho manual, o que explicaria a sua recusa em retratar-se como uma trabalhadora.” (SIMIONI, 2019, p. 205)

Não é só o modo como é produzido, mas também quem produz e onde produz que determina sua condição de arte ou de artesanato.

A hierarquia entre arte e artesanato sugere que a arte feita com linha e arte feita com tinta são intrinsecamente desiguais: que a primeira é artisticamente menos significativa. Mas as diferenças reais entre elas se dão nos termos de onde e por quem são produzidas. O bordado, à época da divisão arte/artesanato, era realizado na esfera doméstica, geralmente por mulheres, por "amor". A pintura era produzida predominantemente, embora não só, por homens, na esfera pública, por dinheiro. (PARKER, 1996. p. 5, tradução nossa)

Percebemos então uma distinção do valor simbólico de cada produção: a produção feminina é considerada artesanal, feita à mão, sem capacidade intelectual e é feita por “amor” e para o conforto do ambiente doméstico. Já a produção masculina é intelectualizada, feita para os ambientes públicos e que tem um valor simbólico que não há exatamente como calcular, pois este valor não está apenas relacionado ao valor dos materiais usados para a produção da obra, mas sim, a fetichização do valor da obra de arte proposto pelo campo.

Essa associação da mulher como uma classe de gênero inferior ao homem vem desde muito tempo, conforme Wiesner nos diz:

a suposição de que as mulheres não deviam trabalhar fora de casa e de que tinham apenas que participar na produção para ajudar seus maridos. Dizia-se até mesmo que qualquer trabalho feito por mulheres em sua casa era “não trabalho” e não possuía valor, mesmo quando voltado para o mercado (WIESNER, 1993, p. 83 apud FEDERICI, p. 182)

No entanto, a mulher consegue abrir espaço dentro do campo artístico, mantendo sua posição no lar. Assim, se a atividade do lar, como vimos, é inferiorizada, a lógica disto é que a mulher, como supostamente “natural” desse espaço, é também subalternizada assim como toda sua produção, sobretudo nesse espaço.

Assim, vimos que o rebaixamento da arte têxtil e da mulher no campo artístico não se relaciona a meras questões de técnicas ou formas artísticas, mas sim pelo uso de estratégias de hierarquização que tinham uma finalidade de privilegiar determinadas pessoas deste campo, inicialmente os homens das altas classes sociais. Além disso, os artifícios usados para essa estratificação de “artes maiores” e “artes menores” alimentava um estereótipo social criado para ambos os sujeitos de que a arte têxtil e a mulher tinham um lugar naturalmente originário que era o ambiente doméstico, não podendo se expandir para outros espaços. Ademais, outras questões não menos importantes estavam intrinsecamente atrelados a essa subalternização, a saber, o debate racial, engendrado na sociedade brasileira como uma mancha negativa que se quer sempre ocultar. Percebemos então que os marcadores de classe, gênero e raça contribuíram para a construção e naturalização de um estereótipo social de diminuição, de rebaixamento do valor social das artes têxteis no Brasil.

2 – RESSIGNIFICAÇÃO DA ARTE TÊXTIL COMO POTÊNCIA ATIVISTA

As arpilleras de Santiago

Os filhos, que dormem em três por cama, estendem seus braços até uma vaca voadora.

Papai Noel traz uma bolsa de pão, não de brinquedos. Ao pé de uma árvore, mendiga uma mulher.

De baixo do sol vermelho, um esqueleto conduz um carro de lixo.

*Pelos caminhos sem fim, andam homens sem rostos.
Um olho imenso vigia. No centro do silêncio e do medo,
fumaceia a “olla popular”.*

Chile é este mundo de trapos de cores sobre fundo de bolsas de farinha.

Com sobras de lã e velhos trapos bordam arpilleras, as mulheres dos subúrbios miseráveis de Santiago.

As arpilleras se vendem nas igrejas. Que haja quem as compre é uma coisa inacreditável.

Elas se assombram:

- Nós bordamos nossos problemas, e nossos problemas são feios.

Primeiro foram as mulheres dos presos. Depois, muitas outras se puseram a bordar. Pelo dinheiro, que ajuda a remediar; mas não somente pelo dinheiro.

Bordando arpilleras as mulheres se juntam, interrompem a solidão e a tristeza e por umas horas rompem a rotina de obediência ao marido, ao pai, ao filho macho e ao general Pinochet

Eduardo Galeano

Este capítulo vai tratar da ressignificação da arte têxtil no século XXI na dinâmica do campo artístico, mais especificamente acerca das práticas de intervenção urbana com arte têxtil. Para tal, iremos nos debruçar mais detidamente nos estudos de Alyce MacGovern (2019), Mina Haveri (2016), Mandy Moore e Leanne Prain (2019) e Claudia Paim (2009). O primeiro tópico deste capítulo se concentrará no movimento de intervenção têxtil em espaços urbanos públicos no Nordeste do Brasil analisando o Coletivo Linhas de São Luís do Maranhão. No segundo tópico, iremos traçar algumas considerações acerca do movimento *Yarn Bombing* (Bombardeio de Fios) que atua também com intervenção em arte têxtil em espaços urbanos públicos e como movimento artístico tem alcançado diversos países em vários lugares do mundo.

Os primeiros questionamentos que me trouxeram a esta pesquisa foram: existem movimentos de arte têxtil com intervenções urbanas públicas ou são simplesmente ações topicalizadas? Se existe um ou mais movimentos artísticos com arte têxtil exposta em espaços públicos, quais seriam as características que o definiriam? Como se vêem e como essas/es praticantes denominam o que fazem? Como são vistas e denominadas essas práticas pelo meio artístico e seus agentes? Seguindo essas inquietações a pesquisa foi se estruturando e daí um conjunto de narrativas foram se juntando e se amalgamando em minhas leituras.

Alyce MacGovern em seu livro *Craftivism e Yarn Bombing: uma exploração criminológica* nos traz o conceito chamado *Yarn Bombing* que ela define da seguinte forma,

a prática deve ser entendida dentro de seu contexto mais amplo e influências históricas. *Yarn Bombing* é apenas um dos exemplos de um movimento crescente que se consolidou nos últimos anos e que reúne artesanato, como tricô, costura e bordado com o objetivo de efetuar mudanças no âmbito político e social.” (MACGOVERN, p.07, 2019, tradução nossa).

Apesar de *Yarn Bombing* ou sua tradução *Bombardeio de Fios* não serem termos muito usuais no contexto brasileiro, percebemos características similares às práticas artísticas feitas pelos coletivos que identificamos no Brasil, incluindo o Coletivo Linhas que é foco do nosso estudo. Como exemplo de tais similitudes há o desejo de utilizar a arte têxtil ou fazeres têxteis manuais para pensá-los como meio para críticas e mudanças sociais.

Entendemos que algumas intervenções urbanas têxteis resultam de ações ativistas de artistas ou de coletivos:

ativismo, como já prenunciado, é ativo. O ativista é um proponente, que, atento às questões ao seu redor, gesta uma ação para tratar da situação que elege como causa para defender. Acreditamos que essa eleição não é feita ao acaso, e que, certamente, a motivação nasce das inquietações do sujeito. (RAMOS, 2019. p. 73)

Qual a importância social da ressignificação da arte têxtil? De modo superficial os modos de fazer manuais têxteis parecem, numa primeira mirada, discutir apenas as questões estritamente femininas e como esse foi um artifício de opressão social.

No entanto, a ressignificação das poéticas têxteis surge como: ferramenta de protesto para discutir o papel da mulher na sociedade; discutir os fazeres manuais outrora “restritos” ao âmbito doméstico e a importância desse mesmo espaço; discutir o valor do tempo e a experimentação do mesmo no mundo contemporâneo e tecnológico; tratar da efemeridade dos materiais e dos objetos; discutir consumismo e a produção industrial em larga escala; para aprofundar nossa relação com a comunidade, com a natureza e com os espaços urbanos; vêm principalmente para resistir e denunciar as opressões sociais, violências não só contra as mulheres, mas contra as ditas “minorias sociais”: povos indígenas, pessoas negras e

LGBTQIA+. O tipo de trabalho têxtil que decidimos investigar, assim como a escolha por estudar um coletivo, expressa uma necessidade urgente de discutir as necessidades comuns e não apenas questões individuais.

Para direcionar o debate desta pesquisa iniciamos com algumas questões fundamentais que serão discutidas neste capítulo: o que são essas intervenções têxteis em espaços urbanos públicos e como surgiram? Quem pratica essas intervenções e quais motivações para essa atividade? Existe alguma relação dessa forma de fazer arte com a tentativa de fortalecimento, revalorização e ressignificação das artes têxteis no circuito artístico contemporâneo?

Para responder essas questões, além de um levantamento bibliográfico, foi feito um mapeamento de artistas, coletivos, eventos que possuem essa prática como enfoque. Até o momento da pesquisa identificamos treze coletivos que atuam com intervenções urbanas utilizando materiais e técnicas têxteis no Brasil. Dentre esses coletivos quatro atuam em São Paulo e os outros estão distribuídos entre Ceará, Bahia, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Paraíba e Maranhão. Para conseguir identificar os coletivos foi necessário realizar pesquisas através de redes sociais (*Instagram* e *Facebook*), em eventos de arte têxtil (virtuais e presenciais), além do contato com diversos coletivos e artistas têxteis. Segue abaixo um mapa com artistas e coletivos que atuam no Brasil com intervenção têxtil urbana:

Figura 5 - Mapeamento de Coletivos e artistas que atuam com intervenções urbanas têxteis



Fonte: Desenvolvido pela própria autora

Para exequibilidade da pesquisa, foi feito um recorte espacial de investigação, e foi decidido fazer um estudo de caso com um dos coletivos de mulheres que foi identificado ao longo do mapeamento. Primeiramente delimito a pesquisa para a região Nordeste, região muito rica em trabalhos têxteis de diversos segmentos como artesanais, artísticos, industriais, entre outros. Essa escolha se deu pela minha própria experiência como mulher nordestina, pesquisadora e artista têxtil nascida no interior de Pernambuco na cidade de Surubim, no entanto passei parte da minha juventude na cidade de Olinda e Recife, posteriormente me desloquei para interior do Ceará, primeiramente residindo em Redenção e depois Icapuí, onde habito atualmente. Através do mapeamento identificamos várias/os artistas e coletivos de artistas têxteis atuando em diversos Estados do Nordeste, inclusive coletivos que se enquadravam com as características do objeto no qual estávamos interessados em analisar para esta pesquisa.

Os critérios de escolha do Coletivo Linhas seguiram algumas determinações delimitadas pelo próprio objeto de estudo: atuarem com um trabalho artístico que ressignifica as práticas têxteis dentro de uma proposta artística contemporânea; a utilização de suas produções artísticas para discussões sócio-políticas e a escolha de expor suas produções nas ruas democratizando o acesso a arte para um público mais amplo.

Para fazer o estudo de caso com o Coletivo Linhas, fiz um levantamento de matérias, imagens e informações sobre ações e obras do coletivo nas redes sociais, também conduzi entrevistas semiestruturadas e um questionário de perguntas com as componentes do coletivo. Estava interessada em conhecer o movimento de arte têxtil em espaços urbanos públicos e sua prática, fazendo um paralelo com as histórias, trajetórias, experiências e desejos pessoais de cada integrante do coletivo.

Para tal, as entrevistadas responderam a uma série de perguntas sobre como se deu a relação do coletivo com o movimento de intervenção urbana com têxtil; como se deu a formação do coletivo; qual a definição de suas produções; suas motivações e objetivos para suas produções; os sentimentos e emoções que elas associam com a intervenção pública de seus trabalhos; suas percepções sobre a relação entre seus trabalhos e outras formas de arte de rua; reações e respostas públicas aos seus trabalhos; percepção sobre a relação de suas intervenções com as instituições de legitimação da arte; a percepção acerca da questão de gênero com esse tipo de produção; como documentam e mantêm registro de suas produções; a importância de outros coletivos, redes ou comunidades online para seus trabalhos, entre outras questões.

As perguntas foram elaboradas e organizadas tematicamente para obter descrições ricas das entrevistadas e para adquirir uma apreciação mais profunda sobre as experiências e perspectivas do coletivo em relação as suas intervenções urbanas públicas, e também para conhecer de forma mais detalhada o próprio fenômeno de arte têxtil em espaços públicos. A análise desses dados foi complementada com uma série de outras fontes e registros relacionados às intervenções de arte têxtil pública que mapeamos durante a pesquisa: perfis de rede social de artistas e de coletivos; eventos, exposições e festivais nacionais e internacionais; organizações artísticas; museus e galerias (físicas e virtuais) dedicadas exclusivamente a arte têxtil; artigos de mídias digitais, artigos científicos, revistas e livros. Cada uma destas fontes de pesquisa, separadas e juntas, conectadas e justapostas, serviram para a pesquisa como complemento para uma mirada ampliada à cerca da temática deste estudo, possibilitando assim, uma melhor compreensão das práticas e motivações para a ressignificação da arte têxtil contemporânea.

A seguir discuto, em dois tópicos respectivamente: o primeiro intitulado *Transbordar o crochê: Coletivo Linhas* é destinado a apresentar o Coletivo Linhas, compreender seus modos de fazer, ou seja, como ele se organiza, como e onde expõe suas intervenções. Além disso iremos analisar como o coletivo se organiza, como constrói suas narrativas e seus propósitos, entrelaçando sua formação e trajetória com a trajetória pessoal de suas integrantes; o segundo tópico *Yarn Bombing* apresentamos algumas considerações acerca de conceitos, nomeações e características que identificamos ao longo da pesquisa no que se refere ao movimento *Yarn Bombing*. Essa identificação será utilizada também para fazer um comparativo dos modos de fazer do *Yarn Bombing* com as práticas desenvolvidas pelo Coletivo Linhas.

2.1 COLETIVO LINHAS: TRANSBORDANDO O CROCHÊ

Figura 6: Exposição Cardume de peixe – cardume de gente. Local: Galeria de Arte do SESC - São Luís. Ano: 2017



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

O Coletivo Linhas é um coletivo que atua com poéticas artísticas por meio de intervenções urbanas utilizando o crochê. As produções feitas em crochê têm formatos diversos e em dimensões de larga escala, são expostas em muros, fachadas de prédios, árvores, postes, parada de ônibus, no asfalto, entre outros diversos espaços públicos.

De acordo com o perfil das redes sociais, o coletivo identifica sua produção como “intervenções usando agulhas, fios e cores como suportes para a criação de paisagens múltiplas em crochê na urbe” (LINHAS, 2017). O coletivo se formou a partir de propostas que levariam o crochê para as ruas de maneira que a arte pudesse chegar a um público mais amplo, para além daquele que comumente frequenta os espaços artísticos e instituições como museus e galerias. Ademais, suas intervenções chamam atenção para a forma incomum de utilizar o trabalho têxtil, o transbordamento desse fazer, historicamente circunscrito ao espaço privado do lar, agora expandido para as ruas, trazendo diversos questionamentos e abrindo espaço para muitos debates conforme iremos discorrer a seguir.

O fluxo do *Cardume de peixe, cardume de gente*, uma das intervenções urbanas do Coletivo Linhas me fisgou. Fui atraída pela poética dos peixes construídos em crochê com vários tons de azul, fixados nos ladrilhos da rua formando um caminho, um percurso, como se transbordassem dos bueiros do Centro Histórico São Luís - Maranhão.

Esse cardume de peixe percorreu o contorno do extremo Nordeste, mais de 800 quilômetros de distância, até aportarem em Fortaleza, um caminho bastante longo até chegarem a mim. Foi durante o *Borda- Festival, Arte, Bordado e Experimentação*, realizado em 2019 Fortaleza – CE, que conheci a artista Márcia Aquino, integrante do Coletivo Linhas, o qual se tornaria peça chave para minha pesquisa. O coletivo havia sido selecionado para o festival com a intervenção urbana: *Terço, converso e demarco para ficar claro que não tolero mais*. Ao longo de nossa conversa sobre as diversas intervenções que faziam, a artista me contou sobre um dos trabalhos do Coletivo que se chamava *Cardume de peixe, cardume de gente*, falou que a inspiração para esse trabalho se deu observando a relação das pessoas no Centro Histórico de São Luís.

Figura 7: Intervenção Urbana Cardume de peixe – cardume de gente. Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2016



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Aquino contou que quando a maré enche os peixes são levados para as encanações do centro da cidade e as pessoas conseguem pescar esses peixes nos bueiros. Aquela cena narrada me chamou atenção, fiquei imaginando como seria possível pescar em pleno centro da cidade, no meio do caos urbano e me encantou o fato delas conseguirem transformar essa experiência social urbana em arte.

Figura 8 - Fotografia de pessoas pescando nos bueiros do centro de São Luís



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Pesquisei o perfil do coletivo nas redes sociais e me deparei com a materialização da história, “*Cardume de peixe, cardume de gente* convida a refletir acerca dos tipos de aglomeração praticada nas cidades contemporâneas, destacando também os fluxos gerados pelos encontros, assim como nos circuitos, caminhos e sincronias que são mobilizados na urbe.” (LINHAS, 2017). Soube nesse momento que precisava seguir junto desse cardume de gente pra entender melhor como se deu essa ressignificação da arte têxtil e o que significava esse movimento de intervenção de arte têxtil em espaços urbanos públicos.

2.1.1 Alinhadas: formação do Coletivo Linhas

O grupo que integra o coletivo é atualmente composto por sete mulheres, que vivem em São Luiz – Maranhão: Ana Regina Braga Arcanjo, Camila Grimaldi, Danielle de Jesus de Souza Fonsêca, Jessica Catanhede Góis, Leurimar Souza Monteiro (Leury Monteiro), Luciana

Mendes dos Santos e Márcia Regina Moreira de Aquino. Uma outra integrante chamada Juliana Mendes, fazia parte ativamente do coletivo no início de suas atividades, porém no período de desenvolvimento da pesquisa as outras integrantes informaram que ela estava afastada do coletivo por conta de sua atividade profissional que não permitia conciliar as ações junto ao coletivo.

Figura 9 – Ana Regina Braga Arcanjo



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.

Ana Regina Arcanjo, tem 48 anos e é natural de Codó – MA. Na década de 1970, quando criança, foi com seus pais morar em São Luís. Ela conta que seu verdadeiro encontro com sua ancestralidade se deu com a sua entrada no Tambor de Crioulas, que hoje junto com o Coletivo Linhas são as duas linguagens artísticas que a define como artista. Uma delas que trouxe a libertação de seu corpo e a outra a libertação da sua mente. Ana Regina Arcanjo é formada em Gestão em Turismo e Hotelaria pela Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA. Ela também é Técnica em Lazer pelo Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Maranhão – IFMA. Atuou como monitora em museus, casas de cultura e Guia de Turismo.

Figura 10 – Camila Grimaldi

Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas. Foto: Sabrina Dias

Camila Grimaldi, tem 33 anos, é natural de São Luís – MA. É artista, crocheteira e produtora cultural. Tem licenciatura em teatro pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA, atualmente é mestranda em História da arte na Universidade de Lisboa em Portugal. Foi diretora da Galeria Trapiche – São Luís. É uma das idealizadoras e atualmente gestora do espaço de arte independente Chão – SLZ. Ela diz que vivenciar projetos artísticos na rua sempre foi seu desejo e o Coletivo Linhas é um projeto que “quando eu falo dele eu sinto o coração bater, eu sinto o sangue correr, eu sinto os meus olhos brilhando. Eu quero fazer isso para minha vida.” (GRIMALDI, 2020)

Figura 11 - Danielle Fonsêca

Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas. Foto: Sabrina Dias

Danielle Fonsêca, tem 36 anos, é natural de São Luís - MA. É Graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela UFMA. Atualmente é doutoranda em Artes, pela Universidade Federal do Pará - UFPA. Como professora ela procura inserir as experimentações de performance e intervenções no cotidiano dos alunos para que eles possam se aproximar mais das artes contemporâneas. Tem muito interesse sobre os espaços públicos, as questões urbanas acerca de como os nossos corpos ocupam esses espaços e o lugar da mulher na sociedade. Foram esses interesses que levaram ela ao Coletivo Linhas

Figura 12 - Jessica Góis



Fonte: Arquivo pessoal Jessica Góis

Jessica Góis, tem 28 anos, é natural de São Luís - MA. Formada em Design pela Universidade CEUMA. É artista audiovisual, designer e artesã. Em sua vida teve forte influência artística tanto de seu pai que é pintor e poeta, e da sua avó, que é artista plástica. O crochê surgiu na sua vida como arteterapia para ajudar com sua ansiedade e síndrome do pânico, mas lhe permitiu também pensar o crochê a partir de outras possibilidades artísticas, inclusive, introduzindo o crochê nas suas pesquisas como designer.

Figura 13 – Leury Monteiro



Fonte: Arquivo pessoal Leury Monteiro

Leury Monteiro, tem 36 anos é natural de Rosário - MA. É Graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela UFMA. É atriz, Diretora de Produção e Arte - educadora. Atualmente exerce o cargo de Diretora de produção do grupo de Pesquisa e Produção em Arte DRAO - Arte da (IN)constância, professora da disciplina Arte na rede municipal de ensino e atua como coordenadora de Patrimônio Imaterial para Secretaria Municipal de Cultura de São Luís. “Passo mais tempo da minha vida produzindo, quando não estou produzindo estou dando aulas, fazendo trabalhos da minha coordenação e tendo ideias para trabalhar com arte de alguma forma.” (MONTEIRO, 2020)

Figura 14 – Luciana Santos



Fonte: Arquivo pessoal Luciana Santos

Luciana Santos, tem 48 anos é natural de Manaus, mas toda sua família é do Maranhão. É graduada em pedagogia, tem Especialização Gestão educacional e fez mestrado em Educação em Portugal. No momento cursa sua segunda licenciatura em Artes Visuais. Atua como coordenadora pedagógica na rede estadual e é também professora na rede municipal. Luciana Santos entende a escola como um campo de pesquisa e já levou atividades com crochê para lá, inspirada pelas intervenções do Coletivo Linhas. “Os alunos estão ali dependendo da gente para muita coisa. Então, tudo que a gente pode oportunizar para eles a gente tenta trazer para escola.” (SANTOS, 2020)

Figura 15 – Fotografia Márcia de Aquino



Fonte: Arquivo pessoal Márcia de Aquino. Foto: Julio Rölle

Márcia Regina Moreira de Aquino, tem 35 anos, natural de São Luís - MA. É artista, professora de balé, “sou artista da dança, visto que tudo que faço vira corpo. Entendo que todo corpo é movimento porque tem toda uma história por trás. Mesmo o corpo parado, para mim a inércia também é movimento.” (AQUINO, 2021) É formada em educação artística com habilitação artes cênicas pela UFMA. Por ser filha de artistas, sempre teve apoio dos pais para trilhar o caminho das artes. Ela acredita que o lugar da mulher é onde ela quiser estar e essa ideia de discurso livre e potência da mulher vem da influência de sua avó que é dona de um terreiro de umbanda. “Ela costurava para o terreiro. Quase tudo: roupas, objetos dos santos. Depois, ela teve um problema nas mãos e o crochê virou a fisioterapia dela. O jeito de pegar a agulha e fazer os pontos eu aprendi com ela e lembro disso toda vez que bordo.” (AQUINO, 2016 apud JÚNIOR, 2016)

Muitos coletivos e iniciativas coletivas e os espaços por eles criados são transitórios: são compostos e pouco depois se decompõem para, logo adiante, seus

membros se agruparem em outra formação. Eles obedecem à lógica da mobilidade, da contingência de sua época e de suas sociedades. (PAIM, 2009, p. 29)

É comum que coletivos se façam, desfaçam e refaçam, que a composição mude com o tempo, que outras pessoas possam integrar, assim como outras possam simplesmente sair ou ficarem temporariamente afastadas e depois retornar. Assim como, em qualquer tipo de atividade em grupo, especificamente no âmbito da arte, as relações de afetos surgem. Dessa forma, são priorizadas as amizades e também as ideias e ideologias comungadas entre integrantes de um mesmo grupo.

Em meados de 2016 Camila Grimaldi e Márcia de Aquino, ambas atuantes no cenário artístico, resolveram juntar a paixão que tinham pelo crochê em um projeto comum. Iniciaram encontros para conversar sobre como incorporar o crochê a propostas artísticas contemporâneas. Formalizaram posteriormente uma chamada pública convidando pessoas a participar desses debates juntamente com a prática do crochê, o resultado desses encontros se efetivou na primeira intervenção pública chamada *Jardim Suspense*, até então não havia uma definição de coletivo ainda. No decorrer dos encontros, outras integrantes que formam o coletivo na sua estrutura atual foram se juntando e com o amadurecimento das ideias e da prática elas decidiram nomear esse alinhamento de ideias e fazeres de Coletivo Linhas.

Luciana Santos está no Linhas desde o início e conta que o coletivo foi se formando antes mesmo que ter um nome definido. Ana Regina Arcanjo também entrou no Linhas bem no início de suas atividades, ela atuava no tambor de crioulas juntamente com sua amiga Juliana Mendes, as duas decidiram conhecer o projeto e acabaram se juntando ao grupo. De acordo com Ana Regina, Juliana teve que se afastar do coletivo por demandas pessoais. Jéssica Góis também entrou no coletivo no início e conta que ela já tinha o desejo de pensar o crochê de forma mais artística e o encontro com o projeto chegou bem neste momento de descoberta desse mundo pra ela. Sendo a integrante mais nova, ela conta que além da experiência artística que o coletivo proporcionou, também pôde ter uma experiência de amadurecimento como mulher em contato com as outras integrantes.

Tudo que eu vivi com as meninas...acho que consegui aprender muito mais do que se eu tivesse só na faculdade, se eu tivesse concluído meu curso em um momento determinado. Então, tipo, acho que essas vivências que a gente tem, não servem só para gente, acredito que a gente tá fazendo a diferença na vida de outras pessoas também. (GÓIS, 2020)

Danielle Fonsêca chegou no coletivo depois que este já havia se constituído. O que a atraiu foi a relação artística com o espaço público, pois é um tema que faz parte de sua pesquisa acadêmica. Ela conta que não sabia fazer crochê quando chegou no Linhas, Márcia foi

sua “madrinha de crochê”. “Tudo começa de um ponto” diz a artista em entrevista para falar como foi sua trajetória nas artes manuais. De acordo com as entrevistadas, Danielle contribuiu bastante com os textos do coletivo, principalmente nos projetos iniciais nos quais ela fez parte, pois no início ela não tinha muita desenvoltura no crochê.

Leury Monteiro foi uma das últimas a entrar no Linhas, ela já conhecia algumas das integrantes. A artista conta que quando trabalhava com teatro Camila Grimaldi era iluminadora e elas sempre se envolviam em projeto juntas e acabaram se tornando amigas. Por diversas vezes ela foi convidada para participar de atividades do Linhas, mas contestava veementemente a atividade do crochê. Camila fez vários convites pessoais para Leury e num desses convites, ela respondeu:

Eu não via proposta artística por trás daquilo, eu tava vendo a questão do crochê. E eu nunca gostei de crochê. Eu dizia pra ela - o que é que crochê me lembra: eu acho brega, me lembrava os guardanapos que eu me lembro que minha mãe tinha em cima do som, da TV, dia de sábado era dia de lavar aquilo tudo. Eu até disse pra ela - Eu tenho é trauma disso aí, de crochê. (MONTEIRO, 2020)

É preciso compreender que essa aversão ao crochê está atrelada a uma construção sócio-histórica da mulher com os fazeres têxteis e a domesticação. Identificamos algumas questões levantadas por Leury quanto a sua impressão acerca do crochê antes do coletivo: a primeira está relacionada a um sentimento de desprezo, considerava brega, fora de moda, arcaico, remete a uma questão do passado, *démodé*, em contrapartida ao novo, moderno, que é aparentemente superior; em seguida, cita a lembrança de sua mãe e a relação com o espaço doméstico, para ela eram objetos que faziam parte de uma realidade estranha a ela, de uma geração a qual não pertence e por último o trauma, sua utilidade dentro do lar que remetia a uma atividade doméstica penosa, a sensação de que aquele objeto foi criado pra te punir.

Por meio dos estudos sobre a temática dos fazeres manuais têxteis e da posição social da mulher, observamos na fala de Leury permanências e naturalização de uma posição ideológica tomada por grupos de mulheres que desejaram se distanciar da condição de invisibilidade e/ou de mulheres preparadas para o lar. Trago aqui um breve fragmento de Parker que pode iluminar essa reflexão, “no século XIX, as mulheres que queriam ser levadas a sério em esferas supostamente “masculinas” deliberadamente declararam sua rejeição ao bordado para se distanciarem do ideal feminino” (PARKER, 1996, p. 06). Os fazeres têxteis passaram a sofrer duplamente, pela categoria masculina que considerava esses processos inferiores por se associarem a objetos domésticos e por parte de alguns grupos de mulheres pertencentes as primeiras ondas feministas dos finais do XIX, que tinham verdadeira aversão a tais fazeres pela

associação ao estereótipo têxtil associado a fragilidade feminina e prendas domésticas conforme já debatido no capítulo anterior.

Entretanto, a utilização dessa arte de forma subversiva serviu como ferramenta de resistência e luta contra a opressão da mulher ao longo da história. A ressignificação da arte têxtil parecia, no início da pesquisa, algo que aconteceu recentemente em finais do século XX início do século XXI. Talvez quanto aos desdobramentos que essa arte tomou podemos dizer que sim, as inovações quanto a forma e uso dos materiais e técnicas, porém quanto a ação de mudança e resistência ao patriarcalismo em que esta arte foi circunscrita não é exatamente uma novidade.

A longa história do uso do craftvismo como uma ferramenta ativista pode, da mesma forma, estar conectado com as tradições feministas. Como sociólogo Trent S. Newmeyer (2008: 442-443) argumentou, ‘as mulheres há muito tempo usam o artesanato como protestos contra a maior injustiça social no mundo’. De acordo com Pace (2007: iii), ‘o último renascimento do tricô, que começou por volta do ano 2000, faz parte de uma história de revitalização do artesanato ocorrida nos últimos 150 anos ... [e] tem suas raízes nos movimentos sociais que começaram no 1960 (feminismo, ecologia, direitos civis e anti-guerra)’. Para Parker (2010: 97-100), no entanto, as mulheres já no século XVI exibiam práticas em seu ofício que poderiam ser consideradas subversivas, desafiadoras do status quo e resistindo às normas sociais. (MACGOVERN, 2019, p. 14, tradução nossa)

Embora houvesse um estigma das artes manuais associadas a mulher como ferramenta de opressão e de enclausuramento do lar, algumas conseguiram utilizar a mesma ferramenta que as oprimia para denunciar, resistir e tentar mudar a sua realidade. Era preciso conhecer bem aquilo que se fazia, pois “não se pode subverter aquilo que não se domina” (HAACKE, apud CANCLINI, 2016, p. 42). As mulheres tinham propriedade acerca dos fazeres manuais e usavam toda sua sabedoria e conhecimento para subverter os fazeres em prol de suas angústias e opressões sofridas.

Leury Monteiro só assumiu sua participação no coletivo quando compreendeu a proposta artística dele, ela fala que o mais importante para ela é a “militância artística”, como aquele coletivo levaria a arte para as ruas e de maneira democrática. Dentro do campo cultural ela se afirma como uma ativista, seu objetivo é fazer ativismo através da arte. A artista diz que mesmo que a proposta de materiais e técnicas fossem quaisquer outros utilizados pelo Coletivo Linhas, ela teria participado assim mesmo, pela necessidade de militância artística. No entanto, Leury não só “abraçou” o coletivo, se colocando disponível na parte de desenvolvimentos de projetos, mas também aprendeu a crocheter, atuando de forma incisiva nas produções do Linhas.

Conforme já citado anteriormente acerca do que Paim (2009) nos diz sobre a formação de coletivos que são transitórios, podemos entender que eles estão em constante

formação e transformação. O Coletivo Linhas se constituiu, segundo entrevistas analisadas, com o objetivo de fazer intervenções com crochê na rua e promover debates sobre a relação que as pessoas têm com a cidade. Um exemplo desta relação, vivência e percepção do espaço público é o trabalho que supracitado, *Cardume de peixe – cardume de gente*, o qual iremos nos aprofundar no último capítulo. No entanto, as últimas intervenções do Coletivo trouxeram um debate acerca do universo feminino, as consternações que pessoas do gênero feminino sofrem diante de uma sociedade patriarcal, como o trabalho intitulado *Terço, converso e demarco para ficar claro que não tolero mais*, o qual iremos nos aprofundar mais à frente.

Nesse sentido, entendemos que o Coletivo está constantemente em processo de formação e transformação: produzindo metamorfoses temáticas e atualizando questões que ganham visibilidade na cena artística contemporânea e na vida social. A multiplicidade e singularidade de cada uma que faz parte do coletivo, pode direcionar o grupo para ações diversas ao longo de sua existência e cada mudança é uma nova descoberta de como e por que fazer e estar junto. Embora haja uma diferença etária entre as integrantes, podemos dizer que elas comungam ideias e experiências de vida comuns no contexto contemporâneo. Elas compartilham de um fazer coletivo comum, vivem os problemas reais do presente e enfrentam juntas questões sociais que são comuns à todas.

Acerca da participação de homens no Coletivo, Danielle Fonsêca afirmou que “o coletivo não é um coletivo de mulheres, ele está sendo no momento pela falta de interesse de homens que queiram participar”. (FONSÊCA, 2020) Essa declaração me surpreendeu, pois o recorte da pesquisa visava trabalhar com coletivos exclusivos de mulheres, havia um interesse em saber mais como as mulheres conseguiam se organizar e atuar em coletivos com produções têxteis nos últimos anos, os critérios de escolha pelo Coletivo Linhas seguiram esse propósito. No entanto, durante as entrevistas com as integrantes descobri que sua constituição apenas de mulheres ocorreu devido a uma casualidade, não houve uma intenção de restringir o Linhas a uma composição estrita ao gênero feminino, mas aconteceu e podemos julgar isso como sintomático. “Na chamada não vieram homens, nas reuniões não vieram homens, nenhum homem pediu pra entrar, nenhum homem quis participar, acabou sendo naturalmente um grupo de mulheres.” (MONTEIRO, 2020)

Sobre a relação do têxtil *versus* gênero masculino iremos traçar uma pequena explanação superficial, já este não é o nosso foco. Nos deparamos com a timidez, a inibição, o desprezo ou até mesmo a vergonha para os homens assumirem uma participação em coletivos que utilizem o bordado, crochê, costura, entre outros, como materiais ou técnicas para fazer

arte. Rosika Parker apresenta dados levantados da pesquisa *Social Trends* feita pelo governo britânico em 1979:

O bordado é o passatempo preferido de 2% dos homens britânicos. [...] Dezesesseis anos depois pouca coisa mudou. A pesquisa *Social Trends* revelou que a grande diferença entre homens e mulheres é costurar e tricotar: 37% das mulheres e apenas 2% dos homens se dedicam a essas atividades em uma semana normal. (PARKER, 1996, p.01. tradução nossa)

Parece que os avanços ainda estão bastante lentos quanto ao aumento da participação dos homens nessas atividades. Dos treze coletivos identificados na pesquisa (figura 5) que trabalham com intervenções de arte têxtil nas ruas, oito são compostos exclusivamente por mulheres, um deles tem uma formação mista e os outros dois não há identificação acerca do gênero dos componentes. Nos levantamentos feitos encontramos muito mais artistas do gênero feminino trabalhando com arte têxtil do que homens.

Supomos um enraizamento forte de preconceitos e estereótipos quando se trata de fazeres manuais têxteis. A partir das entrevistas com o Coletivo Linhas foi relatado que em alguns eventos e ações promovidos pelo coletivo houve a participação de homens, embora em número bastante reduzido em comparação com as mulheres. Dentre as pessoas que participavam das ações abertas ao público, os que expressavam maior interesse pelo crochê eram crianças, o que nos possibilita deixar o questionamento para reflexão: será que a nova geração pode mudar o cenário do universo manual têxtil, especialmente, no que tange a concepção do estereótipo dos fazeres têxteis como exclusivamente femininos?

2.1.2 Crochetar: modos de fazer do Coletivo Linhas

Figura 16 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais.
Local: Vila Embratel. Ano: 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.

Claudia Paim (2009) aborda em sua tese o conceito *modos de fazer* de coletivos e iniciativas coletivas atuantes na América do Sul desde a década de 1990 até a primeira década do século XXI. O recorte de sua pesquisa se deu por coletivos e iniciativas coletivas que questionam o poder estabelecido e que criam práticas próprias de produção e difusão de sua arte. Ela observou que existem infinitas formas de práticas compartilhadas e nos apresentou algumas características, traços que constam na forma de organização dos coletivos:

Fazeres que não obedecem a decisões tomadas por um núcleo fechado; são descentralizados e compositivos de muitas falas; não hierarquizados; utilizam a auto organização e são autogestionados e também são modos de fazer desburocratizados e ágeis; usam o ciberespaço (como espaço de prática ou como meio para sua organização e difusão). (PAIM, 2009, p. 27)

Percebemos alguns desses traços no que se refere a maneira de organização das atividades do Coletivo Linhas. De acordo com as integrantes do coletivo a proposta delas é promover uma estrutura não hierárquica formal, muitas das decisões são tomadas, na maioria das vezes, juntamente com as outras do grupo. A opção de participar das decisões, da organização, de propor atividades e das ações do coletivo, fica a critério das próprias integrantes.

As fontes analisadas apontam que as atribuições dos fazeres e as iniciativas são assumidas por algumas das integrantes, mais que outras. Por exemplo Leury diz que: “eu acabei tomando muito a frente, até por que sempre que a gente está sendo representado juridicamente

por uma empresa, que no caso do coletivo ela é minha, é uma associação que só eu faço parte. Então muitas questões burocráticas eu tomo a frente” (MONTEIRO, 2020). Desta forma, Leury assume um protagonismo por uma questão legal e de logística para que o coletivo mantenha o funcionamento de suas atividades, principalmente aquelas relacionadas a editais que necessitam de documentos formais.²⁴ Isso não quer dizer que outras integrantes não possam assumir essas funções. Leury conta que em determinada circunstância ela não pôde organizar a submissão de um projeto em edital e uma outra integrante assumiu a demanda:

uma pessoa do grupo virou e disse assim: “- faz o seguinte, eu escrevo, o que é que precisa?” Mas essa pessoa não tinha um conhecimento imediato do que precisava. [...] Aí ela disse: “- Olha precisa dessas certidões. Tu tem elas aí no computador? Só me manda por e-mail que eu faço”. Aí fui mandando, mandando e viajei. Lá não pega internet, mas eu sei que deu certo. E aí foi um princípio de tentar dividir essa função mais burocrática com a pessoa. Por que se um fulano, um sicrano faltar? É bom todo mundo ter esses conhecimentos. (MONTEIRO, 2020)

Ao mesmo tempo, por ter características como auto organização e fazer desburocratizado, permite que algumas integrantes compreendam a necessidade de se empenhar e tentar motivar as outras para assumirem responsabilidades e atuarem dentro das demandas de ações e projetos para que o coletivo não perca força. Algumas integrantes tomam maior ou menor iniciativa diante de ações e projetos do coletivo. Essas iniciativas variam de acordo com as demandas do coletivo e também das próprias demandas pessoais.

Porque como te falei são oito, tem época que nós estamos em quatro, tem tempo que nós temos duas, três, depende muito da atividade né. Mas é a ideia de todas. [...] Eu que cuido das finanças. [...] mas não tem a função determinada. Mas todo mundo puxa por um lado. [...] E Leury corre atrás dos editais. Márcia e Dani já organizam uns projetos. [...] Então a gente faz tudo isso dentro do *e-mail*. A gente coloca lá para que todas colaborem. [...] Então a gente vai fazendo assim o trabalho. É tentando fazer sempre o coletivo. (SANTOS, 2020)

Em determinados momentos algumas tomam à frente de projetos, enquanto outras participam de maneira mais ou menos ativa ou, até mesmo, algumas ficam em *stand by*. Como o coletivo não assume uma hierarquia formal, aparentemente, não há cobranças entre as integrantes, espera-se que a cobrança seja individual:

se cobrando por saber que a gente tá com objetivo que é único né. Mas você não mexe umas com as outras, eu acho que o coletivo tem tanto tempo e tem dado certo porque todas nós somos muito honestas umas com as outras. Em relação as dificuldades, em relação a como está se sentindo em relação ao coletivo. Então isso faz com que a gente não se desmotive tanto. [...] tu sente que aquilo ali é algo teu e tu não precisa se cobrar demais em relação aquilo. Tu tá naquele espaço coletivo que tá todo mundo querendo se ajudar para que o coletivo cresça né. (GÓIS, 2020)

²⁴ De acordo com Camila Grimaldi o coletivo utiliza o CNPJ do Drao, que é um grupo de teatro o qual ela e Leury Monteiro fazem parte e Leury quem é responsável juridicamente pelo grupo. Então, as inscrições do Coletivo Linhas em editais sempre passam por ela, porque ela cuida dessa parte, de documentos.

Há uma consciência de que não se pode exigir das outras: ações, atitudes e iniciativas. Visto que a proposta do coletivo é justamente não ter um nivelamento hierárquico.

Com o passar do tempo foram redefinindo o que entendem por coletivo. Teve momento de o coletivo estar atuando com quatro pessoas e questionar: “- mas e o restante não se posiciona? Não fala?” [...] a cada trabalho gera questionamentos sobre o que é coletivo. Entendo que trabalhar em coletivo é um exercício de alteridade [...] coletivo me parece uma ideia movente, que vai se remodelando e se ajustando a cada trabalho.” (FONSÊCA, 2020)

Diante do que foi observado o coletivo acaba formando uma estrutura organizacional, de certa maneira fluida, e que pode, inclusive, mudar de acordo com os projetos que surgem. Para atender a própria demanda e logística de funcionamento existem algumas tarefas e atividades que algumas integrantes se apropriaram por uma questão de afinidade e conhecimento, mas essa divisão não foi definida de maneira autoritária ou restritiva a uma única integrante:

Isso foi feito muito de forma natural, não existe um momento que a gente disse: “- fulano de tal é responsável por isso”. Não existiu esse momento, existiu as afinidades, [...] Eu acabei sempre cuidando da parte de **portifólios**, de deixar isso em dia, de fazer alguma planta, alguma coisa que eu saiba fazer. Com relação a **inscrição dos projetos** a gente sempre abre um *Google Docs* e todo mundo lança a ideia, mas a Dani é a pessoa consegue **revisar**, consegue amarrar. Se ela não puder fazer isso, eu faço isso ou a Márcia. Luciana fica cuidando das partes **executivas**, cuida do **dinheiro**, do grupo, cuida da **compra de material**. E também sempre na ideia de que todo mundo tá ali. Só tô falando, pontuando como mais ou menos acontece. Mas **a ideia sempre parte de um todo**. [...] Na época da produção, por exemplo, precisa fazer uma coisa muito grande. A Jéssica é muito boa de **produção**, ela consegue produzir muito rápido. [...] A Regina é uma pessoa muito de presença né, quando acontece as oficinas ela está sempre muito presente. (GRIMALDI, 2020, grifo nosso)

O que percebemos é que existem dois tipos de tarefas dentro do contexto organizacional do Coletivo Linhas. Existem as tarefas que são individuais, como organizar documentação, transações bancárias, compras de material, entre outras. E existem outras tarefas que podem ser feitas em coletivo como formulação de projetos, textos para rede social, produção do crochê, etc. A escolha e conscientização de participar e/ou assumir tarefas depende de cada integrante.

Por “ciberespaço”, termo usado por PAIM (2009), compreendemos com os espaços de redes sociais, e-mail e drives de compartilhamento de documentos. Seja para compartilhar informações e projetos de maneira interna, entre as integrantes, seja de maneira a publicizar para o público suas intervenções e ações, nas redes sociais. Vimos até aqui que esse é um meio bastante utilizado pelo Linhas. Mas este esbarra em desafios tanto de acesso, quanto de formação tecnológica.

Ana Regina nos conta que se afastou um tempo do Coletivo por questões de saúde, em 2018 ela foi diagnosticada com câncer de mama e precisou fazer diversos procedimentos cirúrgicos a partir desse diagnóstico. Ainda neste mesmo período a artista conta que ficou incomunicável e sem telefone:

o coletivo virou muito virtual, tecnológico e eu não sei nada disso, eu sou muito de produzir e como eu perdi o aparelho, eu fiquei ausente. [...] fiquei sem trabalho, sem dinheiro pra nada, mas tive uma amiga que me ajudou em tudo. [...] eu fiquei desguarnecida de tudo, até do meu próprio pensamento (ARCANJO, 2021)

Durante a entrevista Ana Regina relatou que ainda está em fase de tratamento, tomando medicamentos e se recuperando. Inclusive, vale salientar, que ela foi a última integrante a ser entrevistada, pois só consegui contactá-la no início de 2021, as outras integrantes foram entrevistadas em 2020. Notamos aqui que nem sempre a tecnologia está acessível para todos.

Observamos então que o Linhas tem como objetivo uma organização descentralizada, não hierarquizada e autogestionada. As decisões são tomadas em conversa com todas as integrantes do coletivo, havendo espaço para que cada uma apresente propostas, assuma projetos que mesmo sem a participação ativa de todas, elas confirmam uma representação do coletivo. A organização burocrática do Coletivo Linhas é dividida entre as integrantes, uma se responsabiliza pelas questões legais (documentação para editais), outra se disponibiliza para administração financeira, outra se responsabiliza pela divulgação nas redes, escrever textos para editais, entre outros. Apesar de parecer haver uma divisão de tarefas, com o intuito de manter o funcionamento pleno das atividades, essas “funções” também são cambiáveis, a partir da necessidade do próprio coletivo ou da pessoa responsável. Porém, há uma intenção máxima de que as atividades do coletivo sejam abertas para todas que se mostrarem disponíveis e capacitadas para tal função.

“Tem tarefas que a gente vai ter que cumprir sozinha e outras em comunidade, mas mesmo as tarefas individuais precisam ser vistas como parte de um revezamento” (FERNANDES, 2020, p.167). Para que se mantenha a ideia de não hierarquia em um coletivo, é preciso entender que cada componente faz parte de um todo e que há uma responsabilidade comunal, mesmo exercendo alguma atividade de maneira individual que seja representativa do coletivo. “Juntas somos potência” (GÓIS, 2020)

O funcionamento do Linhas se dá sem nenhum tipo de incentivo financeiro permanente. De acordo com as entrevistas no início das atividades do coletivo, as próprias participantes custeavam os materiais das intervenções. Porém, com o tempo esse investimento

foi ficando sobrecarregado, devido aos trabalhos deterem grandes dimensões. Elas acabaram recorrendo a vaquinhas online e campanhas de doação de materiais. Com o decorrer do tempo passaram a formular projetos e submeter a editais públicos que disponibilizava um orçamento para o desenvolvimento dos projetos. De acordo com as entrevistadas os orçamentos eram quase que simbólicos e acabam sendo divididos entre as integrantes e pequenas quantias reservadas em caixa para projetos futuros do coletivo.

Eu só acredito em grandes coletivos quando você tem logo como ter uma **circulação financeira dentro dele** e **exigências**, quase que como **uma empresa**. Fora isso eu acho muito bonito, **muito demagógico**, mas eu não sei como se sustentam. Então, minha formação em teatro, quando eu via aqueles grandes grupos como Zé Celso, havia muita gente... pra mim aquilo dava certo, pelo modo financeiro, havia uma organização financeira que mantinha aquilo. E quando vinha aqui para minha realidade maranhense, os grupos que eu conhecia tinham muitos conflitos. Por exemplo, hoje se assistia um espetáculo de teatro com um elenco e amanhã nesse mesmo espetáculo o elenco já tinha sido substituído por outro. Eu entendia isso como respostas acerca de coletivos. [...] **Hoje eu ainda tenho essas opiniões sobre coletivos**, mas também reconheço **a importância de um coletivo, de uma ideia coletiva de que você pode somar. Sempre vai ter essa coisa assim: parece que sempre vai ter alguém que pode fazer quando der, sempre vai ter alguém que se acha mais ocupado que todo mundo, sempre vai ter os empolgados, os que estão dispostos a tudo e sempre tem alguém que dá o que pode dar. É somando que se descobre.** (MONTEIRO, 2020, grifo nosso)

Nesse depoimento a artista fala de alguns dos desafios para a formação e manutenção de um coletivo. Fazendo uma comparação interessante entre uma organização coletiva com muitos integrantes, como a Oficina de Teatro de Zé Celso Martinez que atua em São Paulo, que segundo ela deve ter uma condição financeira estável, com um coletivo pequeno, de uma realidade da região Nordeste, em São Luís, com escassez de recursos e como conseguir manter um coletivo dessa forma. Ou seja, a noção de coletivo, para ela, perpassa pela estrutura financeira.

A oscilação na formação de coletivos vai depender do objetivo proposto por eles, o incentivo financeiro pode favorecer uma formação de um grupo mais abrangente, porém é preciso que haja uma formalidade maior, regras, uma organização mais metódica. O incentivo financeiro poderia favorecer a assiduidade das pessoas, a facilidade de desenvolvimento de projetos e propostas, no entanto, as regras que se associam a isso podem comprometer o objetivo do coletivo. Para tanto, é preciso se ater as motivações pessoais das/os integrantes de determinado coletivo, se há uma motivação de fazer parte por uma necessidade de hobby, de trabalho, de expressão artística, entre outras.

Márcia de Aquino durante a entrevista cita uma situação vivenciada pelo Coletivo Linhas em que o coletivo decidiu propor uma ação de workshop, decorrente de uma demanda

de pessoas que acompanhavam o trabalho do coletivo. Pra que a atividade fosse viável decidiu-se cobrar um valor, bastante irrisório, para custear apenas o material dessa ação (linhas e agulhas que seriam usados pelos participantes), porém a procura em participar da oficina foi mínima. Em um momento posterior uma artista de São Paulo, que tem um forte destaque no campo artístico e no seguimento de crochê atualmente, esteve em São Luís e ofereceu uma oficina cobrando cerca de dez vezes a mais o valor cobrado pelo Coletivo Linhas. O resultado disso foi um evento com participação massiva de pessoas, evidenciando a relação assimétrica que o próprio campo das artes e seus agentes produzem e repetem.

Figura 17 - Cartaz de convite para Workshop: Crochet e processos com o Coletivo Linhas.
Ano: 2019



Fonte: Instagram do Coletivo Linhas.

A crença no jogo (illusio) e no valor sagrado de suas apostas é a um só tempo a condição e o produto de funcionamento mesmo do jogo; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *grife*), em objetos sagrados. (BOURDIEU, 1996, p.260)

Sendo assim, é importante destacar que o debate esbarra dentro das questões do campo artístico, não somente no que tange o aspecto financeiro, embora esses dois aspectos possam coexistir dentro dessa discussão. Importante notar como essas disputas, essas hierarquias vão se repetindo na dinâmica do campo artístico. O destaque da artista em questão está dentro desse debate sobre fetichização do artista ou de sua obra no campo artístico. A produção do Coletivo Linhas se assemelha a da artista, inclusive a própria proposta, objetivo da oficina, porém o “nome” a “*grife*” tem mais impacto, é o que atrai o público. É um jogo de pertencimento do campo que a artista se destaca por ter sido consagrada, e como isso acontece, é possível uma autoconsagração?

Para dar uma ideia do trabalho coletivo de que ela é produto, seria preciso reconstruir a circulação dos incontáveis autos de crédito que se trocam entre todos os agentes envolvidos no campo artístico, entre os artistas, evidentemente, com as exposições de grupo ou os prefácios pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens

que os consagram em troca como mestres ou chefes de escola, entre os artistas e os mecenas ou os colecionadores, os artistas e os críticos, e, em particular, os críticos de vanguarda que se consagram obtendo a consagração dos artistas que defendem ou operando redescobertas ou reavaliações de artistas menores nos quais empenham e põem à prova seu poder de consagração, e assim por diante. (BOURDIEU, 1996, 260)

O eixo Rio de Janeiro – São Paulo é considerado referência nacional de ascensão artística, muitos artistas do nordeste migram para esses lugares pois é lá onde a “arte acontece”, onde existem inúmeras instituições, grupos, coletivos, pessoas que detém os meios de consagração no que tange ao campo artístico. Dentro da análise que fazemos acerca do Coletivo Linhas cabe depreender como elas compreendem o campo artístico.

De acordo com Bourdieu (1996) o campo é um espaço multidimensional, existem várias determinações que se sobrepõe. Por exemplo, o campo só existe se existir a crença do jogo (o *illusio*) de seus participantes. O campo também tem uma dimensão axiológica, pode ser um espaço positivo ou negativo, assim como um espaço ambíguo. Diante disso qual seria a concepção axiológica que o Coletivo Linhas tem? Existe um pano de fundo axiológico na fala delas: o campo é bom, o campo é ruim, o campo é bom e é ruim ao mesmo tempo? Há indícios nas falas das integrantes de que se pretende seguir criando nas ruas, fazendo sua arte, sua expressão de maneira totalmente independente. Mas ao mesmo tempo há uma necessidade de recursos financeiros que estimulam o Coletivo Linhas a participar de editais. Pode-se entender que os editais funcionam como instrumentos do campo, inclusive um instrumento institucional, dotado da capacidade de legitimação. Será que elas compreendem o jogo do campo? Que atuarem em editais já seria uma maneira de legitimar o interesse em fazer parte do campo artístico? O campo abre caminhos, criar a fetichização pressupõe criar poderes no campo, que resultam em obtenção de capital simbólico e também econômico, conforme exemplificado na situação apresentada anteriormente. Esse seria o interesse do Coletivo Linhas ou elas pretendem utilizar outras táticas de subsistência para manter a existência do coletivo?

Camila Grimaldi fala acerca de Editais da Vale²⁵ e que houve indícios de discussão no coletivo sobre a participação nesses editais. Ela compreende que associar a imagem do Coletivo Linhas com a empresa que é envolvida com tragédias ambientais e morte de pessoas seria contra os objetivos propostos pelo grupo. Ela prefere não afirmar categoricamente que jamais participaria de qualquer edital da Vale, pois não se sabe as necessidades do amanhã, algo que ocorreu com outros artistas da região, que pela necessidade financeira foram compelidos a

²⁵ Vale S.A. é uma mineradora multinacional brasileira, envolvida em tragédias ambientais, que não só destruiu fauna e flora em Brumadinho – Minas Gerais, mas também matou 270 pessoas e deixou mais 11 desaparecidos. Para saber mais: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/27/opinion/1548547908_087976.html Acesso em 16/02/2021

participar. Mas para Camila isso não tem relação com o dinheiro, pois ela acredita que a Vale deveria empregar seu dinheiro (adquirido à custas de muita exploração) em arte e ações artísticas, como uma forma de compensação. Mas que de alguma forma seu entendimento de mundo poderia estar relacionado a uma empresa que tem uma ideologia diferente da sua. O grupo iniciou conversas, mas que não se desenvolveram. Para ela o Coletivo Linhas decidir participar de editais da Vale seria um motivo de sua desvinculação daquele processo, pois influenciaria diretamente na sua ideologia de vida.

Seria possível definir regras para o coletivo receber incentivos financeiros (privados), já que os editais públicos que permitem uma maior liberdade de expressão artística são escassos e bastante concorridos, tendo como premissa não só a existência do coletivo como também o uso desse capital para promover mais ações sócio-políticas desde que se mantenha as diretrizes de posicionamento político do grupo?

Como podemos ver o incentivo financeiro não é visto com bons olhos se tratando de determinados vínculos que: possam comprometer as diretrizes do Coletivo Linhas, venham de empresas com ideologias contrárias as das integrantes, venham propor trabalhos exclusivamente comerciais sem que haja uma liberdade de criação pelo Coletivo Linhas. Entendemos que não é o incentivo financeiro que compromete o Coletivo Linhas e seus fazeres, mas as ideologias e contrapartidas que fogem do objetivo do coletivo.

Como o Coletivo Linhas consegue permanecer criando e atuando diante de todas as questões levantadas? Entendemos que ele segue o fluxo, fazendo malabarismos entre editais públicos que possam suprir o caixa do coletivo, as doações esporádicas, parcerias de projetos que em troca ofereçam oficinas e ações. A seguir vamos aprofundar nas táticas que o Coletivo Linhas se utiliza para seguir existindo.

2.1.3 Táticas

Um dos principais obstáculos de se manter um coletivo em funcionamento esbarra no quesito financeiro, entramos no debate que Claudia Paim aborda em sua tese sobre *táticas* que os coletivos se utilizam e que “compreendemos o agir dos coletivos dentro do sistema capitalista e do sistema das artes.” (2009, p. 33). O Coletivo Linhas não tem recursos financeiros suficientes e permanentes e até o momento não detém uma posição de destaque, ou seja, uma consagração no campo artístico. O coletivo sozinho se sustenta por diversas táticas utilizadas pelas integrantes ao longo da sua existência.

Aqui entra a força da apropriação como modo de fazer que, aliada à subversão, provoca o seu maior efeito: o vazamento. Quem usa a forma tática, sem sair de sob uma lei imposta, introduz a “pluralidade e a criatividade” alcançando a imprevisibilidade do que produz. A tática é astuciosa: é “a arte do fraco” (IDEM, pp. 92-101). A ideia aqui é reafirmar a resistência da arte. A arte resiste ao que? Resiste à instrumentalização da vida pelo poder. Como ela resiste? Promovendo situações onde possam emergir subjetivações não programadas. Sendo assim, ela é política. Os coletivos e as iniciativas coletivas que são conscientes da resistência que exercem podem visar à produção de contra-poder, de contra-informação ou de contra-projetos de sociabilidades. (PAIM, 2009, p. 33-34)

Desta forma, o Coletivo Linhas se apropria de táticas para atuar e resistir dentro do sistema capitalista e do campo artístico. O Linhas se apropria de sua criatividade para resistir, para continuar atuando, para usar o crochê a serviço da memória, da resistência, da denúncia e em prol do social.

“O desejo por autonomia e liberdade alavanca ações propositivas e não apenas reativas ou responsivas às insuficiências do campo artístico e cultural.” (PAIM, 2009 p. 32) ou seja, as ações de um coletivo que busca autonomia em suas atividades não são incentivados apenas para contrapor as limitações do campo artístico, mas também para que este sugira modos de fazer que o campo não dispõe. Mas como fazer isso? Paim cita três tipos de táticas identificadas em coletivos na sua pesquisa: *mostrar-se*, *narrar-se* e *representar-se*.

Mostrar-se é o modo como o coletivo expõe seu trabalho, suas ações, local onde será exposto e/ou suportes onde serão exibidos. *Narrar-se* é o modo como o coletivo se apresenta, as narrativas de si, os propósitos que o coletivo tem e sua trajetória. Por fim o *representar-se* é a materialização dos dois primeiros, é o que está ali representado na ação/obra.

2.1.3.1 – Coletivo Linhas: Mostrar-se

Mostrar-se não é somente uma forma de se expor, é também onde se pratica a arte e, principalmente, uma forma de existir, é através do *mostrar-se* que o coletivo se expressa para o mundo. “Estas táticas de mostrar-se são idealizadas, desejadas e imaginadas com o fim de obter visibilidade pela forma expositiva. Podem acontecer em espaços efêmeros [...] ou permanentes.” (PAIM, 2009 p. 35)

Podemos dizer que o Coletivo Linhas se utiliza tanto de espaços efêmeros quanto permanentes para suas intervenções como a rua e as redes sociais. O mostrar-se do Coletivo Linhas não é só a escolha da opção de exibição, exemplo de Paim o lugar efêmero ou o espaço institucional carregado de simbologias. A escolha do coletivo em expor na rua tem uma carga simbólica enorme, pois não se escolhe aleatoriamente qualquer lugar. Não é só um lugar que se

vai expor a arte, mas um lugar que se vai praticar a arte, que se vai expandir para que o público também possa fazer parte dessa ação. Inclusive a escolha pelo tipo do material, crochê, envolve a questão dos sentidos. É uma arte que você pode tocar e sentir, o que permite ao público outras percepções para além da questão reflexiva das intervenções.

Escolher a rua como espaço de exibição das intervenções do Linhas parece que se deu de modo unânime entre as integrantes, inclusive essa escolha possibilitou que outras integrantes se juntassem ao coletivo pelo fato da arte ser exposta nesse espaço, já que elas não entraram no grupo pela motivação do crochê. Para Leury o espaço da rua é um espaço democrático, espaço de fala, espaço de sociabilidade.

“O coletivo usa a rua como seu espaço artístico” (MONTEIRO, 2020) é como um grande laboratório. Em entrevista elas contam que houve momentos de pesquisa prática, o caminhar pelas ruas, estar à deriva para observar os locais, pensar no que seria possível fazer. O coletivo se descobrindo e descobrindo os lugares a partir da sua relação com a arte.

A rua é “um espaço cotidiano de resistência que desestabilizava os modelos de poder, mas também modelos de expor, de olhar e de refletir. Provocar o público, recolocando e relembrando a precariedade do país, a pobreza e exclusão de muitos de seus habitantes.” (PAIM, 2009, p. 38). A rua é o espaço inesperado, você não sabe como o público vai reagir e que tipo de público vai passar ali. “acho que a gente chega muito mais perto de cada pessoa. Na rua o impacto é maior porque a pessoa está no seu dia a dia. Diferente daquele momento de contemplação que normalmente acontece quando se vai ao museu ou galeria” (GÓIS, 2020).

No entanto uma das intervenções promovidas pelo coletivo foi exibida em uma exposição, dentro da galeria, que já comentamos, *Cardume de peixe, cardume de gente*. Inclusive essa exposição foi realizada como resultado do primeiro edital que o Coletivo Linhas participou com retorno financeiro o que permitiu ao coletivo criar novos projetos após essa ação. Embora a exposição tenha sido instalada na galeria, os peixes tomaram também a rua. É como se o coletivo estivesse com um pé dentro da instituição, mas o coração fora, como se dissessem: estamos aqui para nos mostrar ao campo artístico, mas nosso lugar é lá fora onde podemos alcançar mais gente. Jéssica diz que a experiência na galeria é diferente, pois o público é mais receptivo a poéticas artísticas, já na rua elas se deparam com algumas pessoas que questionam o que elas estão fazendo como por exemplo pessoas que mandam elas irem trabalhar, percebe-se que a relação da arte com a rua ainda denota um estereótipo de vagabundagem.

Como disse Luciana “a gente precisa tomar o espaço, a gente precisa invadir, provocar, deixar uma marca” (SANTOS, 2020) e são esses debates que se precisa enfrentar. A arte pode estar em todo lugar, de várias formas e feita com os mais diferentes materiais. Usar a rua como espaço expositivo com o propósito de democratização da arte para que todos possam experimentar e desmistificar os mais diversos preconceitos.

Além disso, há um debate importante que o coletivo apresenta em sua atuação que é a relação da mulher com o espaço público. “a mulher enfrentar a rua é um ato político” (MONTEIRO, 2020). O mostrar-se na rua se torna não apenas um espaço de exposição artística para o Coletivo Linhas, mas um espaço de posicionamento político.

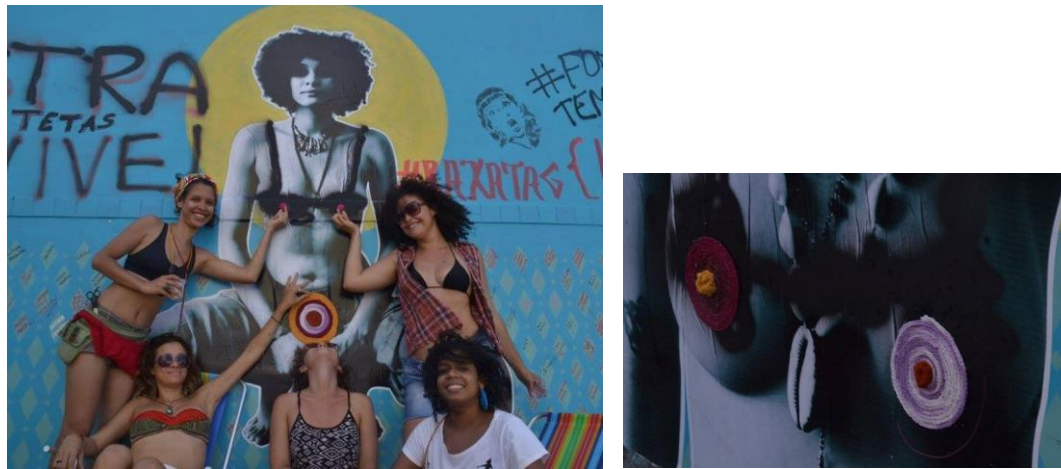
Figura 18 - Intervenção Marias. Artista: Zeferina. Local: Rua do Egito – Centro de São Luís. Ano: 2016



Fonte: <https://www.festivalconcreto.com.br>

A intervenção “Útero Livre” demonstra bem essa discussão. A artista Zeferina esteve em São Luís e fez uma intervenção chamada “Marias”. No dia seguinte a intervenção foi violada, cobriram os seios da mulher na imagem e pixaram “Ustra Vive”. O coletivo Linhas resolveu responder a violação crochetingando novos seios para obra, reescreveram a pichação com “útero livre”, num misto de intervenção e performance. Elas fizeram uma vigília como se estivessem na praia, com roupas de praia e criaram uma atmosfera divertida e uma sensação de liberdade no espaço urbano. Mas será que as mulheres têm liberdade, especialmente nos espaços públicos, já que nem uma determinada intervenção com uma imagem de uma mulher pôde ser exposta sem ser violentada?

Figuras 19 e 20 - Intervenção Útero Livre. Local: Rua do Egito – Centro de São Luís. Ano: 2016



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.

Ademais o Coletivo Linhas utiliza o têxtil, mas especificamente o crochê como sua marca. Resignificando esse fazer como ferramenta de protesto e deslocado o crochê do espaço privado (tradicionalmente restrito ao espaço doméstico) para o espaço da rua. Então, o Coletivo Linhas utiliza uma outra tática de mostrar-se que é o uso de materiais não comuns para fazer arte nas ruas, uma outra forma de atrair ainda mais a atenção do público que prontamente sente um misto de estranheza e nostalgia (me refiro a ativação da memória afetiva para os têxteis produzidos pelas mães, avós, etc, bastante comuns nos lares brasileiros). Em entrevista para a revista *Urdume* a pesquisadora Nina Veiga traz uma reflexão:

questionamos, por exemplo a apropriação das artes domésticas, como os fios revestindo postes. O que é feito em casa só tem valor quando vai pra rua? O poste é a composição de um discurso. Ele pode dar a pensar. Se eu desloco uma coisa, eu dou a pensar, e isso é importante, mas só se a gente não anestesiar nossos questionamentos. Ele é importante se não acreditarmos que ele tem valor e uma blusa de tricô, não.” (VEIGA, 2019, p.33)

Então, nesse sentido precisamos atentar para que a ressignificação do têxtil em espaços não tradicionais não venham com o discurso de hierarquizar outras formas dos fazeres manuais. Dessa forma, estaríamos alimentando o entendimento estereotipado de fazeres domésticos como menos valorizados.

Por fim, temos como outra tática do *mostrar-se* que é o uso do espaço virtual para divulgação dos trabalhos do coletivo. O Coletivo Linhas tem utilizado diversas plataformas para divulgação de suas ações: Facebook, Instagram, site próprio e Youtube. Podemos aferir que estes também são considerado espaços públicos e que o Linhas se utiliza desses espaços não só para divulgar o resultado de seus trabalhos, mas também para fazer convites ao público em participar das instalações, de ações abertas como a intervenção *Tapete* que propõe fazer encontros em espaços públicos para crocheter um grande tapete e propor conversas e também para trazer o público para o próprio processo de criação. Como exemplo a intervenção *Terço, converso, para ficar claro que não tolero mais*, que abriu uma enquete no Instagram questionando as mulheres (cis ou trans) quais os maiores incômodos que elas sentiam e que não toleravam mais. O processo culminou num mapa feito de quadrados de crochê de diversas cores instalado em diversos lugares (São Luís - MA, Fortaleza – CE e até Lisboa – Portugal).

Figura 21 – Postagem Instagram do Coletivo Linhas. Ano: 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.

2.1.3.2 – Coletivo Linhas: Narrar-se

A própria narrativa de si, o discurso que se faz da imagem do coletivo e de suas ações são táticas de sobrevivência e resistência. É o modo como o Linhas se apresenta e diz para que veio ao mundo, quais seus interesses e objetivos enquanto coletivo artístico. “As atuações coletivas não são procedimentos sem discursos. [...] A representação, o imaginário e a narrativa são as portas de acesso pelas quais buscou-se entrar em contato com os coletivos.”. (PAIM, 2009, p. 54). Foi justamente por meio dessa narrativa que se deu o encontro do coletivo

com esta pesquisa, conforme já citado no início deste capítulo. A narrativa veio antes, a maneira como o coletivo se apresentou e contou sua história acabou criando um imaginário antes da própria visualização da arte propriamente dita, que foi essencial para conquistar o público (neste caso a responsável por esta dissertação) e alcançar um lugar de destaque na pesquisa.

“O narrador (nesta pesquisa é o coletivo) é quem ‘se vale da retórica, que escolhe as palavras e constrói os argumentos, que escolhe a linguagem e o tratamento dado ao texto, que fornece uma explicação e busca convencer’ (pesavento, p.50).” (PAIM, 2009, p. 55) Deste modo, percebe-se que a escolha de uma narrativa é determinante para existência de um coletivo, não apenas para convencer o expectador/público, mas para que as próprias integrantes saibam o *sentido do fio* que estão tomando. Não que essas narrativas se tornem irredutíveis, mas é preciso ter uma base, objetivos definidos que se encaixem dentro na imagem que o coletivo constrói ou pretende construir de si mesmo.

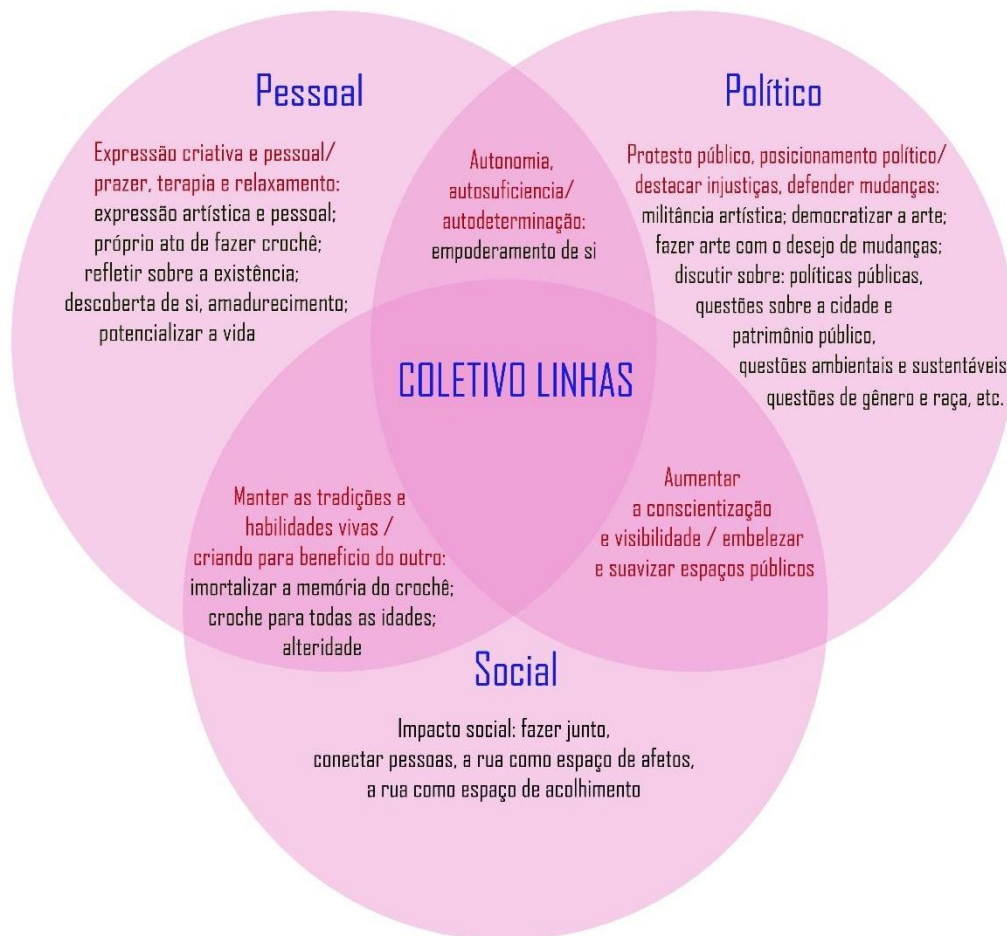
Já sabemos que o Linhas se forma sob diferentes perspectivas e motivações de suas integrantes, entretanto quais seriam as perspectivas do próprio coletivo enquanto narrador? Alyce Macgovern nos apresenta o diagrama de Venn²⁶:

São as lógicas políticas que caracterizam as práticas dos artesãos. Essas lógicas são descritas na forma de um diagrama de Venn, que revela os componentes sobrepostos que unem o pessoal, comunidade e manifestações políticas no artesanato (Greer 2014: 8). A articulação dessas lógicas se inspira nos escritos de Greer (2008, 2014) e Pentney (2008) para sugerir que tanto os grupos quanto os indivíduos podem ter diferentes motivações e objetivos quando se envolvem com esse tipo de produção, podem ser entendidos como atuações craftivistas e, portanto, nunca pode ser visto como verdadeiramente apolítico. Esta discussão é um prelúdio para a análise do ato craftivista do bombardeio de fios. (MACGOVERN, 2009, p. 12)

Iremos utilizar a lógica do Diagrama de Venn para identificar nas falas, ou seja, nos discursos das integrantes qual seria a narrativa própria do Coletivo Linhas. Observando as aproximações e os distanciamentos identificados por Macgovern e criando nosso próprio diagrama. Ao fazer a análise das falas das integrantes por meio das entrevistas identificamos vários discursos que se assemelhavam as definições trazidas por Macgovern no seu diagrama. Fizemos o cruzamento dessas categorias com as falas do coletivo e o resultado pode ser observado no diagrama que criamos logo abaixo.

²⁶ Diagrama de Venn é uma representação gráfica utilizada na matemática para apresentar elementos, propriedades ou problemas de um conjunto.

Figura 22 - Diagrama de Venn



Fonte: Produzido pela autora

O *narrar-se* do coletivo Linhas se fundamenta nessas três lógicas principais: pessoal, política e social que podem se interconectar. No caso do nosso diagrama substituímos a lógica comunitária pela lógica social. Entendemos que na fala das integrantes o âmbito social era mais abrangente que a comunidade, pois seus trabalhos não circunscrevem apenas num recorte espacial específico, mas eles transitam em outros lugares, cidades, Estado e até em outro país. Desta forma, a abrangência social é mais ampla, pois se refere a compreensão no âmbito teórico.

Por mais que haja aparentemente um interesse estritamente pessoal no fazer dentro do coletivo, só em levar essa ideia ou proposta para rua, ela se torna automaticamente social. Essa ação de expor na rua, já permite um compartilhamento com o outro e pode despertar interesses, questionamentos, mesmos os mais iniciais como por exemplo: um crochê na rua pode te fazer pensar que aquele espaço precisa de mais vida, que o cotidiano frenético não te

permite observar as belezas do espaço que frequenta ou até mesmo ir mais além e perceber o descaso público com aquele espaço, etc.

Por mais individual que aquela ação possa parecer, estando num espaço público ela já deixa de pertencer a uma só pessoa. Por exemplo, intervenção chamada *Bolsão de Livros*²⁷ produzido pelo Coletivo Linhas foi roubada no primeiro dia de sua instalação, essa ação demonstra que aquele trabalho que foi exposto na rua já não pertencia mais somente ao coletivo linhas. Outro exemplo, é o cuidado que algumas pessoas tiveram com algumas instalações que o coletivo fez, como o *Mastro do Divino*, que as pessoas que ficavam naquele espaço, vendedores que trabalhavam naquele bairro, passaram a cuidar da intervenção, não permitindo que ela fosse destruída ou violada. Isso mostra uma forma de pertencimento, que aquele trabalho passa a pertencer ao público e não só ao coletivo linhas.

O *narrar-se* do coletivo está bastante conectado com a escolha do lugar de exibição de sua arte, pois faz parte do próprio projeto de existência do Linhas. É na rua que faz, que a arte se mescla com o cotidiano, que a arte chega para muitas pessoas. Ao que nos apresenta, supomos que o impacto social é um dos principais objetivos do Coletivo Linhas. Parece que o contato com o público é algo unânime entre as integrantes do coletivo, o desejo de fazer, de se expressar e estar na rua em contato com outras pessoas parece ser o combustível que move o Coletivo Linhas. O coletivo atua numa proposta comunal, de transbordar seus saberes, conhecimentos, ideias, sentimentos para a comunidade.

Então, o *narrar-se* do Linhas é mostrar que o coletivo é mais amplo que as sete integrantes, que o coletivo transborda suas ações para quem estiver aberto para fazer parte, para ver, participar, refletir, levar pra casa: a ideia, a revolta, a vontade de escuta, a vontade de fazer crochê, e até mesmo, de levar a arte pra si, “porque me pertence, porque eu preciso de alguma maneira”. Entendemos que o Coletivo Linhas está na rua se entregando de corpo e alma e é assim que essa arte se ressignifica, é assim que ela resiste aos obstáculos que minam sua existência. É o comprometimento que se faz do coletivo com o público, o social e o político. O trabalho que mais representa essa discussão do *narrar-se* é a intervenção *Tapete*.

Tapete de crochês se coloca como um convite. A ação aborda questões relacionadas à cidade, levantando questionamentos sobre as relações e afetos praticados na urbe. Neste sentido, o Tapete é um encontro que visa potencializar a paisagem ocupando praças e demais espaços públicos, é composto por vários *squares* – quadrados de crochê – agrupados e costurado entre si, essa junção produz uma visualidade marcante, resultando num grande mosaico de cores e texturas que se destaca na paisagem local. (LINHAS, 2017)

²⁷ Bolsão de Livros é uma intervenção que consiste em colocar num espaço público um bolsão feito de crochê para que as pessoas possam compartilhar livros.

Esse projeto serve como um momento de troca de saberes, troca de narrativas. De fazer, desfazer e refazer. O Coletivo Linhas tem suas raízes, tem sua história de formação, seus ideais, mas está aberto novos aprendizados. Essa intervenção demonstra o desejo de ouvir, de troca, de fazer em conjunto.

Figuras 23 e 24 - Intervenção Tapete. Local: São Luís



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Ao mesmo tempo *Tapete* é o *narrar-se* e o *representar-se*, porque é a materialidade de um ideal. Assim como todas as outras intervenções do Coletivo Linhas. O *representar-se* quer dizer o modo como o Coletivo Linhas se apresenta ao público, como suas intervenções representam seus anseios, desejos, sua forma de criatividade, linguagem e expressão. Essa tática será tratada no terceiro capítulo, onde iremos trazer algumas intervenções do Coletivo Linhas para aprofundar nossas discussões.

2.2 YARN BOMBING

Figura 25 – Instalação. Artista: Magda Sayeg



Fonte: <http://www.magdasayeg.com/>

Durante todo o processo de pesquisa, desde o recolhimento de dados, o mapeamento de artistas, coletivos, páginas e perfis dedicados a arte têxtil, o termo *Yarn Bombing* sempre foi recorrente, até mesmo durante as entrevistas com algumas das integrantes do Coletivo Linhas o termo foi citado algumas vezes. Desta forma, o objeto da pesquisa nos levou a necessidade de explanar um pouco sobre o que seria o *Yarn Bombing* e suas características o que nos levaria a pensar sobre a utilização ou não deste termo entre o Coletivo Linhas e as apropriações desses modos de fazer.

Yarn Bombing é um dos termos utilizados para identificar um determinado tipo de produção que associa técnicas da artesanaria e materiais têxteis numa perspectiva ativista para produzir uma arte que será exposta em espaços urbanos públicos.

Cobrir paredes, objetos, monumentos e prédios em crochê e tricô é um tipo de manifestação artística que já tem nome: *Yarn Bombing* (ou bombardeio de fios, em tradução livre). O movimento, que já ganhou até um dia Internacional em 11 de junho, diz muito a que veio apenas pela origem de seu nome. **Bombing é uma palavra retirada do vocabulário do grafite** e significa uma intervenção feita rapidamente, normalmente com letras mais simples e eficazes e em lugares não autorizados. Sim, estamos falando de uma intervenção feita com fios e com tom de ativismo, de provocação do olhar sobre os espaços urbanos. (ALESSI, 2019, p. 21, grifo nosso)

De acordo com a nossa investigação o movimento surgiu em 2005:

Magda Sayeg e sua amiga (que logo seria conhecida como PolyCotN e AKrylik) tricotaram uma tira retangular de fio acrílico azul e rosa, que costuraram na maçaneta de uma porta em Houston, Texas. Sayeg agora se refere a essa aconchegante maçaneta de porta como a “peça alfa”, pois foi a primeira peça do que se tornou não apenas um

grande e emocionante corpo de trabalho, mas também uma nova forma de expressão. (MOORE; PRAIN, 2019, p. 22, tradução nossa)

Figura 26 – Maçaneta. Artista: Magda Sayeg Local: Houston. Ano: 2005



Fonte: <https://retrodisplays.com/magda-sayeg/>

No início da pesquisa uma das questões que nos interessava compreender era a respeito da diversidade de movimentos de arte têxtil com intervenções públicas ou se essas intervenções seriam simplesmente ações topicalizadas e dissociadas umas das outras. Pesquisando um pouco mais descobrimos que além do Bombardeio de fios existe um outro movimento mais abrangente chamado *Craftivism*:

O bombardeio de fios é apenas um exemplo do movimento crescente que se consolidou nos últimos anos e que reúne artesanato, como tricô, quilting e bordado, com o esforço de efetuar mudanças sócio-políticas. Normalmente referido como *craftivismo* – que seria a junção das palavras artesanato e ativismo. [...] “Artista de Melbourne, artesão, e trabalhador de desenvolvimento comunitário, Tal Fitzpatrick (2018:3), mais recentemente expandiu esta definição, descrevendo o *craftivismo* como:

... Tanto uma estratégia para ativismo não violento quanto um modo de cidadania DIY que parece influenciar mudanças sociais e políticas positivas. Esta é uma prática exclusiva do século XXI que envolve a combinação de técnicas artesanais com elementos de engajamento social e/ou digital como parte de um esforço proativo para chamar a atenção, ou abordar pragmaticamente, questões sociais, políticas e justiça ambiental.” (MACGOVERN, 2019, p. 7, tradução nossa)

O termo *Craftivism* foi cunhado pela artesã Betsy Greer, que numa entrevista, afirma que ele surgiu na Igreja do Artesanato²⁸, e que abrange as diversas formas de fazeres artesanais associados ao ativismo.

A palavra *craftivism*, que em português foi traduzida para *craftivismo*, união das palavras *craft* (artesanato) e *activism* (ativismo), é um movimento que vem ganhando adeptos, apesar de não chamar tanta atenção. Trata-se de uma prática que busca

²⁸ A Igreja de Artesanato é uma comunidade de artesanato com divisões nos Estados Unidos, Canadá e Reino Unido e um site que fornece conselhos e suporte para artesãos. Greer afirmou que acredita ter encontrado a palavra ‘*craftivismo*’ no site da Igreja de Artesanato: <https://churchofcraft.org/>. (GREER, 2014)

incentivar o aprendizado do bordado, do tricô, do crochê e do patchwork, dentre outros, como forma de questionamento ao consumismo, à tecnologia e aos problemas do meio ambiente. (GAZIRE, 2013)

Craftivismo seria um movimento que abarca as mais diversas possibilidades de técnicas e materiais envolvendo artesanato e ativismo. Já o bombardeio de fios, que pode ter como característica o fazer artesanal somado ao ativismo, mas como o próprio nome diz é uma proposta que utiliza fios, que podem ser construídos por diversos tipos de materiais, mas tem uma premissa de ser exposto nos espaços urbanos. Assim, o *Yarn Bombing* pode fazer parte do grande movimento craftivista, mas é importante destacar que ele detém características bem específicas, que iremos abordar mais à frente.

Podemos dizer que o *Craftivism* está para Betsy Greer, assim como *Yarn Bombing* está para Magda Sayeg. De acordo com Macgovern (2019) os termos que definem as expressões artísticas caracterizam esses dois movimentos, porém esses não foram “descobertos” ou originados pelas respectivas artesãs, elas simplesmente o cunharam para evidenciar a ressignificação desses fazeres que já existia, mas numa proporção ainda muito tímida. Com a definição dos termos houve maior visibilidade aos respectivos movimentos, além de possibilitar uma certa “concentração” de pessoas com os mesmos objetivos, tornando o fazer mais potente, resistente e expansivo, atraindo assim, maior número de pessoas a se juntarem nessas ações que tem se espalhado pelo mundo a fora.

Originalmente iniciado em Houston, Texas, em 2005, por uma equipe chamada Knitta, agora existe um movimento de tricô de guerrilha internacional abraçado por artistas de todas as idades e nacionalidades. Grafite em malha e crochê tem sido visto em países como Canadá, Chile e China. (MOORE; PRAIN, 2019, p. 19, tradução nossa)

No Brasil, embora existam diversas/os artistas e coletivos que se identificam com esse movimento, a literatura sobre *Yarn Bombing* ainda é bastante tímida, poucos são os artigos e trabalhos acadêmicos que abordam essa questão. Dentre estes, identificamos apenas dois trabalhos de conclusão de curso e uma tese, que de certo modo, abordam o tema de maneira menos aprofundada, pois o tema não é objeto principal da pesquisa.²⁹

²⁹ BRAUN, Sônia Maria Antônia Holdorf. **Intervenção urbana com fios: o tricô e o crochê na arte contemporânea em uma perspectiva educativa.** 2013 Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/87670>> Acesso em: 04 jun. 2020.

BORGHEZAN, Maiara Orben Luiz. **Crochetando Experiências Estéticas.** 2018. Disponível em: <<http://repositorio.unesc.net/handle/1/6580>> Acesso em: 04 jun. 2020.

RAMOS, Regina Barbosa. **Procedimentos coletivos em design de moda e têxteis: resistência, ativismo e ativação.** 2019. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/ANHE_19121c5f71e6766d67529fb7e285a88a> Acesso em: 04 jan. 2021.

Identificamos, que além do *Yarn Bombing*, existe diversos termos para classificar essa produção: *yarn storming* (tempestade de fios), *guerrilla knitting* (tricô de guerrilha), *urban knitting* (tricô urbano), *graffiti knitting* (grafite de tricô), *knitted graffiti* (grafite de malha), *guerrilha gardening* (jardinagem de guerrilha), *reverse graffiti* (grafite reverso), *alternative graffiti* (grafite alternativo), *yarn graffiti* (grafite de fio). Dentre esses termos o mais utilizado é o *yarn bombing*, não só pelos artistas, mas também nas hashtags de publicações em redes sociais. Ao fazer uma busca rápida pelo Instagram encontramos os seguintes quantitativos de marcações: com a hashtag #yarnstorming identificamos um total de 2.857 publicações, já com a hashtag #yarnbombing encontramos um total de 162.012 publicações³⁰. Além disso o termo *yarn bombing* é mais utilizado para os títulos de publicações científicas e livros publicados sobre o tema.

Yarn bombing versus yarn storming, de acordo com Haveri o uso do termo *yarn storming* no reino unido se deve a uma leitura de que o termo *yarn bombing* é um termo de conotação que remete a violência. Levantamos algumas questões a partir dessa perspectiva: de um lado temos uma visão de que os trabalhos têxteis remetem quase sempre a uma ideia de suavidade, delicadeza, fragilidade, esse ideário foi construído inclusive de forma associativa com a idealização da mulher, conforme já debatemos no capítulo 1, então, porque não utilizar o bombardeio de fios? Em uma outra perspectiva observamos que o mundo já sofre por tantas guerras, violências e conflitos, inclusive a própria situação vulnerável da mulher na sociedade, então porque não usar um termo que envolveria uma representação menos violenta para uma ação que tem essencialmente um intuito crítico, social e político? Vemos neste debate dois pesos e duas medidas que podem servir para reflexões mais aprofundadas, porém o fato é que, o *yarn bombing* se tornou o termo mais utilizado, tanto em quantitativo nas redes quanto em pesquisas acadêmicas, ganhando inclusive um dia internacional para comemorar esse movimento.

No Brasil ainda não identificamos um consenso de um termo “abrasileirado” para essa produção, alguns grupos utilizam o termo mais popular *yarn bombing*, ou sua tradução literal, mais recentemente observamos que novos coletivos começaram a se formar utilizando o termo *yarn bombing*, inclusive usando essa nomenclatura como parte do próprio nome do grupo nas redes sociais. Como o coletivo de Salvador – BA chamado Yarnbombingssa

³⁰ Dados verificados em: 07 março 2021.

(Bombardeio de fios), o coletivo de Ouro Preto – MG chamado YarnBombing_OuroPreto-Brazil e o coletivo *Yarn Bombing* Brasil que não tem localização definida.³¹

Alguns coletivos como o Coletivo Linhas preferem definir suas produções como intervenções urbanas, talvez porque esses coletivos ou até alguns artistas ainda buscam entender o que realmente estão fazendo e pra onde pretendem direcionar seus trabalhos. É no ato de fazer, nas práticas artísticas e experimentais que o coletivo vai se definindo, se moldando e se apropriando do meio artístico. Deste modo, buscando essa inserção por meio, inclusive, do uso e da apropriação de termos já utilizados e legitimados pelo campo artístico. É difícil fazer história do tempo presente, enquanto uma série de acontecimentos estão em andamento. Mas a realidade é que coletivos e artistas estão por aí se aventurando em diversas dimensões e possibilidades que os materiais têxteis e as ruas lhes oferecem. Isso nos ajuda a pensar a concepção de coletivos como dispositivos ou agenciamentos que estão em constante formação.

Por quê a rua? O que torna esse movimento tão atraente é o local onde a arte é exposta. Conforme vimos no primeiro capítulo as produções têxteis tradicionais eram quase que exclusivas para o espaço doméstico e mesmo em alguns períodos históricos de fortalecimento dessa arte no campo artístico, o espaço de exibição ainda estava restrito ao âmbito fechado como museus e galerias. Assim nos questionamos por que a escolha de lançar esses trabalhos na rua? Haveria alguma outra motivação que não somente a subversão estética?

A ideia súbita que Magda Sayeg teve ao tricotar uma peça retangular e cobrir com a maçaneta da entrada da sua loja de roupas (ver figura 26) proporcionou uma repercussão inesperada. Esse simples ato e essa simples peça chamou a atenção de quem passava pela loja e questionava o que era, quem tinha feito? Figurativamente a maçaneta encoberta de tricô de Sayeg abriu um mundo de possibilidades para a arte têxtil naquele momento.

Numa mirada instantânea você prontamente enxerga esses trabalhos como uma tentativa de trazer cor, aconchego e beleza para esses espaços públicos. Se não tiver uma atenção maior você se perde na superficialidade de achar que esses trabalhos estão ali só como algo decorativo, simplesmente para trazer levar o aconchego do lar para os espaços urbanos e públicos. “O bombardeio de fios torna-se o que a criadora Betsy Greer chamou de uma carta de

³¹ Para saber mais: Yarnbombingssa: <https://www.instagram.com/yarnbombingssa/>; YarnBombing_OuroPreto-Brazil: https://www.instagram.com/yarnbombing_ouopreto/; *Yarn Bombing* Brasil: <https://www.instagram.com/yarnbombingbrasil/>. Acesso em 04 de março de 2021.

amor às cidades.” (MOORE; PRAIN, 2019, p. 10, tradução nossa). Porém, o *Yarn Bombing* vai bem mais além de uma simples arte decorativa:

O que fazemos à mão, e nossa reivindicação da capacidade de construir nossos próprios objetos e cultura, é um ato político em uma sociedade global que insiste em lutar pela homogeneidade. Craft continua sendo o cavalo de Tróia da justiça social, espalhando mensagens de maneiras inesperadas” (MOORE; PRAIN, 2019, p. 10 – 11, tradução nossa).

O que Mandy Moore e Leanne Prain querem dizer com isso é que embora o *Yarn Bombing* pareça uma simples arte decorativa, ela vai mais além, ela é um meio para se expressar, para lutar, para fazer críticas, é um meio para resistir. Interessante ver que ela utiliza a alusão da arte como cavalo de Tróia, pois poucos imaginam que o têxtil possa ser empregado dessa maneira tão subversiva.

O Coletivo Linhas, conforme citado no tópico anterior, caracteriza sua arte como intervenções urbanas e nas entrevistas realizadas, as integrantes identificaram que existem coletivos no Brasil e fora do país que praticam propostas parecidas com suas poéticas, chegando a citar o próprio movimento *Yarn Bombing*. Porém, o coletivo optou por não associar efetivamente sua produção dentro desse movimento, embora algumas das integrantes confirmam que suas produções tem características parecidas com esse movimento. “Tem o *Yarn Bombing* que tem a ver com nosso trabalho pelo suporte utilizado: a linha. Creio que o termo *intervenção urbana* contempla mais nossa proposta de provocação na cidade”. (AQUINO, 2021). Uma outra integrante fala a respeito do início da formação do Linhas: “a proposta que foi lançada era que não ia ser igual aos outros coletivos de outros países, de outros *bombardeios de linhas*”. (SANTOS, 2020)

2.2.1 Modos de fazer *Yarn Bombing*

Como diz Moore e Prain (2019), “*Yarn bombing* é um catalisador para comunidade”. O propósito é expandir globalmente essa atividade, inclusive o seu livro *Yarn Bombing: The Art of Crochet and Knit Graffiti* vai além de um manifesto ao *Yarn Bombing* e acaba sendo também um manual de instruções minucioso de como se tornar um *Yarbomber*, ou seja, um ativista fazendo arte com linhas nas ruas. O livro traz não só referências de artistas, coletivos, gráficos, tipos de técnicas, modos de fazer medição dos espaços, tipos de materiais, mas principalmente instruções específicas de como formar um grupo para praticar o *Yarn Bombing*, dicas de locais de encontros, dicas de temas para conversas, dicas de como responder em caso de sofrer uma abordagem da polícia no momento que estiver instalando seu trabalho, entre outros.

Levando em consideração que um movimento artístico se caracteriza por objetivos e ideias comuns, tanto na questão estética quanto ideológica, partimos do livro de Moore e Prain (2019) para identificar esses objetivos e ideias comuns que caracterizam as produções classificadas como *Yarn Bombing*. A seguir temos três tabelas que incorporam essas características divididas em três blocos que correspondem as características gerais, as técnicas e as motivações. Na primeira coluna temos um campo que corresponde ao Coletivo Linhas e esse campo será marcado a medida em que tais características correspondam ao modo de fazer também do coletivo.

Quadro 1 - Características gerais: *Yarn Bombing*

COLETIVO LINHAS	CARACTERÍSTICAS GERAIS: <i>YARN BOMBING</i>
X	Local de atuação espaços públicos/privados, na rua podem ser: muros, maçanetas de portas, antenas de carros, postes, etc.
X	Planejamento: escolha do local onde o trabalho será colocado
X	Não colocar o trabalho em locais que possam representar uma ameaça como não restringir utilidades vitais de objetos e locais públicos como hidrantes, escapes de construção, portas, placas de trânsito.
	Os materiais e técnicas aplicadas devem ser de fácil remoção e não devem danificar as superfícies ou propriedades onde será aplicado
X	Trabalhos são efêmeros
X	É possível fazer o trabalho sozinho ou em equipe
X	é possível participar de um projeto <i>yarn bombing</i> contribuindo com um artista ou grupo que propõe um trabalho aberto ao público
X	É possível fazer o trabalho furtivamente de maneira anônima, disfarçada ou mais abertamente;
	É possível criar etiquetas de identificação nos trabalhos como o nome do artista ou do coletivo que o produziu para que as pessoas possam conhecer ou saber quem fez aquilo, inclusive colocar endereço de rede social.
X	Documentar e compartilhar projetos online;

Fonte: produzido pela autora

Observamos que a maioria das características gerais identificadas no *Yarn Bombing* também são detectadas nos modos de fazer do coletivo Linhas. Entretanto existem algumas diferenças considerando o espaço público como local de atuação. Assim como o *Yarn Bombing* o coletivo também se propõe de maneira primordial fazer suas intervenções na rua, no caso do *Yarn Bombing* há locais e objetos que estão na rua que recebem essas intervenções, por exemplo, maçanetas de portas, antenas de carro, etc. já o coletivo não se utiliza desses lugares e objetos para inserir seus trabalhos. Uma das perspectivas do *Yarn Bombing* é levar aconchego para o espaço urbano sem danificá-lo, até porque alguns trabalhos são colocados em objetos privados, como nas antenas dos carros, e são feitos como uma forma de presente surpresa para as pessoas. No caso do Coletivo Linhas esse não é exatamente seu objetivo, elas estão mais focadas nas reflexões que os trabalhos possibilitam e menos na percepção de acolhimento e aconchego que o trabalho possa proporcionar, embora elas compreendam que isso também faz parte, mas não é seu foco principal.

Com relação a “regra” de que a técnica do *Yarn Bombing* deve ser de fácil remoção, verificamos que a maioria das intervenções apresentadas no livro utilizavam apenas a costura para instalar os trabalhos, já o Coletivo Linhas foge um pouco dessa premissa, elas utilizam cola para a maioria de seus trabalhos. Embora a cola também possibilite uma fácil remoção, ela não impede que possa haver alguma danificação no espaço colocado.

Conforme visto no tópico anterior, o coletivo Linhas possui diversas redes sociais e suas intervenções são registradas e divulgadas, mas ele não assina seus trabalhos. Embora a própria técnica e modo de atuar já seja uma marca registrada do coletivo, mas nas intervenções não há uma etiqueta de identificação e isso faz com que, de certo modo, para algumas pessoas, o coletivo possa ser considerado anônimo.

Quadro 2 - Características técnicas: *Yarn Bombing*

COLETIVO LINHAS	CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS: <i>YARN BOMBING</i>
x	Uso de linhas mais diversas (de lã, barbantes, fios feitos com várias possibilidades de materiais como plástico, entre outros) que permitam trabalhar com técnicas de crochê, tricô, costura, etc. e técnicas têxteis
x	Tricô e crochê
x	Não há restrição quanto ao uso de cores específicas e formas, vale tudo;
x	A proposta pode ser simples ou elaborada (não precisa saber pontos elaborados para criar um trabalho);
x	A proposta pode ser de grandes ou pequenas dimensões não há restrição para o tamanho do trabalho a ser exposto;

Fonte: produzido pela autora

Enquanto a técnica observamos que o Coletivo Linhas se caracteriza de maneira semelhante ao *Yarn Bombing*. O uso de diversas linhas e a técnica do crochê é mais utilizada pelo Linhas. Uma das últimas ações do Coletivo chama-se *Projeto casas*³², neste projeto foi trabalhado o uso de fibra de buriti para o produto final, isso demonstra uma necessidade do coletivo em pensar em materiais que possam ser menos agressivos a natureza.

O coletivo também não se preocupa com cores específicas até o momento elas utilizam os materiais disponíveis, embora alguns trabalhos como *Seteira* e *Cardume de peixe, cardume de gente*, exigiram cores específicas para caracterizar um conceito proposto pelo coletivo. Iremos aprofundar mais esse tema no último capítulo.

Quanto a elaboração dos trabalhos o coletivo entende as limitações de cada integrante, como já exposto no tópico anterior nem todas as integrantes entraram no coletivo sabendo fazer crochê, então, cada uma contribuiu à sua maneira para fazer parte das intervenções e com o tempo elas foram aperfeiçoando suas técnicas. Enquanto dimensão dos trabalhos, o Coletivo tem um foco em grandes dimensões, pela necessidade de atrair a atenção de um público maior. O coletivo se propõe atuar de modo significativo para mais pessoas, um trabalho menor pode ser difícil de identificação e ficar restrito a poucas pessoas.

Quadro 3 – Características motivacionais: *Yarn Bombing*

COLETIVO LINHAS	CARACTERÍSTICAS MOTIVACIONAIS: <i>YARN BOMBING</i>
	- O bombardeio pode ser emocionante
	- Poder atuar de forma anônima
x	- É uma maneira engraçada e divertida de experimentar novas fibras, padrões de pontos e técnicas.
	- Pode ser uma experiência simples de capricho
x	- Inspira alegria e surpresa
x	- Pode ser uma expressão de amor
x	- Pode ser um monumento à memória
x	- Tornar a arte acessível ao maior número de pessoas possível
x	- Desafia as convenções sociais
x	- Permite que você use tricô e crochê para uma finalidade diferente da criação de roupas
x	- Desafia os preconceitos sobre o que o fazer manual pode fazer
x	- Poder ser uma declaração política: alguns trabalhos podem ser usados para discutir plástico do oceano, suicídio, gentrificação, agressão sexual e direitos iguais, entre outras questões críticas

Fonte: produzido pela autora

³² Para saber mais sobre este projeto do Coletivo Linhas: <https://www.instagram.com/coletivolinhas/> Acesso em 04 de março de 2021.

Conforme visto no tópico anterior, Macgovern (2019) identificou três lógicas que abrangem as motivações para o bombardeio de fios: lógica pessoal, comunitária e política, das quais podemos inferir que as motivações identificadas no livro de Moore e Prain (2019) se encaixam dentro dessas três lógicas. Por exemplo a primeira motivação listada na tabela acima, referente a emoção da prática do *Yarn Bombing*, poderia ser apontada dentro da lógica pessoal.

Ainda sobre essa primeira motivação, ela envolve uma questão bastante interessante que Moore e Prain (2019) abordam em seu livro e que acabou se tornando objeto de estudo para Macgovern (2019) que é a questão criminológica do *Yarn Bombing*. Mais especificamente, neste caso, a motivação que Moore e Prain abordam trata da emoção e adrenalina causadas pelo ato tecnicamente ilegal de praticar o *Yarn Bombing*. No entanto Macgovern diz que:

A polícia raramente, ou nunca, toma medidas contra os bombardeiros de fios e suas criações, além disso, os bombardeiros de fio estão sendo comissionados para criar instalações de fios para empresas, sinalizando uma diferente atitude do que vimos em relação a outras formas de arte de rua e grafite. Embora, de fato, tenhamos visto algumas mudanças na maneira como essa arte/grafite de rua têm sido percebidos em tempos mais recentes, não tenho certeza de que tais atos receberam o mesmo nível de tolerância que o bombardeio de fios parece ter. (2019, p. 117, tradução nossa)

É preciso sinalizar que tanto Macgovern (2019) quando Moore e Prain (2019) escrevem a partir de uma realidade diversa da que supostamente se vivencia no Brasil. Macgovern fez seu estudo etnográfico sobre o *Yarn Bombing* com quinze pessoas entrevistadas que pertenciam a locais do Reino Unido, Estados Unidos, Canadá, Austrália, Nova Zelândia e Alemanha. Já Moore e Prain escrevem seu livro a partir de sua realidade canadense, identificando que o movimento se tornou internacional e que pode ser visto em diversos países como EUA, Canadá, Chile e China. Sendo assim, a realidade social pode ser bastante diferente para esses praticantes se contrastarmos com a realidade brasileira.

Desta forma, ao compararmos esta primeira motivação com os anseios do Coletivo Linhas percebemos que este estímulo não aparece nas falas das integrantes durante as entrevistas. Embora elas tenham declarado vivenciar um momento específico em que um guarda municipal questionou a ação que elas estavam fazendo, durante uma das intervenções, houve um certo tensionamento, pois o guarda começou a fazer fotos da ação dizendo que iria informar as autoridades. Segundo a artista narra, “Ele dizia que poderia perder o emprego e começou a tirar foto da gente, aí eu falei: - nossa que frágil né, o senhor vai perder o emprego por conta de um crochê!” (AQUINO, 2020), com a chegada de um outro guarda, que já conhecia algumas das integrantes, a situação se apaziguou. Contudo, esta situação ocorrida não implica atribuir como uma motivação para o coletivo e que elas atuam pelo desejo da adrenalina, apenas o ocorrido foi uma consequência do ato praticado.

Neste caso entramos numa discussão interessante que é a percepção do *Yarn Bombing* ou das intervenções de arte têxtil em espaços públicos quanto a serem consideradas como um ato de protesto/ativismo mais suave que outras artes de rua como o grafite por exemplo. Mina Haveri intitula seu artigo escrito para o livro “Manual de *Routledge* de Grafite e arte de rua” como “*Yarn Bombing* – o lado mais suave da arte de rua” e nos traz observações acerca de como essa arte é tida como mais tolerável entre as artes de rua tradicionais. “A razão concreta pela qual a polícia e guardas de segurança toleram a versão de lã do grafite melhor do que o grafite pintado é que o *Yarn Bombing* é mais suave.” (HAVERI, 2016, p. 106) Mas quais seriam as justificativas para considerar essa arte como mais suave e tolerável? Seria apenas em razão da própria técnica ou do uso dos materiais? Seria por ser uma produção facilmente removida, conforme citado anteriormente?

Segundo Moore e Prain (2019) o *Yarn Bombing* é um movimento bastante semelhante ao grafite e arte de rua. Inclusive o termo “*bombing*” utilizado para dar nome ao movimento se relaciona diretamente com a história das ações coletivas do grafite nas décadas de 1970 e 1980 nos Estados Unidos. “Década de 1980 - grafiteiros na cidade de Nova York “bombardeiam” o sistema de metrô, e a prefeitura trava uma guerra total contra grafiteiros para expulsá-los da cidade.” (MOORE; PRAIN, 2019, p. 30, tradução nossa). Como vemos, “bombardeio” foi um termo utilizado para destacar ações de grafite que tomaram uma proporção “viral” nos espaços urbanos. E o *Yarn Bombing* se destaca por espalhar fios pela cidade, assim como o grafite. Ademais, conforme vimos anteriormente, muitas das nomenclaturas do movimento *Yarn Bombing* são associadas ao grafite, como *graffiti knitting*, *alternative graffiti*, assim “como o grafite tradicional, o *Yarn Bombing* pode ser considerado um meio político e subversivo de comunicação.” (MOORE; PRAIN, 2019, p. 31, tradução nossa)

Entretanto há algumas questões sobre a diferença do grafite tradicional e o *Yarn Bombing* que se relacionam com a percepção e repressão das autoridades diante dessas ações. Macgovern (2019) utiliza como objeto de estudo a análise criminológica ao ato de bombardeio de fios. Ou seja, ela pesquisa o *Yarn Bombing* a partir das repercussões legais que o ato pode gerar. O grafite tradicional ainda é visto como vandalismo, como uma ação que danifica o espaço público. “O grafite de fio é fácil de remover e não deve danificar as superfícies que é aplicado. Essa impermanência é uma das diferenças mais importantes entre esta e outras formas de grafite.” (MOORE; PRAIN, 2019, p. 31, tradução nossa) Desta maneira, a efemeridade do

grafite de fio torna essa arte mais aceita, mais bem vista e que pode ser passível até mesmo de transpor a lei, já que alguns lugares o ato de grafitar é ilegal.

No entanto, existe uma questão simbólica que o *Yarn Bombing* ativa no imaginário das pessoas que é uma memória afetiva familiar, uma memória nostálgica, por ter materiais e técnicas como crochê, tricô e outras artes manuais que eram associadas a um fazer feminino. Há também um senso comum do que é belo e que são associados aos objetos manuais têxteis e que essa percepção aproxima o público no geral. A diversidade de cores que os fios tem, o volume e a textura da produção, encham os olhos e acaba por positivar esses objetos frente aos transeuntes. Diferentemente do grafite tradicional que ativa um afeto negativo, pois é prontamente associado à pichação, que foi por muito tempo e ainda hoje é associado ao vandalismo. Nesse sentido o grafite tradicional desperta o estereótipo de feio, selvagem, grotesco e produz um outro imaginário no público.

O filósofo Benedictus Spinoza trata da teoria dos afetos da seguinte maneira, “o afeto é uma mudança ou modificação que ocorre simultaneamente no corpo e na mente. A maneira como somos afetados pode diminuir ou aumentar a nossa vontade de agir.” (Spinoza, 2015). Ou seja, de maneira bastante superficial pois esse não é nosso foco de estudo, o *Yarn Bombing* pode ativar uma memória familiar e afetiva, e, isso impacta diretamente na vontade de agir de quem observa o objeto ou ação praticada. O agente da lei responsável pela fiscalização/repressão, tem um afeto positivo despertado, isso pode remetê-lo a uma lembrança boa e não ameaçadora, diferente do *spray* que foi socialmente criminalizado e isso não aconteceu com o crochê. O crochê sempre esteve num local imaginário de delicadeza de relação com o ambiente aconchegante, seguro e familiar.

Enquanto a prática se beneficia de sua associação com o grafite urbano, como Myzelev (2015) observa, ao mesmo tempo que também busca desassociar de muitas dessas mesmas caracterizações. Esta dissociação pode ser vista através da própria “**classe média**” Myzelev (2015:61), “**alvura suburbana**” (Hahner e Varda 2014: 312) da prática que constrói o *Yarn Bombing* como uma **forma mais aceitável de grafite** porque “é removível e não danifica propriedade” (Moore e Prain 2009: 122). Como Hahner e Varda (2014: 312) colocaram:

... através de uma apropriação explícita da cultura de marcação do grafite de tinta, campeões do bombardeio de fios participam ativamente de uma **lógica racializada** de excepcionalismo que compartilha muito com o fenômeno do “**racismo hipster**”. Desse modo, **os discursos e práticas de *Yarn Bombing* enunciam seu significado ao mesmo tempo degradar e se apropriar de outra forma de arte pública.** (MACGOVERN, 2019, p. 70, tradução e grifo nosso)

A autora nos diz que o *Yarn Bombing* se apropria de características do grafite tradicional para sua estruturação enquanto movimento artístico, em contrapartida assume uma categoria de grafite mais “palatável”, ou seja, mais aceitável pelo público pois não danifica a propriedade privada. À medida

que esse discurso é propagado o *Yarn Bombing* cria uma segregação de teor valorativo em que a sua prática é considerada positiva e a outra, no caso do grafite tradicional, é uma prática negativa.

Moore e Prain (2019) consideram que o *Yarn Bombing* se baseia na prática do grafite, inclusive evocando termos do próprio movimento para se definir, mas fazem sempre um parêntese para se distanciar de maneira conveniente, “a impermanência e a **natureza benigna** do grafite de fios permitem que você produza arte de rua atraente sem danificar propriedade ou, sem dúvida, quebrar a lei.” (MOORE; PRAIN, 2019, p. 31, tradução e grifo nosso) Assim, se apropriam de características de um movimento ativista, que foi duramente reprimido no século passado e ainda ecoa como vandalismo, para de certo modo, simular um caráter subversivo sem o ônus disto. E é onde percebe-se a implicação da categoria de classe que Macgovern aborda:

De acordo com Close (2018: 879), há uma "cegueira para o privilégio étnico" no movimento. Enquanto o ato é paralelo a essas formas urbanas do grafite de rua, aqueles que praticam o *Yarn Bombing* dificilmente enfrentarão as mesmas reações oficiais ou sanções criminais, para não mencionar outras desvantagens frequentemente enfrentadas por culturas minoritárias, que os grafiteiros das décadas de 1980 e 1990, sim, e continuam a enfrentar nos tempos contemporâneos. (2019, p. 70, tradução nossa)

Embora toda essa discussão não possa simplesmente desmerecer a prática do *Yarn Bombing*, é preciso aprofundar os debates. Questionar porque as discussões detêm um caráter axiológico, como quando Moore e Prain (2019) falam da natureza benigna do grafite de fios então isso denota que há uma natureza maligna e que seria, portanto, o grafite tradicional? Entender porque há uma insistência de manter um discurso de enquadrar o grafite como vandalismo e quem são as pessoas que estão por trás desse movimento com esse tipo de discurso? Se há um caráter ativista nas propostas artísticas, essa luta engloba também preocupações raciais, de gênero, de classe e ambientais? Como esse tipo de movimento pode operar em lugares considerados periféricos?

São muitas questões que provavelmente não iremos responder nesta dissertação, mas a partir desse levantamento podemos possivelmente vislumbrar algumas respostas com base no nosso estudo de caso com o Coletivo Linhas. Quem sabe até mesmo ousar antecipar que a premissa social que envolve os sujeitos destas ações poderia ser uma justificativa plausível para que o coletivo não se identifique com o movimento *Yarn Bombing*, já que observamos algumas incompatibilidades entre as características de seus modos de fazer.

Quanto a motivação do anonimato, o coletivo linhas não atua de maneira furtiva, até porque a maioria de seus trabalhos são de grandes dimensões e isso requer um tempo longo

para instalação, no entanto como citado anteriormente, elas se expõem a interpelações de pessoas da comunidade e até agentes públicos.

Já sobre o item que trata de que pode ser “uma experiência simples de capricho”, não marcamos esta como uma motivação correspondente ao Coletivo Linhas. Embora o Linhas compreenda que seu trabalho final pode abarcar essa característica de capricho, e pessoas menos apercebidas aos detalhes da intervenção poderiam entender esse como um simples trabalho estético de embelezamento das ruas, essa não seria a premissa motivacional das integrantes. Embora o resultado final sirva como atrativo para chamar as pessoas a observar melhor, podemos considerar que o embelezamento estético que a obra causa é consequência e não motivação para as intervenções do Linhas.

Camila nos mostrou o *bombardeiro de linhas* em outros países, mostrando como que era lá. A perspectiva, qual era. Alguns lugares botavam capa nas cadeiras dos ônibus, pra mostrar aquela questão mais íntima, mais aconchegante. De colocar flores nos bancos das praças. [...] o objetivo é trazer uma coisa que a gente gosta e outras pessoas gostam e chamar atenção para isso. Através de coisas que nos remetem a afetividade da família, ao passado. Trazer o belo como forma de transformar. (SANTOS, 2020)

Observamos que são várias as motivações expostas na tabela anterior que correspondem também as motivações do Coletivo Linhas: criar um monumento à memória, atingir um público amplo, desafiar as convenções sociais e o preconceito dos fazeres manuais e as diversas formas de declaração política que podem ser feitas.

Um ponto bem interessante que chamou atenção no livro de Moore e Prain (2019) é a sua imagem de capa. Em sua edição mais recente datada de 2019, a capa da publicação tem como imagem a obra de uma artista polonesa - realiza performance, escultura, instalação, arte de rua e crochê - internacionalmente conhecida como Olek. Desde 2003 que Olek tem inserido o crochê em suas produções, ou seja, um período anterior ao surgimento do *Yarn Bombing*. A artista expôs em diversos países Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha, França, Itália, Espanha, Finlândia, Suécia, Polônia, Costa Rica e no Brasil. Em seu site oficial há referências de sua trajetória como artista, tendo recebido diversos prêmios importantes no campo artístico e dentro do nicho arte e fibra, sendo convidada para dar palestras sobre seu trabalho com a comunidade e ativismo. Ela se envolveu em diversas polêmicas, inclusive por conta de sua arte, uma delas foi a sua instalação em crochê em um museu subaquático em Cancun³³.

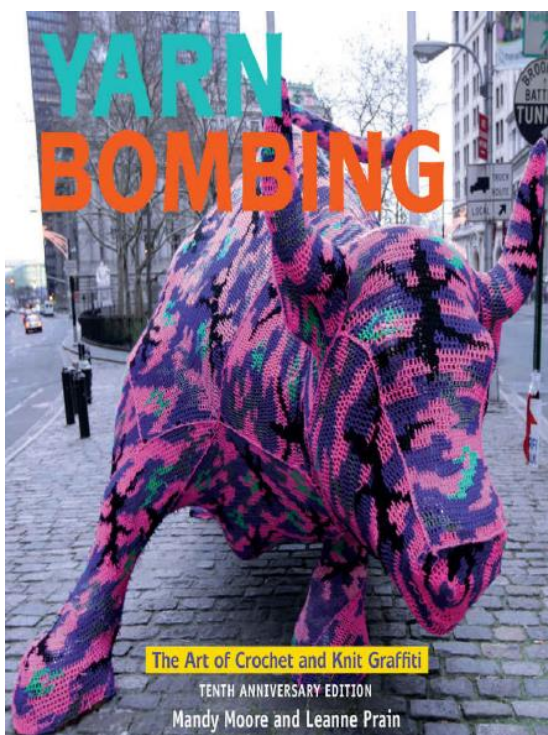
³³ Em 2014 a artista Olek cobriu uma grande escultura subaquática em forma de bomba de crochê colorido, com objetivo de espalhar a mensagem que o ecossistema oceânico é uma bomba-relógio. A escultura pertencia ao museu subaquático da Isla Mujeres, [Museo Subacuatico de Arte](#), na costa de Cancún. O museu ameaçou processar Olek, alegando que ela nunca havia pedido permissão para colocar a peça de crochê sobre a escultura e que [seu trabalho pode ter danificado a vida marinha do local](#). Par saber mais:

Conhecendo um pouco mais sobre a artista que sem dúvida, tem uma produção relevante, encontramos uma entrevista dada ao *The New York Times* e que ela fala a respeito da relação de seu trabalho com o *Yarn Bombing*:

Eu não bombardeio de fios, eu faço arte [...] Se alguém chama meu touro de bomba, fico muito chateada. Olek, cujo trabalho foi exibido em museus e galerias em todo o mundo, considera o bombardeio de fios um trabalho banal de amadores e exibicionistas. “Muitas pessoas têm tias ou avós que pintam”, disse ela. “Você quer ver aquele trabalho nas galerias? Não. A rua é uma extensão da galeria. Nem todo mundo merece ter seu trabalho exposto em público. (WOLLAN, 2011)

Achamos curioso que o livro considerado como guia ao *Yarn Bombing* ilustra em sua capa um trabalho que a própria artista não considera como tal e que o *Yarn Bombing* são trabalhos feitos por amadores.

Figura 27 – Capa do livro *Yarn Bombing: The Art of Crochet and Knit Graffiti*



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Observamos uma controversa das próprias autoras do livro que decidiram escolher a obra de uma artista que não quer que seu touro (justamente a obra da capa do livro) seja associado ao *Yarn Bombing*. No próprio livro há uma entrevista com a artista, “Pergunta: Como você vê seu trabalho em relação ao movimento de bombardeio de fios? Resposta Olek: Seja a voz, não um eco.” (MOORE; PRAIN, 2019, p. 234, tradução nossa), desta forma a artista não

deixa claro seu posicionamento, responde de maneira metafórica. Além disso, as autoras não trazem esse debate no livro e não justificam essa escolha. Seria uma escolha simplesmente aleatória, seria uma forma de marketing colocar um trabalho de uma artista mundialmente conhecida? Podemos criar algumas suposições, mas jamais saberemos quais as intenções das autoras ao adotar tal capa para o livro.

Com efeito, se a premissa da ressignificação da arte têxtil surge na tentativa de renovar a arte, ou seja, desfazer o que já está cristalizado, então será que o *Yarn Bombing* age a favor da conservação ou contra o modelo anterior? Essa contraposição faz referência ao campo artístico ou ela se propõe ampliar sua aplicação para outros campos sociais? Esse movimento é voltado para um determinado recorte de público específico? Só o fato de estar na rua, já significa que seja uma arte democrática? Quais são as ações que o movimento tem tomado para essa ressignificação?

O bombardeio de fios se tornou um catalisador para a conversa em torno de muitos tópicos, incluindo o ambiente construído, o propósito da arte e do artesanato, a justaposição de um meio "feminino" em um contexto tradicionalmente masculino e suposições da sociedade sobre o valor do trabalho e do tempo das mulheres (MOORE; PRAIN, 2019, p. 9, tradução nossa),

As discussões sobre a ascensão das mulheres nos diversos espaços é super válida, principalmente se tratando de fazeres que foram utilizados para seu próprio controle social. No entanto, é preciso ter cuidado para que esse discurso não seja vazio e servindo apenas para se auto promover conforme apontado na tese dois do manifesto feminista “o ‘feminismo’ corre o risco de se tornar uma *hashtag* do momento e um veículo de autopromoção, menos aplicado a libertar a maioria do que promover a minoria.” (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 39)

Por isso a importância de pensar o movimento a partir de uma lente de gênero, mas também de raça e classe. Lembrando que estamos trazendo uma comparação de um movimento criado por pessoas de países ditos desenvolvidos, já citados anteriormente, com o Brasil.

Mesmo com o fim histórico da colonização, esse modelo de “universalidade” persiste. Os grupos sociais que assumiram o poder nos processos de independência latino-americanos representavam, em geral, a minoria branca e proprietária da sociedade. Se o regime colonial foi rompido, não houve ruptura com as relações coloniais de poder. E por isso nosso feminismo também precisa questionar fortemente a concepção universalista de mulher. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 16-17)

Portanto, é preciso ter cuidado com os discursos universalizantes dentro desse movimento que se assume como universal sem debates mais profundos. É indispensável entender quem ganha com essa reprodução, disseminação e promoção? Talíria Petrone nos diz

que “nem todo feminismo liberta, emancipa, acolhe o conjunto de mulheres que carregam tantas dores nas costas” (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 12), é preciso estar sempre atenta.

Observamos características comuns e particulares entre o movimento *Yarn Bombing* e as produções do Coletivo Linhas. Porém ainda existem muitas questões que a realidade social do coletivo questiona que não faz parte do universo compreendido pelo guia de *Yarn Bombing* de Moore e Prain (2019). O que já identificamos e que iremos aprofundar ainda mais no terceiro capítulo é que o Coletivo Linhas compreende sua arte como uma dívida histórica com a população e com a grande massa que foi privada do acesso a arte e a formação e que este é um meio para dizer, questionar, escancarar os problemas sociais e compartilhar isso, de maneira atípica com objetos que são comuns do dia a dia, com um público que não está somente nas galerias e museus.

3 – COLETIVO LINHAS: REPRESENTAR-SE

Neste capítulo vamos explorar a tática do *representar-se*, observando como o Coletivo Linhas se vê, “como se imaginam, como viabilizam a apresentação de si mesmos, pelos seus *modos de fazer*, pela própria produção artística e, ainda, pelos discursos que pronunciam ou escrevem.” (PAIM, 2009, p. 55). Para isso iremos analisar algumas de suas intervenções urbanas fazendo cruzamento entre as falas das integrantes entrevistadas, suas publicações nas redes sociais, matérias de jornal e entrevistas realizadas para jornais televisivos e *lives* de projetos culturais que o coletivo participou.

Nossa abordagem à prática do *representar-se* das integrantes do coletivo, principalmente no que concerne a suas falas, dialoga com a perspectiva da história oral tal como a compreende o historiador Alessandro Portelli:

A história oral e as memórias, pois, não nos oferecem um esquema de experiências comuns, mas sim um campo de possibilidades compartilhadas, reais ou imaginárias. [...] Qualquer sujeito percebe estas possibilidades à sua maneira, e se orienta de modo diferente em relação a elas. (PORTELLI, 1996 p.8)

Nossa análise para este capítulo é uma tentativa de compreender as diversas possibilidades que cada integrante do Linhas traz como contribuição para a formação representativa do Coletivo. De acordo com Portelli (1996) a sociedade não é uniforme, mas sim um mosaico de experiências. Cada pessoa é diferente da outra, porém com muitas coisas em comum que buscam tanto sua própria semelhança como diferenças.

Conforme Claudia Paim *representar-se* é:

A informação dos *modos de fazer* dos coletivos, abordando mais especificamente ações que já ocorreram, se faz através de representações. Uma construção que, a partir de conversas e entrevistas com os participantes dos coletivos, da análise de suas publicações impressas e de suas interfaces digitais tais como blogs e sites, pretende verificar como estes agrupamentos atuam, como inventam seus trajetos e espaços de resistência. (2009, p. 56).

Dessa forma buscamos entender como o Coletivo se coloca no mundo, seus processos e motivações de criação, suas concepções sobre arte, política, história e sociedade. Ou seja, como cada integrante e suas subjetividades atribuem significado na concepção do que representa o Coletivo Linhas.

No plano dos conteúdos, mede-se não tanto pela reconstrução da experiência concreta, mas pelo delinear da esfera subjetiva da experiência imaginável: não tanto o que acontece materialmente com as pessoas, mas o que as pessoas sabem ou imaginam que *possa* suceder. E é o complexo horizonte das possibilidades o que constrói o âmbito de uma subjetividade socialmente compartilhada. (PORTELLI, 1996, p. 7-8)

Nosso objetivo não é usar as entrevistas das integrantes para apontar dissonâncias dos discursos ou fazer comparações de caráter axiológico, mas mostrar que o Coletivo se constitui tanto na sua subjetividade, sua representação, quanto na sua materialidade, suas obras, a partir de diferentes narrativas que são compartilhadas entre as integrantes.

Conforme discutido no capítulo anterior o Coletivo Linhas não utiliza o *Yarn Bombing* para definir sua poética artística, ele se apresenta como um grupo que faz intervenções urbanas utilizando a técnica do crochê, pois “intervenções urbanas contempla mais nossa proposta de provocação na cidade” (AQUINO, 2020). De acordo com as entrevistas realizadas, a escolha da rua como local de atuação foi feita de maneira consciente. “Estar na rua e assumir a rua como local de produção artística já é um ato político” (FONSÊCA, 2020). A relação da arte com a rua é a maneira que o Coletivo encontrou para se expressar, para fazer denúncias, protestos, tudo isso associado ao fazer artístico. “O importante é pensar o contexto da cidade como um ambiente democrático para realizar propostas que provoquem o olhar cotidiano do espectador” (FREITAG, 2014, p. 15, tradução nossa).

Segundo Paim, para analisar o *representar-se* de um coletivo é fundamental fazer uma exploração sobre “como documentam suas práticas? O que priorizam nesta documentação? Por quê? Qual o discurso que subjaz nas imagens? Estas imagens representam uma maneira específica de querer ser visto?” (PAIM, 2009, p. 57). Assim, para além do espaço da rua, onde as intervenções são expostas, o coletivo mantém um registro de suas produções nas redes sociais. Esses registros se tornam importantes pela natureza efêmera das intervenções, uma vez que elas têm um tempo curto de existência. Dessa forma se fazia necessário incorporar um local em que os trabalhos pudessem ficar expostos de maneira permanente e que de certa maneira podemos considerar como um espaço aberto ao público. Logo, o coletivo Linhas documenta suas ações através das redes sociais: *Instagram*, *Facebook* e *Youtube* e tem também seu próprio site. De maneira privada, o coletivo tem um arquivo compartilhado entre as integrantes, que até o momento da entrevista está em processo de organização e inventário para salvaguardar todos os registros de suas atividades ao longo dos anos.

De acordo com o inventário do coletivo, o Linhas possui mais de vinte intervenções, das quais algumas foram replicadas e realizadas mais de uma vez, além de ter mais de quarenta ações efetuadas dentro de cinco anos de existência. Consideramos por ações todas as atividades praticadas pelo coletivo não só as próprias intervenções urbanas, mas também as rodas de conversas, as imersões, *workshops* e oficinas realizadas. As intervenções urbanas escolhidas

para análise neste capítulo partiram da própria fala das integrantes durante as entrevistas. Considerando essas falas, selecionamos as intervenções mais destacadas por elas.

Através das entrevistas e examinando o inventário, identificamos que o coletivo fez muito mais ações do que apresenta nas redes sociais e a maneira como elas estão disponíveis nestes espaços não consegue, ao nosso senso, captar tão bem a experiência vivida pelo coletivo.

O portfólio sou eu quem cuido, então eu que coloco as imagens e tudo. A gente tem um grande problema com isso, e isso não é só um problema do Linhas, mas de coletivos no geral. Isso aconteceu em outros coletivos que eu trabalhei, que quando você trabalha em coletivos você acaba fazendo muito de tudo e alguma coisa não é feita. Por exemplo, agora vamos participar de uma seleção que a gente precisava de um vídeo e quando a gente foi ver os nossos registros de vídeo são muito ruins. Ou seja, a gente tem 4 anos de história e a gente não tem um registro bom, um vídeo bom, sabe, que dê para colocar numa seleção. Fotos a gente já tem mais, que a gente começou a se preocupar mais, sempre tem um amigo que fotografa, tal. Mas sempre é muito complexo, porque você tá na intervenção, subindo escada descendo escada. E você tem que fotografar, você tem que filmar. Então a gente tem uma dificuldade de ter materiais. (GRIMALDI, 2020)

Percebemos que a própria dinâmica autônoma do Coletivo interfere no que será exposto para o público. A falta de tempo das integrantes e talvez a falta de recursos financeiros para contratar pessoas que possam fotografar, fazer filmagens e organizar as mídias de modo mais profissional, pode impactar de maneira significativa no conteúdo que vai para o público. Organizar redes sociais não é algo tão simples quanto parece, ainda mais se tratando de perfis artísticos. Para isto é necessário dedicar um tempo de qualidade para organização de material e de arquivo e para pesquisas acerca de como esse conteúdo deve ser exposto, tanto a escolha de imagens quanto o texto que vai para o público.³⁴

Contudo, o Coletivo segue se expondo nas redes sociais, mesmo que dentro de algumas limitações, mas mantendo os registros de suas ações. Esse espaço ocupado nas redes ainda é muito restrito, não só por não estarem registradas todas as intervenções, mas porque as imagens fotográficas de trabalhos têxteis não conseguem captar bem a textura, as cores e todos os detalhes das obras. Isso acontece de uma maneira geral para quem trabalha com têxtil, fibras, linhas, entre outros. O que está exposto nas redes sociais é tudo muito estático, muito parado como se estivesse deslocado do contexto. Já nas falas do coletivo, seja nas entrevistas que fizemos ou nas entrevistas de jornais e *lives*, percebemos que elas expressam um movimento no seu modo de atuar e nas intervenções que as imagens disponíveis nas redes não conseguem

³⁴ Muitas escolas de arte, atualmente, têm oferecido cursos voltados para uma formação em que artistas e/ou coletivos artísticos saibam organizar seus materiais produzidos, desenvolvimento de portfólios, desenvolvimento de currículo, discussão sobre os trâmites de editais, residências artísticas. Ou seja, são cursos que tratam, de maneira prática, estratégias de como o artista pode se inserir no circuito artístico.

ainda captar. A fluência, a energia, a percepção da dimensão e da sensorialidade que as intervenções proporcionam não é tão bem captado em grande parte das imagens disponíveis em suas redes.

A partir dessa nossa percepção, inferimos que essa dificuldade pode ser um elemento justificador da importância que o coletivo atribui à suas ações presenciais e que é bem evidenciado em todas as falas das integrantes. Colocar o crochê na rua, não implica somente no desejo pelo resultado estético do trabalho, mas principalmente pelo contato direto e real com o público.

Atualmente, as obras de arte estão sendo substituídas por dispositivos e procedimentos que funcionariam como obras e que por sua vez, produziram a experiência artística, onde a obra não é reconhecida por ser bela, agradável, bem resolvida ou outras categorias estéticas, mas pelo conteúdo, pela intenção do artista e a reflexão subjacente à sua existência. (FREITAG, 2014, p. 16. tradução nossa)

Percebemos então, que as intervenções do Coletivo Linhas servem, na realidade como um meio e não um fim. As ações realizadas nas ruas, o contato com as pessoas que passam durante e até depois das instalações, as pessoas que participam das ações educativas/projetos em comunidades realizados pelo coletivo, compõem o verdadeiro objetivo do grupo e não somente o seu resultado final exposto.

Entendemos que o processo de desenvolvimento e instalação das intervenções, os corpos em movimento na rua em contato com outros corpos, o sobe e desce de escadas, todo o processo que envolve a instalação é a essência da arte do coletivo, o estar presente, o debate olho no olho, a troca de saberes, as mãos nervosas trançando linhas enquanto expurgam suas dores, sentimentos, afetos, desejos e anseios. O que é exposto como resultado final é um fragmento do momento que existiu que se configura como um eco desses momentos.

A ressonância dessas ações do Linhas, ou seja, a instalação propriamente dita se incorpora ao espaço urbano “como forma de desviar o olhar dos habitantes e de suas rotinas vividas, alguns artistas se lançam a questionar visualmente o papel e a importância que a cor adquire nos espaços públicos.” (FREITAG, 2014, p. 15. tradução nossa). Para o coletivo, o local escolhido para a instalação das intervenções não é simplesmente um espaço qualquer, ele acaba se tornando parte constituinte da própria obra. Sem o espaço público, a produção do coletivo não faz sentido sozinha.

A seguir apresentaremos sete intervenções urbanas do Coletivo Linhas, das quais podemos dividir dentro de quatro temas que serão abordados em seus respectivos subtópicos: o primeiro subtópico intitulado *Ausência presentificada*, irá tratar acerca de patrimônios

arquitetônicos, que correspondem às intervenções *Jardim Suspenso* e *Azulejos*; no segundo subtópico, chamado *Poética dos encontros: tecer junto* debateremos sobre os trabalhos que falam das relações interpessoais, do criar junto e das relações das pessoas com os espaços públicos. Iremos analisar neste subtópico as intervenções *Cardume de peixe – cardume de gente* e *Tapete*. Já no terceiro subtópico *Atravessamentos* discutiremos um pouco sobre questões raciais presentes nas intervenções *Fissuras* e *Seteira: divino sangue* e por fim o último subtópico chamado *Tecendo fúrias* abordaremos questões de violência de gênero com a intervenção *Teço converso para ficar claro que não tolero mais*.

3.1 AUSÊNCIA PRESENTIFICADA

*As paredes de mim
Estão repletas
De pedaços meus
E de saudades*

Leandro Proença

Esse primeiro subtópico discutirá duas intervenções do Coletivo Linhas que tratam sobre o abandono dos patrimônios arquitetônicos e, para além disso, a relação das pessoas com esses patrimônios e com os espaços urbanos públicos. O objetivo é pensar a cidade como parte de cada pessoa, pensar que determinados lugares não são só locais de passagem, mas também locais de encontros, vivências. Muitos deles estão revestidos de memórias e histórias inteiras ou despedaçadas.

3.1.1 Jardim Suspenso

Figura 28 - Intervenção Jardim Suspenso. Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2016



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Um casarão abandonado na Rua da Palma foi o primeiro espaço escolhido para ser habitado pelo Linhas. A intervenção Jardim Suspenso é uma provocação para se pensar que, da ausência de políticas habitacionais e de preservação arquitetônica no centro histórico, um casarão esquecido se coloca como um território potente capaz de gerar diversas intervenções. Nesta ação, as ramificações e demais vegetações expostas

no telhado do casarão foram os campos escolhidos para a construção de um jardim suspenso. Nele, cada flor inserida na arquitetura do imóvel buscou enfatizar a beleza que se origina a partir da indiferença e do descaso, sobretudo no que diz respeito à ausência de uma prática cuidadosa com os bens arquitetônicos. Jardim suspenso traz a possibilidade de várias existências e visualidades a respeito do patrimônio arquitetônico de São Luís. (LINHAS, 2016)

Jardim Suspenso foi a primeira intervenção do Coletivo Linhas produzida em 2016. Esse “mar de rosas” deriva de encontros realizados por um grupo de pessoas que se reuniram na Galeria Trapiche a partir da iniciativa das artistas Márcia de Aquino e Camila Grimaldi com um edital de chamamento aberto ao público para tecer e conversar sobre as possibilidades do crochê enquanto arte. “No princípio era o verbo, que são elas duas dessa história” fala a artista Leury Monteiro sobre o início da formação do coletivo. A produção e as conversas seguiram um caminho orgânico e o resultado das muitas ideias discutidas tomou forma e se transformou no primeiro projeto material do grupo. Diversas flores foram confeccionadas e incorporadas a um cenário urbano inusitado, cenário este que mais parece ter surgido de um filme pós-apocalíptico.

A arquitetura em ruínas que se mistura com a natureza e o caos urbano não é uma imagem tão incomum para quem caminha pelo Centro Histórico de São Luís, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN desde 1974 e reconhecido como Patrimônio Cultural Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO em 1997. Existem muitas construções históricas do período colonial que resistem ao tempo e a falta de cuidados. Esses espaços estão completamente abandonados e em alguns casos são tomados pela fúria da natureza que luta também pelo seu espaço ao sol.³⁵

Durante as entrevistas, questionei como se dava os critérios de escolha para o local de exposição das intervenções. A resposta foi que os critérios se dão de maneira diferente a cada trabalho que realizam. Tudo depende de alguns fatores como o tema que irão abordar, o tamanho e o formato dos trabalhos, entre outros. Sobre essa questão, Jéssica Góis nos explicou que a escolha do local para a instalação da intervenção Jardim Suspenso se deu da seguinte maneira:

³⁵ Dos 1.413 prédios que foram tombados na área do Centro Histórico pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), pelo menos 80 enfrentam problemas estruturais. De acordo com o órgão, a maioria que precisa de intervenção emergencial é de propriedade particular, o que dificulta o andamento dos serviços. Informações retiradas da matéria “**Casarões coloniais do Centro Histórico de São Luís correm o risco de desabar**”

<https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2018/12/05/casaroes-coloniais-do-centro-historico-de-sao-luis-correm-o-risco-de-desabar.ghtml> Acesso em 09 de janeiro de 2021.

Fizemos um passeio pelo Centro Histórico e a gente olhou aquela casa linda, toda encoberta com uma árvore, e a gente pensou “que loucura isso!”. A natureza tomando conta, o próprio descaso acabou virando algo natural e bonito. E a gente pensou “vamos deixar isso mais evidente, vamos botar um monte de coisas de crochê, botar uns arcos” para as pessoas passarem por ali pensar “nossa olha essa casa aqui toda envolta de natureza”. (GÓIS, 2020)

Mesmo ainda inexperientes sobre como atuar com a materialidade do crochê em intervenções, o coletivo não se intimidou e se jogou na ação saindo à deriva com suas flores debaixo do braço e se lançando no espaço urbano em busca de um lugar para florir. O símbolo configurado pelas flores nos chama atenção para uma dupla análise, não só acerca do abandono do patrimônio arquitetônico e o descuido dos órgãos públicos para uma área tombada e entregue as intempéries do tempo, mas também a relação do espaço urbano com a natureza e como essa natureza tem uma força tamanha para se adaptar e resistir.

Figura 29 - Detalhe da Intervenção Urbana Jardim Suspenso



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Percebemos neste trabalho características bastante comuns do *Yarn Bombing*, o caráter suave, que remete ao aconchego e ao embelezamento das ruas. Ademais a instalação se deu de uma maneira que permite a fácil remoção do trabalho, uma questão bastante recomendada no livro de Moore e Prain (2019). Na postagem da figura um, feita pelo Linhas no *Instagram* em 2019, em comemoração dos três anos de Coletivo, foi colocado a *hashtag Yarn Bombing*. Dentre as 96 publicações do *Instagram* do grupo, apenas duas contêm essa marcação. Todas as outras utilizam a *hashtag* intervenção urbana e crochê e isso parece apontar para o desejo do coletivo de marcar essa diferenciação, de assumir a sua própria maneira de desenvolver seus trabalhos.

Havia um desejo comum das integrantes de mostrar preocupação com o espaço urbano, com o descaso público para obras arquitetônicas abandonadas e, mais ainda, expandir essa reflexão para os transeuntes, para que as pessoas que passassem naquela rua pudessem enxergar melhor o espaço. “Na intervenção Jardim Suspenso a gente trabalhou com flores de

crochê para sinalizar o descaso da Praia Grande, da arquitetura abandonada, em ruínas, e nos faz pensar que nossa memória também está em ruínas, pelos escombros.” (FONSÊCA, 2020)

Figura 30 - Intervenção Jardim Suspenso. Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2016



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Dani faz uma relação da intervenção com a memória em ruínas e diante disso percebemos que o trabalho pode servir como um gatilho para a memória. Uma simples representação de flores de crochê pode ativar, mesmo que inconscientemente, nossa memória afetiva, pois este trabalho tem uma característica muito parecida com as peças feitas pela geração de nossas mães e avós, mesmo que deslocadas para um espaço diferente do que tradicionalmente estávamos acostumadas a ver.

Memória afetiva é aquela que compreende lembranças sensoriais e emocionais, e vem à tona por meio de sons, cores, cheiros, sabores, sempre ligada a um momento importante do passado. Para a formação da memória, a atenção é fundamental. Esta, por sua vez, pode ser mobilizada pelos afetos. Tendemos a prestar mais atenção nas coisas de maior interesse. Os assuntos que nos trazem prazer e satisfação são os que dispensaremos mais tempo em conhecê-los e compreendê-los. Assim os afetos estão na base da formação da memória. (PORTILLO, 2006)

Despertar a memória afetiva das pessoas através de flores de crochê talvez não tenha sido intencional num primeiro momento para o coletivo. No entanto, de certo modo, o trabalho acabou cumprindo também esse papel. As cores, a forma e a textura das linhas têm a capacidade de ativar a memória afetiva do público, mas para além disso, um observador mais atento pode despertar um olhar sensível de apreciação poética e visual do trabalho e, indo mais

além, descobrir que o pano de fundo desse crochê é evidenciar o descaso e abandono do poder público para aquele local.

Por mais que o grupo tenha a intenção de subverter o estereótipo do uso doméstico/decorativo desse fazer manual, outrora considerado como brega, *kitsch*, a premissa familiar que esses objetos retêm é o que faz com que o público seja atraído para suas intervenções, conforme cita, Antônio, que trabalha há 27 anos como flanelinha na Praça Deodoro em São Luís: “a minha sincera também fazia isso aí. Fazia capa pra garrafa de café, roupa, tudo. Faz 13 anos que nos separamos e hoje vendo esse crochê eu me arrependo. Sinto falta da minha sincera.” (LINHAS, 2017). Ou seja, o coletivo entra numa contradição que por mais que tente fugir da imagem do crochê tido como doméstico, tomando uma nova roupagem para as ruas, a memória afetiva acionada pela relação com o ambiente familiar, muitas vezes, remete o espectador de volta a uma memória familiar doméstica, um exemplo disso é a fala de Antônio lembrando de sua ex-companheira. Essa memória permite que o público reconheça prontamente esse objeto para logo em seguida identificar outras possibilidades daquela intervenção.

A cada intervenção a gente vai redefinindo os sentidos a partir do crochê. No começo as pessoas olham e dizem: ‘ah é uma coisa bonitinha, tá decorando a rua’ e depois, com outros trabalhos, principalmente os que são mais políticos, as pessoas já dizem: ‘nossa, mas elas estão fazendo a gente refletir a partir de crochê’. (FONSÊCA, 2020)

Desse modo, o trabalho convida o expectador a experimentar uma profusão de afetos, tais como amor, indignação e saudade. Para Spinoza (2015):

O amor é a alegria conjuntamente à ideia de causa externa. [...] A indignação é o ódio a alguém que fez mal a outro. [...] A saudade [carência] é o desejo, ou seja, o apetite de possuir uma coisa, o qual é alimentado pela memória desta coisa e, simultaneamente, coibido pela memória das outras coisas que excluem a existência da coisa pretendida. (p. 343- 357)

Ao observar esta intervenção, cada pessoa pode sentir afetos diferentes, como o amor que faz a pessoa se sentir feliz observando aquele trabalho. Ou a indignação que corresponde a motivação do trabalho, de demonstrar descontentamento com o descaso com os casarões. E até mesmo saudade, como vimos anteriormente, o exemplo de Antônio que ao apreciar a intervenção ele recorda da sua ex-companheira, despertando o afeto da saudade que o fez lembrar de um momento positivo de sua vida, mas que logo se transformou em um momento negativo que foram as circunstâncias que o levaram a separação. A intervenção pode nos afetar de diferentes maneiras, inclusive podemos sentir um misto de afetos ao mesmo tempo.

Sobre o caráter efêmero das obras, todas as integrantes contam sobre a necessidade de assumirem o desapego dos trabalhos, entendendo que depois que essas intervenções estão na rua já não pertencem mais ao coletivo e, portanto, estão sujeitas a todo tipo de interferência. O Linhas entende que a “efemeridade anda lado a lado com o cuidado” (FONSÊCA, 2020). Porém, elas decidiram, enquanto coletivo, não interferir nos trabalhos depois que a obra estiver exposta. Ainda assim, muitas pessoas que convivem nos espaços onde as intervenções são colocadas assumiram essa responsabilidade e tomaram aqueles trabalhos como um bem comum e que elas deveriam cuidar. No local onde o Jardim Suspenso foi instalado “havia um estacionamento irregular, os flanelinhas que ficavam ali começaram a cuidar e diziam: ‘isso é um trabalho artístico e tal’ e esse trabalho durou muito tempo” (AQUINO, 2020)

Podemos dizer que esse trabalho faz parte de uma primeira fase do coletivo. Além de ser uma fase inicial de descobrimento de seus objetivos, também representou uma fase de redescoberta da própria cidade, um outro olhar que se configurou a partir desses encontros. Essa intervenção foi o princípio que desencadeou o questionamento de como essas mulheres do coletivo experimentam o espaço público. As flores surgem como símbolo de luta e resistência e se tornam também metáfora para o próprio desabrochar do coletivo, do desejo comum de começar a construir algo novo, de tomar os espaços e se fazer notar e se fazer ouvir por meio da arte.

3.1.2 Azulejos

Figuras 31 e 32 - Intervenção Azulejos. Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2016



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Vazio e falta, duas palavras que moveram a intervenção Azulejos. Quem caminha pelo Centro Histórico não é difícil visualizar a depredação física e simbólica de alguns casarões. Paredes, telhados, chãos vão sendo consumidos pelo descaso e destruídos pelo esquecimento. A partir do universo azulejar, de maioria portuguesa, encontrado nos casarões no Centro Histórico de São Luís, o Coletivo Linhas propôs uma narrativa do encontro com a ausência. Que se colocava como jogo, partindo da inexistência de alguns azulejos para reinventar presenças por meio do crochê e de forma lúdica. Os azulejos crochetedos criaram uma poética visual, mas que acionam memórias, toques, cores e texturas que convidavam o caminhante a participar do jogo da ausência presentificada. (LINHAS, 2016)

A intervenção Azulejos é feita com pequenos quadrados feitos em crochê, sobre padrões diversos, que foram colados em algumas fachadas de casarões de prédios históricos de São Luís. Essa intervenção foi realizada duas vezes: a primeira aconteceu em 2016. Os azulejos de crochê foram colocados em alguns casarões abandonados na Rua da Palma e também no Museu Casa do Nhozinho. A segunda intervenção foi realizada em 2017, na fachada da Galeria Chão na rua do Giz, onde permanece instalada até o presente momento desta pesquisa.

Esses crochês remetem a um dos famosos cartões postais de São Luís que são os azulejos dos casarões, também considerados como patrimônio histórico. São Luís é “conhecida

como ‘Cidade dos Azulejos’ pelo expressivo número de edificações dos séculos XVIII e XIX com fachadas e interiores revestidos em azulejos antigos, a maioria portugueses.” (FIGUEIREDO, VARUM e COSTA, 2012, p. 1). Porém esse patrimônio também acabou sofrendo com o descaso público arquitetônico que não tem tomado atitudes necessárias para frear a deterioração desse patrimônio. Ao longo dos anos, os azulejos sofreram com as intempéries, formação de microrganismos, substituição por azulejos novos (industrializados) e ação de vandalismos.³⁶ (FIGUEIREDO, VARUM e COSTA, 2012)

Essa intervenção do Coletivo atua profundamente na história da cidade e na memória afetiva dos habitantes. De acordo com Grimaldi, esse é o trabalho mais bem resolvido do coletivo. Para quem observa a intervenção, mesmo uma pessoa que passa desatenta, compreende o objetivo do trabalho e se sente sensibilizada, porque entende as motivações de sua execução, que estão fisicamente estampadas ao redor de todo Centro Histórico da cidade.

Figura 33 - Processo de instalação da Intervenção Azulejos na fachada da Galeria Chão.
Local: Centro Histórico de São Luís. Ano: 2017



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Quando você caminha pelo centro histórico de São Luís, você se depara com a grandiosidade dos casarões, mas em pouco tempo de percurso você se depara com a deterioração das fachadas dos prédios e, de repente, o fascínio pela arquitetura local se

³⁶ “O inventário realizado em 2004 registrou que daqueles duzentos e cinquenta imóveis cadastrados em 1968 só restavam cento e oitenta imóveis azulejados, o que representa uma perda de setenta imóveis, ou seja, de 1959 a 2004 a cidade de São Luís perdeu cerca de noventa imóveis azulejados.” (FIGUEIREDO, VARUM e COSTA, 2012)

transforma numa sensação intimidante. Alguns locais parecem abandonados (em alguns casos, na verdade, estão mesmo abandonados) e te deixam com uma sensação de que aquele local é sujo, perigoso e até inóspito. As ruínas te assustam, não só pelo medo de desabar e te ferir, mas porque essa deterioração expõe as entranhas das paredes e percebemos que essas camadas são compostas pela memória e história do local que também estão sendo destruídas. O que levou anos para ser construído se desmorona em questão segundos ou pode ir se esvaindo aos poucos por ficarem por décadas abandonados, sem nenhum cuidado, aparentando mesmo uma ação premeditada de destruição. Como diz João Cabral de Melo Neto, “entretanto a paisagem, com tantos nomes, é quase a mesma. A mesma dor calada, o mesmo soluço seco, mesma morte de coisa que não apodrece, mas seca.” (MELO NETO, 2009, p. 26). Aquilo que não se cuida, se desmancha, se desgasta, se esvai, se extingue e morre.

Então surge o Coletivo Linhas e se apropria dessa dor, dessa perda que faz parte da sua própria história e usa de um trabalho feito a mão em crochê para contestar o cuidado desse espaço “chamando a atenção do poder público para aquilo que eles precisam fazer. Vão deixar cair tudinho entendeu?” (SANTOS, 2020). De acordo com Jéssica Góis, uma pessoa que viu essa intervenção comentou com ela: “- eu fiquei, cara, que legal, que bonito. Aqui era tão feio, os azulejos todos arrancados. Que legal que as meninas puderam ressignificar isso!” (GÓIS, 2020).

Ressignificar o têxtil, ressignificar o crochê e ressignificar o patrimônio histórico. É dessa maneira que o Linhas se incorpora a essas fachadas de casarões e se apresenta para o mundo:

a intervenção dos azulejos é uma das intervenções que as pessoas mais conseguem se identificar. Algumas se questionam, outras só acham bonito. A pessoa diz: ‘nossa tá lindo ali, tá com um monte de crochê, mas aquilo ali tudo era pra ter azulejos da nossa cidade. Aquilo ali foi roubado!’ ‘Por que que as pessoas não mantêm lindo do jeito que é a nossa cidade? Com nossos azulejos tradicionais, por que que essa parede está toda sem azulejos nenhum né?’ E é legal ver como é inesperado a reação de todo mundo.” (GÓIS, 2020)

De acordo com as integrantes do coletivo essa obra foi umas das intervenções que as pessoas abraçaram prontamente e de uma maneira muito afetiva. Sentiram que era uma forma de resgatar a cidade. Elas contam que as pessoas apanhavam os azulejos de crochê e devolviam para serem recolocados.

Por exemplo os azulejos, na frente do chão ali já tem um tempão e teve outra vez que cai eles pegam e devolvem. Tem umas outras pessoas que passam o dia lá e tinha um azulejo no chão de crochê eu ajudei guardei ele traz para a gente para a gente poder botar no lugar.” (SANTOS, 2020).

Esse retorno das pessoas, demonstra o desejo de cuidar do que é comum do que é público. É um trabalho que há uma identificação muito forte das pessoas, o sentir junto. Além de ser esteticamente muito bonito e atrativo, resgata uma relação direta com o cuidado da cidade, com as belezas dos azulejos que são cartão postal de São Luís. Inclusive, até o presente momento essa é intervenção que teve uma maior duração, e ainda está instalada na fachada da Galeria Chão.

Figura 34 e 35 - Intervenção Azulejos na fachada da Galeria Chão, anos 2017 e 2020



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Esse foi um dos poucos trabalhos que vi pessoalmente do coletivo, já desbotado com o tempo, mas que cumpria ainda seu papel e que parecia já ter se incorporado as intempéries que os azulejos tradicionais também passaram. Percebemos também que cada azulejo é único, assim como cada crochê também é, mesmo que o padrão seja o mesmo, os trabalhos feitos manualmente nunca saem iguais. De acordo com o livro *Varandas de São Luís – gradis e azulejos* (2010) de Olavo Pereira da Silva, essa era uma característica única dos azulejos coloniais feitos de forma manufaturada.³⁷ Assim, além dessa intervenção tratar acerca do bem comum, da coletividade, ela fala também sobre a individualidade, sobre a riqueza dos trabalhos manuais, que são singulares pelas suas diferenças e até mesmo suas imperfeições.

Ver essas fachadas com azulejos desgastados, os desenhos que se formam no material que servia de revestimento remete as camadas da história desse lugar, mas também

³⁷ “A produção do azulejo manufaturado dependia dos recursos técnicos disponíveis. Assim, as irregularidades cromáticas e de superfícies, resultantes das composições do barro, da habilidade manual para a moldagem, esmaltação e decoração e do controle das cozeduras, só seriam superadas com a mecanização. [...] A Revolução Industrial proporcionou a produção do azulejo em escala comercialmente vantajosa, concorrendo para a exaustão do processo artesanal. [...] os azulejos assim fabricados nunca foram tão fascinantes quanto os manufaturados, nos quais as irregularidades ou imperfeições de cada peça lhes conferem notória particularidade.” (SILVA FILHO, Olavo Pereira da. *Varandas de São Luís - gradis e azulejos*. Brasília, DF: Iphan/ Programa Monumenta, 2010.)

fala sobre os vestígios de outras histórias, nos instiga a olhar para dentro de nós mesmas. “O jogo da ausência presentificada” (LINHAS, 2016), pode ser também uma metáfora para o falar sobre o próprio coletivo, ou sobre quem integra o grupo. Diferentemente da maioria de coletivos e artistas que produzem dentro do movimento *Yarn Bombing*, o Coletivo Linhas não assina seus trabalhos. As intervenções não têm marcação do nome do coletivo ou das integrantes. Em um determinado momento da pesquisa questionei: quem são as pessoas por trás do coletivo? Por que não encontramos informações sobre as mulheres que formam o Coletivo?

Poucas imagens das integrantes são expostas e quase nenhuma explanação sobre elas estão disponíveis nas redes sociais do coletivo. Como disse Camila Grimaldi: “nós somos tímidas” no que tange às aparições delas a frente dos trabalhos nas mídias, mas elas não se intimidam com os olhares e não se privam da troca com o público que as abordam nos momentos das instalações dos trabalhos. Na verdade, é o contrário disso: as falas das integrantes são ricas de trocas de experiências, do contato com as pessoas que moram, trabalham ou passam pelos lugares que elas escolhem para instalar suas obras.

Assim como o trabalho *Azulejos*, elas querem questionar a ausência com uma presença, mas que essa presença atue de maneiras diferentes. Nesta intervenção elas usam o crochê para mostrar a ausência dos azulejos coloniais. Podemos usar a metáfora da “ausência” individual delas com a presença do Coletivo Linhas. Ou seja, nas ações feitas pelo coletivo não é Jéssica Góis, Leury Monteiro, Márcia de Aquino, Camila Grimaldi, Danielle Fonsêca, Ana Regina Arcanjo ou Luciana Santos que estão ali se apresentando de maneira individual e singular, é um grupo de mulheres formado pelas particularidades de cada uma, mas que atuam sob um conjunto de ideias que são partilhadas entre elas e que cada uma faz parte e constitui o todo, o Coletivo Linhas.

É difícil falar desse trabalho, pois é uma das intervenções que mais me encanta e cada pesquisa, cada olhar para ela me desperta coisas novas. Ela não fala só da ausência dos azulejos, ela fala também dos nossos próprios sentimentos de ausências, das nossas dores, pela falta de algo ou de alguém. É muito simbólico analisar essa intervenção em meio a pandemia, pois perdemos tanto nesses últimos meses. E mais uma vez o trabalho remonta ao descaso, ao descuido do poder público, que aniquila alguns e deixam outros despedaçados. É a política da indiferença, em que as ruínas e a miséria estão escancaradas, mas para o Governo são só números e, mesmo que sejam muitos, são sufocados, invisibilizados.

Quando os azulejos caem ou se desgastam, criam brechas, deixam o reboco aparente, vulnerável, como se fossem feridas abertas. Isso permite que as intempéries destruam mais facilmente as bases que sustentam esses corpos arquitetônicos. Os pedaços estilhaçados daquilo que um dia foi inteiro, que significava proteção e embelezava os olhos de quem passava não resiste ao tempo sem os devidos cuidados e finalmente desabam. Assim, se dissipa também toda história, todas as lembranças, a riqueza da memória afetiva e se tornam escombros.

3.2 POÉTICA DOS ENCONTROS: TECER JUNTO

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
Ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele deu
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

João Cabral de Melo Neto

Neste tópico iremos explicar as intervenções do Coletivo Linhas que abordam a poética dos encontros e do fazer junto. Assim como nos disse João Cabral de Melo Neto, não se constrói nada sozinho, precisamos compartilhar saberes, histórias, sentimentos para existir. As intervenções a seguir não tratam apenas da relação e compartilhamento entre as integrantes do Linhas, vai muito além disso. Elas falam sobre os alinhamentos e desalinhamentos existentes entre as pessoas nos centros urbanos, em como se dá o fluxo de gente nas cidades na contemporaneidade para pensarmos sobre como a tecnologia e os novos costumes desses tempos influenciam nosso modo de perceber a vida e a passagem do tempo. São trabalhos que falam sobre compartilhamento de saberes através do ato de fazer junto que abre espaço para quem não é integrante do coletivo participar das ações do grupo. A tecitura entre as pessoas permite puxar os fios do novelo da memória ancestral, trazendo os saberes tradicionais, atravessando as sensações, emoções e vivências, entrecruzando cada fio e formando uma única teia.

3.2.1 Cardume de peixe – cardume de gente

No ambiente aquático, a palavra Cardume designa um bando de peixes juntos seguindo a mesma direção. No ambiente terrestre e citadino, a palavra Cardume pode significar um aglomerado de coisas e seres humanos. Essas multidões, de pessoas e peixes se assemelham em muitos aspectos, a relação entre peixe e homem é vasta. Partindo dessa questão, o Coletivo Linhas se propôs a pensar numa ação que conectasse esses dois mundos. A associação foi criando formato, cor, textura e espaço, resultando na intervenção Cardume – de peixe, de gente – que convida a refletir acerca dos tipos de aglomeração praticada nas cidades contemporâneas, destacando também os fluxos gerados pelos encontros, assim como nos circuitos, caminhos e sincronias que são mobilizados na urbe. (LINHAS, 2017)

Figura 36 - Intervenção Cardume de peixe – cardume de gente. Local: Centro Histórico de São Luís.
Ano: 2016



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Cardume de peixe – cardume de gente se constitui por meio da criação de diversos peixes feitos em crochê, com cerca de 15 centímetros de tamanho, em tonalidades diferentes de azul. Eles são colados em espaços diversos no centro urbano, como ruas, calçadas, e até em muros de casas, sempre que possível são instalados de forma que conectam os bueiros do espaço onde ocorre a intervenção.

Conforme explicitado no capítulo anterior, a inspiração da intervenção vem de uma experiência social urbana em que pessoas pescam nos bueiros quando a maré enche e os peixes entram pelas galerias que servem para escoar a água das chuvas. Essa intervenção foi realizada em quatro momentos, em 2016 durante o 11º Sesc Guajajara de Artes – São Luís; em 2017 que houve a Instalação e exposição na Galeria de Arte do Sesc– São Luís; em 2018 no Sesc Balaiada na cidade de Caxias e em 2019 na cidade de Alcântara. A intenção é fazer um debate sobre as características em comum que se vê nos fluxos dos cardumes de peixes com o fluxo das pessoas nos centros urbanos.

Figura 37 - Detalhes Intervenção Urbana Cardume de peixe – cardume de gente



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Existem diferentes tipos de peixes e consequentemente os cardumes se formam a partir dessa distinção entre eles. Assim também funciona com as pessoas: os cardumes se formam a partir de gostos comuns. Mas nos grandes centros urbanos, os cardumes às vezes se formam involuntariamente, as pessoas sem perceber seguem uma mesma direção. O ritmo frenético da cidade, o tempo de produção do trabalho, os horários dos transportes públicos, muitas vezes, moldam o fluxo das pessoas.

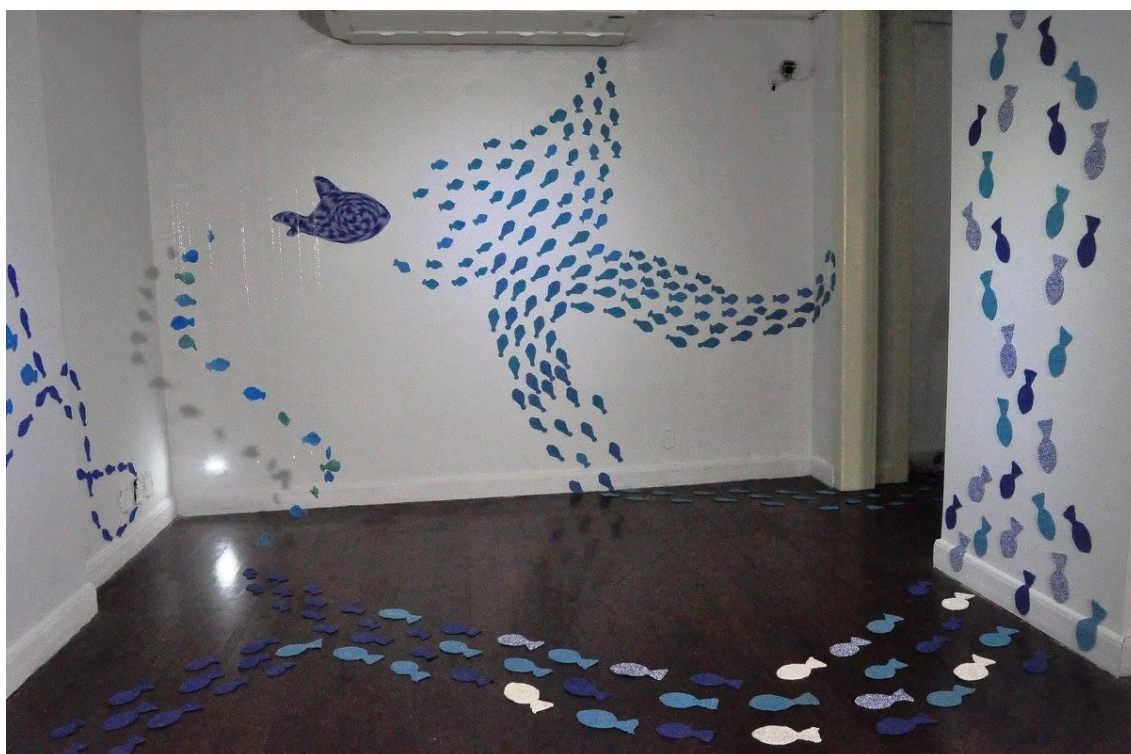
O Cardume nunca seria o Cardume de Peixes como ele é se não tivesse nós todas juntas [...] quando a gente tem um coletivo, quando a gente tem mais de uma pessoa pensando, toda ideia vira algo grande. Porque cada uma vai interpretar de uma forma diferente, cada uma vai se expressar também uma forma. Se você observar o crochê de cada uma de nós, vai saber muito bem quem fez o quê [...] meus peixes eram diferentes dos de Dani, que também eram diferentes das outras meninas. Até as meninas que fizeram peixe no mesmo padrão, cada uma saía diferente: uns mais compridos, outros eram mais gordinhos, ou seja, cada uma tinha o seu tipo de peixinho. (GÓIS, 2020)

Por mais que o cardume crie essa conexão, que direcione as pessoas a tomar um caminho, a seguir um movimento em conjunto, ainda permanece evidente a individualidade de cada pessoa. Como afirmou Jéssica Góis, mesmo que elas usassem o mesmo padrão de peixe, o resultado de cada uma saía diferente, pois cada qual tinha o seu jeito próprio de crocheter. Estar num cardume não te torna igual ao outro, a intensão não é tornar tudo homogêneo, é agrupar as pessoas para somar e se tornarem mais fortes juntas.

Essa é uma das únicas intervenções do Linhas que se transformou numa instalação artística que aconteceu na Galeria de Arte do Sesc, a exposição ficou aberta ao público de 13

de setembro a 11 de outubro de 2017. De acordo com Ana Regina Arcanjo foram em torno de 3 meses para criação, planejamento e submissão do projeto no edital e em torno de 3 meses para executar. Percebemos que o processo de editais não é tão simples, requerem tempo de planejamento, desenvolvimento e produção, que muitas vezes com as demandas pessoais, fica difícil conciliar, ainda mais se a maioria das integrantes tem outras atividades profissionais para dar conta.

Figura 38 - Exposição Cardume de peixe – cardume de gente na Galeria de Arte do SESC. Local: São Luís. Ano: 2017



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Este foi o primeiro edital financiado que o coletivo participou, dessa forma houve uma necessidade de regras a serem atendidas que estavam dentro da proposta do trabalho. 3 mil peixes deveriam ser confeccionados, o valor do cachê era de 2 mil reais apenas, dividido para 8 pessoas, na época. Deste modo o coletivo teve que buscar táticas para efetivar o projeto. O coletivo precisou acionar outras pessoas para que a produção fosse realizada no tempo exigido do edital: “não ia dar também para a gente fazer todos os peixes então cada pessoa ativou mais uma pessoa e pagou por fora. Minha mãe me ajudou também a fazer, ao todo foram 16 pessoas fazendo para dar conta dos três mil peixes e aí a gente fez a vaquinha” (AQUINO, 2020)

O período de execução foi um momento de ritmo frenético de produção. Na rua, na parada do ônibus, nos bares, nos encontros com amigos, os peixes eram crochetedos nos mais diversos lugares e, de acordo com Márcia de Aquino: “a gente andava com tubo azul debaixo

do braço, era no bar, era no show, era em todo lugar. Todo lugar as pessoas nos encontravam e diziam “gente eu roubei um peixinho de vocês”, ou “vocês deixaram cair” e começou a virar uma brincadeira essas pessoas procurando a gente pra devolver os peixes que ficavam pelo caminho”. (2020)

Figura 39 e 40 - Produção dos peixes de crochê



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Essa flexibilidade da técnica do crochê chama bastante atenção, pois nem todos os fazeres manuais têxteis permitem essa dinâmica de levar os materiais para fazer nos lugares. Além disso, muitas crocheteiras conseguem tecer sem precisar olhar os pontos, o que permite que se faça a produção e converse olhando para as outras pessoas. Assumir esse lugar de crocheter nos mais improváveis lugares pode ser visto como uma forma de resistência também, mostrar para as pessoas nas ruas que você faz crochê, que não tem vergonha de fazer em público, principalmente para as mulheres da *geração y* que foram educadas com a premissa de que os fazeres manuais são usados para oprimir as mulheres, conforme discutimos no primeiro capítulo. “Eu uso o crochê para me empoderar e não me limitar como uma mulher prendada” (GÓIS, 2020)

Figura 41 e 42 - Instalação da Intervenção Cardume de peixe – cardume de gente



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

A comunidade se envolveu durante o processo de produção e instalação do trabalho. “Na época que nós convocamos muitas pessoas, que não eram do coletivo, foram lá e nos ajudaram a colar os peixinhos na entrada do Sesc para exposição e foi muito bom” (SANTOS, 2020). Durante a instalação dos peixes na calçada da galeria, muita gente fez questão de participar do momento, de acordo com o coletivo, isso acontecia quase sempre que elas iam fazer a instalação das intervenções.

Camila nos diz que o Coletivo ficou bastante conhecido e acabou criando uma dinâmica na cidade. As pessoas ficavam atentas as ações do coletivo para poder participar. Acredito que a intervenção do *Cardume* tem uma forte relação com essa dinâmica. Foi com essa intervenção que o *Cardume* do Linhas passou a se evidenciar no meio da cidade. É interessante perceber que o trabalho tomou uma proporção tão grande que ganhou vida própria, utilizando a ideia da representação do fluxo de maneira denotativa, criando caminhos para que as pessoas pudessem seguir, deixando peixes para trás como se fosse uma isca para as pessoas.

Figura 43 e 44 - Instalação da Exposição Cardume de peixe – cardume de gente. na Galeria de Arte do SESC. Local: São Luís. Ano: 2017



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

De acordo com as entrevistas, essa instalação e exposição realizada na Galeria do Sesc gerou uma nova etapa para o coletivo, foi na realidade um divisor de águas no que se refere aos encontros entre as integrantes.

Foi a primeira e única vez em que o Linhas saiu da rua e entrou na galeria. E a distribuição da nossa exposição foi assim também. O Cardume de peixe saía de um bueiro na calçada do SESC (lá do Banco do Brasil -SESC) entrava na galeria, fazia uma volta, um fluxo na galeria e saía de novo. Simbolicamente a entrada da intervenção da galeria e saída dela. (MONTEIRO, 2020)

A entrada na galeria deu uma grande visibilidade ao coletivo, saíram matérias em jornais locais de grande circulação e até matéria televisiva.³⁸ No entanto, como Leury Monteiro falou na entrevista, o coletivo fez seu percurso tanto de entrada, quanto de saída da galeria não só metaforicamente, mas materialmente com os peixes, deixando um recado importante de que o Linhas pertence a rua.

Figura 45 e 46 – Instalação da Intervenção Cardume de peixe – cardume de gente



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Mas esse não foi o grande divisor de águas do coletivo de acordo com as integrantes. Na realidade o volume e a intensa produção de peixes deixou o coletivo exausto, vale citar que o retorno financeiro não era tão grande, visto o volume de trabalho. E isso fez com que o grupo precisasse de um tempo para descansar e os encontros ficaram esporádicos por um tempo depois

³⁸ Matéria do jornal televisivo de grande circulação: <https://www.youtube.com/watch?v=4IhJXJeBlo> Acesso em 25 de outubro de 2020.

dessa exposição. Os peixinhos desaceleraram seu fluxo, foi um período que culminou com algumas questões pessoais e individuais de algumas das integrantes. Mesmo com diversas produções posteriores, o afastamento ainda era perceptível durante as entrevistas, a maioria das integrantes citam que o termômetro de entrosamento delas se deu através da intervenção *Tapete* que iremos abordar logo em seguida. “Tapete faz a manutenção” (ARCANJO, 2020) elas entendem que os encontros semanais ou quinzenais da intervenção *Tapete* proporcionou uma conexão e resistência do coletivo. Os encontros mudavam de acordo com as diferentes dinâmicas delas e dos projetos em andamento, teve o tempo de estarem juntas semanalmente, teve o tempo de se encontrarem mais esporadicamente ou crochetarem separadamente; teve o tempo de desenvolvimento de projetos de maneira virtual, teve o tempo de reencontro com residências artísticas. Elas iam se adaptando ao contexto que se encontravam.

Sobre a efemeridade das obras, as integrantes contam que o momento do *Cardume* foi um momento em que elas já tinham assimilado a ideia de desprendimento dos crochês. Que entendiam que os trabalhos pertenciam às ruas. No entanto o inusitado dessa intervenção é que elas a realizaram diversas vezes, mas os peixes não acabavam, elas não conseguiam “se livrar” deles. “a gente já fez não sei quantas intervenções e ainda tem peixe. Eu acho que é o milagre dos peixes!” (SANTOS, 2020)

Cardume fala sobre fluxo, movimento, encontros e desencontros. Durante as entrevistas Ana Regina Arcanjo falou que quando produzia o *Cardume*, o trabalho fez ela olhar pra baixo, pro chão onde pisa:

nesse modo de fazer essa experimentação, a gente se abaixava, sentava no chão. Eu comecei a olhar o que é o elemento chão, onde eu tô pisando, as pedras do chão do centro histórico. Colocar a cara no chão e respirar essa vida no chão e ir subindo para as paredes até chegar nos telhados e pensar quem sou eu dentro dessa história?” (ARCANJO, 2021)

A obra não se trata apenas do coletivo, fala sobre a individualidade de cada integrante, suas relações com as pessoas e com a cidade. A intervenção te convida também a pensar em quem é você dentro desse *cardume*, te faz mergulhar para dentro de si e perceber quem é você no meio do caos urbano.

Assim podemos olhar esse trabalho como um momento de perceber a cidade por outros ângulos. É olhar o chão, os bueiros, os esgotos, é perceber aquilo que, muitas vezes, não se quer ver porque nem sempre é uma visão bonita. São os silenciamentos da obra, as tramas invisíveis da cidade. A cena do homem pescando no bueiro que inspirou o trabalho é uma dessas tramas. É se questionar porque tem pessoas pescando nos bueiros? Quem são essas pessoas? É

preciso ter cuidado onde estamos pisando. É preciso mergulhar nas profundezas da cidade para perceber que ela está cheia de cardumes invisíveis, pessoas que se encontram em condições difíceis e que vão parar nas ruas. Essas reflexões nos ajudam a entender o nosso papel na sociedade, servem para pensar além de nós mesmos e pensar o que existe ao nosso redor. É o olhar para dentro de si, mas principalmente para fora.

3.2.2 Tapete

Figura 47 - Intervenção Tapete. Local: São Luís



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas Foto: Sabrina Dias

Tapete de crochês se coloca como um convite. [...]A idéia é compartilhar um pouco da técnica do croché com os caminhantes da cidade que queiram aprender e experimentar entre um ponto e outro, uma conversa; entre um ponto e outro, um olhar sobre o cotidiano. Assim como de maneira crítica e sensível pensar a cidade por meio de uma poética do encontro com as linhas que compõem a urbe. Neste sentido, o Tapete de Croché é um dispositivo que aciona, por meio da prática coletiva, um olhar sobre as subjetividades. Muitos pontos podem gerar múltiplas tramas, costuras e fios que tecem a cidade, a memória, o afeto. (LINHAS, 2017)

Podemos dizer que *Tapete* é a intervenção que dá boas vindas ao público, é o projeto que te convida a “entrar” e conhecer o Coletivo. Esse trabalho está, literalmente, aberto para que as pessoas participem. Seu objetivo é se conectar com as pessoas que transitam nas ruas e que estejam dispostas a dar uma pausa do cotidiano e sentar um pouco para crocheter e conversar.

Tapete é uma intervenção do coletivo que podemos chamar de intervenção itinerante, pois o resultado material dela durante a ação não é fixada em um local, o Coletivo

leva o que foi produzido para casa. A ação tem uma premissa bem simples: sentar num local público com linhas e agulhas e crochetar. À medida que a intervenção se replica, os crochês produzidos são levados novamente para os encontros e se continua tecendo. A proposta é fazer diversos tapetes individualmente e depois juntar todos numa só peça: “essa junção produz uma visualidade marcante, resultando num grande mosaico de cores e texturas que se destaca na paisagem local. Desse modo, a cada intervenção o tapete cresce, a partir da contribuição de quem senta nele e produz junto às crocheteiras novos squares (quadrados).” (LINHAS, 2017) Ou seja, podemos dizer que a intervenção *Tapete* não é estática ela é movente, ela atravessa caminhos.

Figura 48 - Intervenção Tapete. Local: São Luís



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas. Foto: Sabrina Dias

Tapete ressignifica os modos de fazer crochê a partir dos modos tradicionais em que as mulheres se reuniam nas suas casas ou nas calçadas para tecerem juntas, normalmente pessoas conhecidas da vizinhança. Essa ação “quebra essa ideia de crochê só para dentro do lar, e coloca em outro lugar, ativando muitas possibilidades” (AQUINO, 2020). É uma forma de expandir os horizontes das pessoas, principalmente quando se pensa na relação da mulher com os fazeres têxteis, questão que discutimos no primeiro capítulo sobre a importância de desmistificar o crochê como uma forma de expressão da submissão da mulher.

Falar da negação do lugar da mulher. [...] Vocês devem estar potencializando várias outras meninas que estão vendo isso. Nas fotos da intervenção você vê que tem muito adolescente. É uma outra geração que tá ali intrigada: o movimento de uma mulher sentada e tal e fazendo crochê. E percebe outras possibilidades de outro lugar que a gente pode estar. (AQUINO, 2020)

Mas a intervenção não atrai só a atenção das mulheres. De acordo com as entrevistas, essa intervenção sempre tem participação de alguns homens, mesmo que seja em quantitativo menor se comparado ao número de mulheres. Dessa forma, isso demonstra uma mudança na concepção de que crochê é só para mulheres e também que este laço afetivo, que envolve os objetos têxteis, não é uma percepção exclusiva para elas, que eles também têm uma relação afetiva com esses objetos. “Tem homens que têm essa curiosidade de sentar, alguns participam para querer aprender crochê, ou porque lembra da mãe e entra na questão da afetividade.” (SANTOS, 2020)

Figura 49 - Intervenção Tapete. Local: São Luís



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas. Foto: Djalma Raposo

Sobre a participação dos homens na ação de crochetar junto ao coletivo, Márcia nos conta que numa intervenção realizada na cidade de Alcântara aconteceu situações bastante incomuns quando se trata de homens crochutando:

tinha um rapaz o carioca que ele só saiu quando ele conseguiu fazer a Mandala e tinha um menino que disse pra mãe: - eu não vou hoje para o ensaio (não lembro do que se tratava) porque eu vou ficar aqui e ela não contestou, disse: - filho tudo bem você vai ficar aqui depois eu lhe busco. E quando terminou o evento ela foi lá para buscar o filho e tudo certo. (AQUINO, 2020)

Ver pessoas sentadas crochutando e conversando em pleno centro urbano é uma cena que chama muita atenção e curiosidade das pessoas que passam na rua. “Teve um senhor que estava ali e nem estava pra aprender fazer crochê, ele só ficou para conversar com a gente.

Ou uma criança então, é um espaço que abraça qualquer tipo de pessoa.” (GÓIS, 2020). Expandir essa ação e produção para a rua, para que permita a participação das pessoas que caminham no centro urbano, se torna uma forma de experimentar a cidade, de experimentar relações que estão cada vez mais deixando de ser presenciais e se tornando virtuais (vale salientar que estamos abordando intervenções realizadas antes da pandemia). Estar junto se torna um ato de resistência. “O que move o trabalho do Linhas não é só o fazer crochê, mas as interações os momentos de troca de afetos.” (FONSÊCA, 2020)

Tapete fala também sobre a gentrificação³⁹, ou seja, um tipo de revitalização, “modernização”, dos espaços públicos apoiados por interesses privados que modificam a paisagem urbana do local, causando especulação imobiliária e, conseqüentemente, o afastamento da população menos favorecida dessas áreas. Além disso os debates sobre arquitetura hostil, “por exemplo, as praças de São Luís estão sendo todas reformadas, estão todas virando praça de shopping, colocando mármore em tudo, que pegam sol o dia inteiro e quando chega 18 horas você não consegue sentar no banco porque tá queimando.” (AQUINO, 2020) É uma forma de esvaziar bairros, praças e os mais diversos locais públicos que deveriam ser pontos de lazer para a população.

Dessa forma, os locais públicos vazios se tornam perigosos e essa intervenção serve como impulso para chamar atenção das pessoas “para que elas ocupem a cidade de outras formas, porque o que eu sinto, o que a gente vê cada vez mais é o esvaziamento locais públicos pelo medo da violência.” (AQUINO, 2020) Paim nos diz que “praticar uma cidade é ativá-la. Dar-lhe vida. Praticar um espaço é torná-lo ativo” (PAIM, 28). Quando ativamos os espaços, damos vida aos lugares, fazendo com que as pessoas transitem por eles, se reúnam, tomem esses lugares. Isso os torna menos assustadores, menos violentos, principalmente para nós mulheres.

³⁹ “Um processo de gentrificação possui bastante semelhança com um projeto de revitalização urbana, com a diferença que a revitalização pode ocorrer em qualquer lugar da cidade e normalmente está ligada a uma demanda social bastante específica, como reformar uma pracinha de bairro abandonada, promovendo nova iluminação, jardinagem, bancos... E quem se beneficia da obra são os moradores do entorno e, por tabela, a cidade toda. A gentrificação, por sua vez, se apoia nesse mesmo discurso de “obras que beneficiam a todos”, mas não motivada pelo interesse público, e sim pelo interesse privado, relacionado com especulação imobiliária. Logo, tende a ocorrer em bairros centrais, históricos, ou com potencial turístico.” Para mais informações acessar: <http://www.courb.org/> Acesso em 19 de março de 2021.

O formato de roda da intervenção favorece um espaço seguro, acolhedor, facilitando o compartilhamento das nossas questões íntimas entre as pessoas que participam da ação. As comidinhas e o cafezinho transforma ainda mais o espaço hostil da rua. À medida que o *Tapete* se estende para nosso íntimo, permite que os sentimentos atravessem as pessoas. A sensação de segurança transborda esse círculo e faz com que as pessoas passem a perceber o que existe ao seu redor, construindo uma simbiose com o espaço, mostrando a potência dos lugares e dos encontros e das possibilidades de se fazer junto e de ativar a cidade junto. “Eu sinto que essa nova geração está buscando lugares de encontro, tipo mais o olho no olho. Eu sei que essa é a geração do celular e redes sociais, mas eles também estão questionando outras formas de rede de afeto, de conexão não só a virtual”. (AQUINO, 2020)

Figura 50 e 51 - Intervenção Tapete. Local: Alcântara



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas

Assim o *Tapete* vai crescendo com o tecer de várias mãos, construindo uma consciência coletiva e esta consciência vai motivando outras pessoas que passam a perceber a importância da cidade como lugar de trocas e partilhas. Não há melhor forma de ensinar algo do que dando exemplo de como deve ser feito e esse trabalho do Linhas é um exemplo de como é possível ativar a cidade e torná-la parte de sua rotina, torná-la parte do seu conforto, de escuta, um espaço seguro para trocas e vivências. O *Tapete* causa esse “impacto de bem estar e estar junto potencializa muita coisa, potencializa a vida.” (FONSÊCA, 2020)

Figura 52 - Intervenção Tapete. Local: São Luís



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas. Foto: Djalma Raposo

3.3 ATRAVESSAMENTOS

Em meio ao medo instalado e à necessária coragem, ensaiamos movimentos ancorados na recordação das proezas antigas de quem nos trouxe até aqui. E, apesar das acontecimentos do banzo, seguimos. Nossos passos vêm de longe...sonhamos para além das cercas. O nosso campo para semear é vasto e ninguém, além de nós próprios, sabe que também inventamos nosso Terra Prometida. É lá que realizamos a nossa semeadura. Em nossos acidentados campos – sabemos pisar sobre as planícies e sobre as colinas – a cada instante os nossos antepassados nos vigiam e com eles aprendemos a atravessar os caminhos das pedras e das flores.

Conceição Evaristo

Tanto a intervenção *Fissuras* como *Seteira: divino sangue*, abordam temas que remete a ancestralidade, ao sangue negro e sua relação com a arquitetura e construções históricas. A cidade de Alcântara - MA se tornou palco desses atravessamentos e é um local onde o Coletivo tem atuado bastante, produzindo intervenções e sendo convidadas para produzir ações educativas. As duas intervenções que iremos tratar aqui crocham as histórias veladas que se escondem nas fundações das edificações históricas desse lugar. Alguns dos motivos para que essa cidade sirva como cenário de muitas intervenções do coletivo é que: é uma cidade histórica tombada pelo IPHAN, possui o Museu Casa Histórica de Alcântara – MCHA que atua com diversas “ações museológicas, socioeducativas, culturais e de pesquisa, voltadas para a comunidade local e visitantes, de modo a contribuir para o desenvolvimento social e cultural da cidade” (MUSEU CASA HISTÓRICA DE ALCÂNTARA, [201?]), além disso é um município predominantemente quilombola o que justifica essa ideia de produzir intervenções que representa o sangue do povo negro.⁴⁰

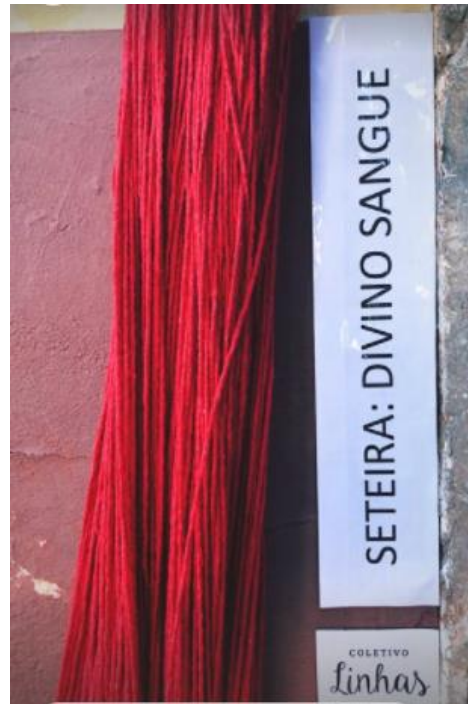
⁴⁰ De acordo com o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) estimasse que vivem 110 comunidades quilombolas neste território. Disponível em: <http://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/> Acesso em: 22 de maio de 2021.

3.3.1 Seteira: Divino Sangue

Figura 53 e 54 - Intervenção Seteira: divino sangue. Local: Alcântara



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.



Fonte: Arquivo MCHA

Seteiras são frestas abertas na vertical para permitir a entrada de luz e ventilação de determinadas construções, comuns em torres de castelos e senzalas. A imagem dessas pequenas brechas, que permitia a entrada de luz para dentro dos locais onde os escravizados passavam boa parte de suas vidas, provocou questionamentos no coletivo que culminou numa proposta de intervenção.

Essa intervenção surgiu durante o processo de imersão no MCHA, em que o coletivo ficaria alguns dias fazendo ações educativas e criando novos projetos artísticos:

A prática imersiva é apontada como campo privilegiado para repensar os modos de atuação do Linhas, bem como produzir trabalhos como resposta ao processo de imersão em Alcântara, da mesma maneira envolver a comunidade como coautora dessa experiência coletiva. (MUSEU, 2018)

A imersão foi um momento de reencontro para o coletivo, uma oportunidade para elas “reatarem”. Pois, de acordo com as entrevistadas, depois da exposição *Cardume de peixe-cardume de gente* na Galeria do Sesc, em que elas vivenciaram um processo exaustivo de

produção, os encontros se tornaram mais escassos e o contato do grupo passou a se dar de forma mais virtual o que, conseqüentemente, diminuiu o ritmo de produção artística do Coletivo.

Essa imersão contou com apoio do MCHA, que ofereceram o espaço para atividade e também o próprio museu recebeu na sua fachada a intervenção. Elas contaram com o apoio técnico do servidor Yuri Sampaio Capellato Logrado do setor de comunicação do museu.

Este foi um momento de se redescobrirem enquanto coletivo:

A partir daí surgiram as ideias mais conceituais do coletivo, pautadas mais pelos temas do que pelos lugares. [...] Esse momento desencadeou uma fase mais política que vem desde o contexto do golpe. Pensaram em serem mais agressivas. E tudo aconteceu de maneira orgânica, não foi algo falado, mas foi sendo feito. Foi quando surgiu os trabalhos: *Seteira*, *Fissuras*, *Ele não* e *Mapa*. (GRIMALDI, 2020)

Foi através desse reencontro que o coletivo passou a se posicionar de forma política mais abertamente, tanto em suas intervenções, quanto se envolvendo com movimentações políticas que tinham um caráter de defesa da democracia, movimento que aconteceu durante o processo eleitoral para presidente do Brasil em 2018⁴¹.

Figura 55 e 56 - Intervenção Seteira: divino sangue. Local: Alcântara



Fonte: Arquivo MCHA

⁴¹ No dia 27 de outubro de 2018 o coletivo fez parte de um movimento chamado “Bordado, crochê e tricô pela democracia”. A iniciativa partiu de eventos com o tema realizados em São Paulo e o Coletivo Averso de Fortaleza lançou um engajamento para que artistas de outros Estados aderissem. Esse evento teve como objetivo “realizar um encontro de pessoas que bordam, tricotam, crochêtam, fazem macramê e afins para tecermos resistências e fortalecer nosso posicionamento: #elenão, #viravoto, #vote13” Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BpXH10OFhXI/> acesso em 22 de junho de 2021.

A intervenção *Seteira: Divino Sangue* foi resultado dessa nova configuração e contou com uma faixa de 9,5 metros, crocheta com linha vermelha que foi instalada no alto de uma das janelas, no mirante do MCHA. A faixa escorregava para fora do prédio até atingir o chão da calçada, “de forma simbólica o sangue é derramado desde o mirante até o chão da porta principal do edifício” (LINHAS, 2018)

A partir de uma necessidade de redescobrir os simbolismos das antigas construções, fazendo o entrecruzamento com pessoas que foram invisibilizadas do processo histórico, elas trazem um debate crítico sobre isso nessa intervenção. “Eu me vi a preta que derramava o suor, que era detentora do fazer dos doces de espécies, das geleias, dos licores, compotas, o chocolate, etc.”. (ARCANJO, 2021) A intervenção “coloca em voga o papel fundamental do negro para a construção dessa cidade, além de propor a valorização da memória desse povo”. (LINHAS, 2018)

Figura 57 e 58 - Intervenção Seteira: divino sangue. Local: Alcântara



Fonte: Arquivo MCHA

Os debates acerca de questões raciais marcam as falas de algumas integrantes durante as entrevistas, mas aparecem ainda muito timidamente nas redes sociais do Coletivo. Mesmo esta intervenção não tendo muito destaque nas redes sociais, muitas integrantes destacaram esse trabalho como um dos trabalhos mais significativos do Linhas, inclusive pela relação que ele tem com sua própria existência. Parece um tema ainda difícil de “manusear” abertamente nas redes sociais pelo coletivo, pressupomos que esses temas ativam dores que parecem ainda estar presentes em algumas integrantes: “ele mexeu muito com a minha história preta. A hora que eu passei naquele lugar, senti o derramamento do meu sangue e meu suor. Ele mexe com meu coração, meus olhos, meu estômago” (ARCANJO, 2021).

Seteira é um dos dois trabalhos que o coletivo precisou levar para casa, pois como a instalação foi realizada num prédio histórico tombado, a diretora do museu na época informou ao Coletivo que a obra seria desinstalada. De acordo com Márcia de Aquino, Yuri Logrado, que deu suporte técnico ao coletivo durante a imersão fez a retirada cuidadosa do trabalho e devolveu para o Linhas.

Em outro momento elas utilizaram a faixa novamente fazendo uma instalação na cidade de Caxias que também teve a retirada solicitada após a exposição. De acordo com Leury:

É um objeto muito grande que requer muito espaço pra ser guardado. O que antes era um lamento, acabou se tornando uma coisa necessária para o coletivo. o desfazer. Por que são trabalhos que não podem ser reaproveitados. o acúmulo se torna problema e o desapareço faz parte e se torna solução. (MONTEIRO, 2020)

Observamos que, no início do Coletivo, havia um debate sobre o tema desapareço e que era um processo difícil para algumas integrantes se desprenderem das obras. Entretanto, com o passar do tempo, o Linhas amadurece esse debate, inclusive revertendo a situação, em que o próprio coletivo compreende que deve deixar as obras seguirem seu próprio caminho. Mas nem sempre funciona desta forma, como vimos. *Seteira* foi devolvido duas vezes. A efemeridade para esses trabalhos acaba se tornando uma aliada, pois é ela que permite fechar os ciclos dos trabalhos para que afluam novas ideias. É uma maneira também de deixar pra trás as dores que inspiraram determinadas intervenções.

“Quando eu desci a escadaria do museu, no *Seteira*, eu senti o que os escravos sentiram dentro daquele lugar fechado” (ARCANJO, 2021). Essa fala de Ana Regina Arcanjo sobre *Seteira* nos faz pensar acerca dos lugares que frequentamos, sobre como as construções ou até as ruínas são, na realidade, vestígios do passado. Muitos deles podem conter histórias que desconhecemos e que precisam emergir do obscurantismo. Essas histórias precisam ser conhecidas, lembradas, para que fiquemos atentos e não permitam que determinados acontecimentos se repitam novamente.

3.3.2 Fissuras

Figura 59 - Intervenção Fissuras. Local: Alcântara. Ano: 2017



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas. Foto: Thiago Ramos.

Fissuras foi uma intervenção realizada também na cidade de Alcântara e fez parte da programação do Simpósio Nacional de Arte e Mídia, realizado em 2017. O *Fissuras* foi desenvolvido por Camila Grimaldi e Danielle Fonsêca que representavam o coletivo naquele evento. De acordo com Danielle:

A ideia inicial foi tencionar, a partir do crochê, aspectos da arquitetura da cidade, oriunda da época colonial e sua relação com a comunidade negra, maioria na região da cidade e também do estado. Ao partir das ruínas que compõe a paisagem cultural, histórica e social de Alcântara buscamos provocar camadas possíveis de reflexões, notadamente a respeito da figura negra e sua importância na cidade. (FONSÊCA, 2021)

Assim como *Seteira*, *Fissuras* é um dos trabalhos que apareceu bastante nas falas de algumas integrantes do Coletivo durante as entrevistas. Mas curiosamente não há nenhum registro dessa intervenção nas redes sociais do Coletivo. Leury Monteiro é uma das integrantes que reconhece a importância desse trabalho:

Eu enquanto negra, eu leio muito sobre. Eu não sou militante do movimento negro, mas a muito tempo que eu venho buscando minhas raízes. Há mais de 10 anos. E é um tema que sempre mexe comigo até a veia. Me causa um impacto. Linhas de sangue entre as paredes representando toda construção, ela me lembra toda a questão dos meus ancestrais, dos meus antepassados, então causa um impacto em mim. (MONTEIRO, 2020)

Figura 60 e 61 - produção e instalação Intervenção Fissuras. Local: Alcântara. Ano: 2017



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas. Foto 61: Thiago Ramos.

Alguns trabalhos como esse acabam atravessando a história pessoal das integrantes. É importante perceber que esses atravessamentos movem o Coletivo, existe um objetivo de fazer arte na rua e de democratizar a arte. Mas existem também as motivações pessoais de cada uma, que faz com que elas resistam a algumas limitações com as quais o Coletivo tem se defrontado. São trabalhos como este que ativam o desejo individual para que elas persistam produzindo.

De acordo com algumas integrantes, essa intervenção ainda está em fase de experimentação, ou seja, não é um projeto consolidado no Linhas. De acordo com Camila Grimaldi (2020) “é um projeto que eu acho que a gente precisa desenvolver mais a ideia”. Leury Monteiro (2020) diz que existe um projeto para expandir essa intervenção. A ideia de ampliar tem o intuito de “causar um incomodo pessoal, para que as pessoas sintam o que foi essa barbárie.” Mas até a finalização desta pesquisa, a nova proposta não foi desenvolvida.

Entretanto, mesmo sendo uma intervenção considerada tímida e experimental, ela ronda o imaginário do Coletivo. *Fissuras* foi feito apenas uma única vez e tem uma premissa bem simples que aborda as rachaduras das construções coloniais e essas fendas são preenchidas com crochê vermelho, representando o sangue dos povos negros que construíram esses espaços.

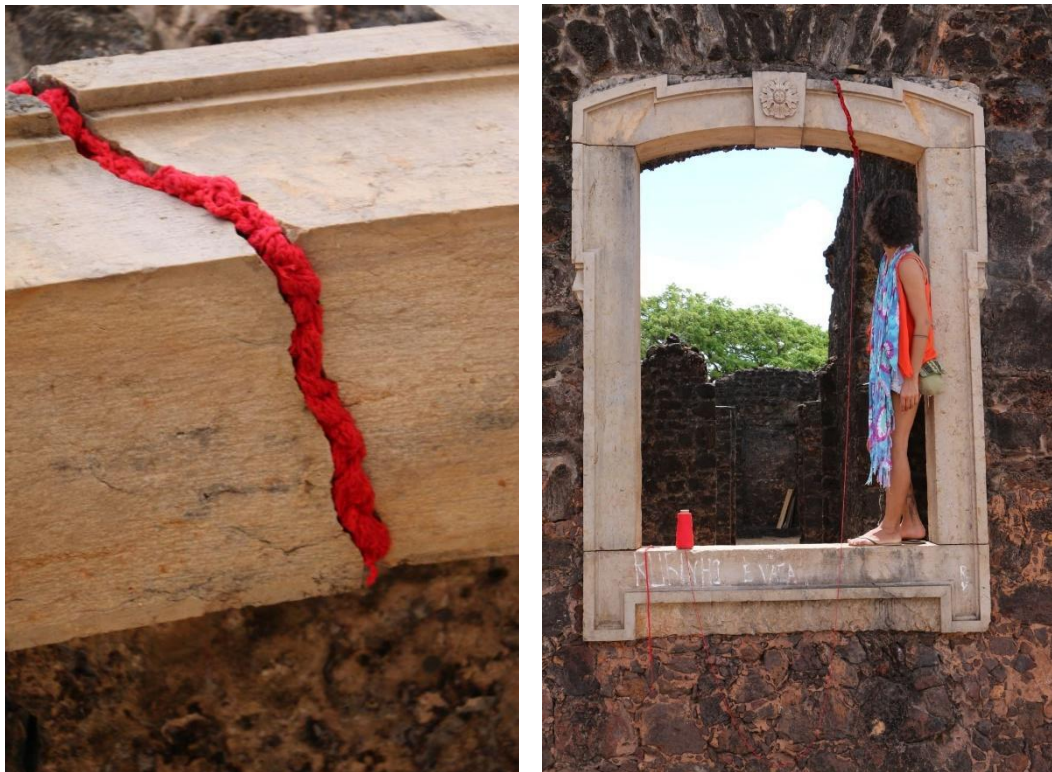
São várias correntinhas de crochê, em vermelho e a gente consegue encrustar dentro das rachaduras dos casarões. E a gente coloca por dentro dessas rachaduras e fica parecendo veias, dentro desses casarões de Alcântara, que foi de onde surgiu essa ideia, do sangue correndo do povo negro que construiu tudo aquilo. (GRIMALDI, 2020)

Tecer o sangue com as mãos remete a questões abordadas no início desta pesquisa: o ato da manualidade têxtil associada ao trabalho escravizado como forma de desvalorizar esse

fazer. Nessa obra o coletivo usa também as mãos para ressignificar o crochê, que vira sangue, dor, vira história. Leury Monteiro (2020) diz que esse trabalho é uma forma simples e eficaz de mostrar as crueldades da escravidão: “as veias, as fissuras das pedras das paredes, causa um impacto maior. É como aquele meme: ‘quer que eu desenhe?’ Então, tu quer que eu desenhe o que foi a barbárie da escravidão? Ela tá aí representada no *Fissuras*”.

O corpo usado para carregar pedra, fazer a massa que se misturava à areia, sangue e suor. Construir camada por camada, vendo as paredes subir aos céus e seus pés descalços fincados na terra. Com o passar do tempo, esse corpo ia se desmanchando, virando pó e se juntando a areia que logo seria usado pra construir um novo prédio que muitos desses construtores jamais poderiam usufruir. As rachaduras funcionam como uma voz desse povo que teve seu sangue e suor drenados nessas edificações, uma voz que se abre e grita para revelar sua história.

Figura 62 e 63 - Intervenção Fissuras. Local: Alcântara. Ano: 2017



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas. Foto 37: Thiago Ramos.

As fissuras funcionam como uma pequena janela que possibilita ver o que está acontecendo por dentro. É como descortinar as camadas da história encrustada nas paredes. É como expor as dores escondidas. As fendas se abrem para mostrar as feridas que precisam ser sanadas. “Ao inserir um fio crochettato intencionalmente na cor vermelha, o intuito foi, é claro, de chamar a atenção, assumindo também como um dispositivo que vibre e ecoe

metaforicamente gritos, falas e chamados das vozes que o colonialismo intencionou a enterrar.” (FONSÊCA, 2021)

De acordo com Pierre Nora (1993) a memória é uma dinâmica entre a lembrança e o esquecimento. O esquecimento pode ser usado como forma de esconder algumas dores e, por conseguinte, para compreender este trabalho, é preciso saber ouvir os silêncios:

Provocando também o desejo pela discussão relacionada ao apagamento das memórias, do passado histórico e dos territórios quilombolas que vem sofrendo intensamente com o processo de anulação da posse de suas terras, lutando pelo direito de existir e habitar o chão que é seu e dotado de saberes e heranças ancestrais. Tal situação é em nome de um progresso que mata, fere e apaga toda a história e existência quilombola. (FONSÊCA, 2021)

Conhecer a história não serve só para lembrar fatos, acontecimentos, datas importantes. Conhecer a história é uma forma de manter viva a memória, cultura e saberes de um povo. É uma maneira de resistir para poder existir.

3.4 TECENDO FÚRIAS

*Todo bordado pari um verso, um avesso
É mais sobre o engasgo do que sobre a palavra.
O verso sendo tecido, e, logo: texto.*

*Tessitura comum também à voz, às vozes,
àquilo que só é quando assente no corpo
Ao ponto de a linha tornar-se novelo*

*Sendo parir natural de rasgar
Sendo gerar natural de dar:
a luz, o pontapé, o começo*

*Avesso de “gerar”, voz não se dá.
A voz existe em si pois era no corpo, já.*

*Não se dança o corpo de outrem:
pode-se conduzir: ou deixar-se guiar.*

Rosana Taynara Braga Reis

Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais será o último trabalho que analisaremos neste capítulo. Essa instalação urbana surgiu de um longo processo de autoconhecimento do coletivo. As diversas fases que o Coletivo Linhas passou culminaram neste projeto que tem uma grande força política. É o momento em que o Coletivo assume uma maior intensidade reativa, uma maior veemência contestatória, uma maior indignação, mostra como disse Rosana Reis que não é sobre a palavra, mas sobre o que está engasgado. É sobre colocar para fora as diversas agressões que muitas mulheres carregam por toda vida. É sobre assumir sua própria voz, seu próprio corpo e lutar pela liberdade de existência.

3.4.1 Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais

Figura 64 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: Fortaleza. Ano: 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.

Essa intervenção foi instalada em diversos lugares diferentes: no centro de São Luís, em Lisboa - Portugal, em Fortaleza – CE e na Vila Embratel – periferia de São Luís, todas realizadas em 2019. A premissa do trabalho é bem simples: são hexágonos feitos de crochê em variadas cores. Esses pequenos hexágonos são colocados nas paredes, formando desenhos como se fossem mapas. Ao lado desse desenho, é colada uma impressão em papel com frases de mulheres que falam sobre as violências sofridas por elas diante da sociedade machista. Ao lado de cada frase é colado um fio de lã com cores que corresponde às cores dos hexágonos.

Figura 65 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: Fortaleza. Ano: 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.

Esse trabalho é chamado também de *Mapa*, devido ao seu processo de desenvolvimento, “por ele representar um caminho nosso e de outras mulheres” (AQUINO, 2020). O coletivo conta que a ideia dessa proposta surgiu depois de vários encontros realizados durante a intervenção *Tapete*. Muitas mulheres apareciam para crocheter e conversar com o Coletivo durante essa intervenção e o projeto surgiu das demandas levantadas durante esses encontros. Márcia conta que foi uma forma que elas usaram para “cartografar esses desejos” e que as mulheres funcionaram como bússolas, que guiaram o coletivo para chegar a esse trabalho.

Para escolher as frases que iriam ser postas ao lado da intervenção, o coletivo lançou o questionamento nas redes sociais, “no início colocamos a pergunta: ‘o que você mulher não tolera?’. Depois ampliamos a pergunta para: ‘o que você mulher cis ou trans não tolera?’” (MONTEIRO, 2020). Percebemos uma consciência do coletivo enquanto compreensão de um feminismo interseccional, que entende que além das opressões de gênero, existem outros fatores que oprimem grupos de mulheres, como raça, classe, gênero. Esse trabalho aponta para a denúncia da sempre presente violência contra a mulher e a explicitação da consciência de que, os avanços institucionais pontuais construídos até aqui são necessários, porém insuficientes, tal como nos diz as autoras Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019) “novos direitos legais não impedem a agressão contra LGBTQ+, que continuam a vivenciar a violência de gênero e sexual, a falta de reconhecimento simbólico e a discriminação social.” (ARRUZZA, BHATTACHARYA, FRASER, 2019, p. 70).

Mesmo que elas não se intitulem como um coletivo feminista, algumas falas vislumbram uma perspectiva, um olhar para o universo feminino: “quando vieram perguntar se a gente era um grupo feminista eu falei ‘gente é uma coisa tão redundante, porque a gente é mulher então qualquer coisa que a gente fala a gente tá falando pela nossa luta mesmo” (AQUINO, 2020). É um trabalho que chama atenção das mulheres, pois muitas se reconhecem nas falas expostas. E chama também a atenção dos homens, causando reflexões e incômodos, e esse parece ser o grande objetivo deste trabalho.

A intervenção é uma forma de “cartografia do que é ser mulher. [...] É na verdade uma cartografia do quanto é perigoso ser mulher e o que a gente enfrenta no dia a dia” (FONSÊCA, 2020). Colocar essas falas na rua é uma forma de expor para a sociedade o que as mulheres enfrentam. É usar a rua, espaço hostil para as mulheres, para dizer o que sentem e o

que não toleram mais. Contudo, mesmo durante o processo de instalação o coletivo passou por violências, pequenas agressões que muitas mulheres vivenciam diariamente.

Fazer arte na rua é se arriscar, “tu bota na rua e o jogo vira” (AQUINO, 2020), diferente da galeria e museu, a rua é um ambiente que você não tem controle. Desta forma, a intervenção possibilita experiências diferentes de acordo com o lugar que será instalada. Por exemplo, a instalação do *Mapa* no Arco da praça Valdelino Cécio, no centro de São Luís, contou com apoio de alguns, mas também repulsa de outros. Leury Monteiro conta que a intervenção é como “falar através da arte”, e comenta sobre duas reações que ela presenciou durante esta instalação: a primeira foi de um homem que leu as frases e ficou bastante tempo parado em frente a intervenção observando em silêncio; a outra foi de um casal em que a mulher pedia para que o homem identificasse o que ele fazia dentro daquelas respostas.

Figura 66 e 67 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais.
Local: praça Valdelino Cécio. Ano: 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.

Alguns dias depois da instalação, a impressão colada na parede com as frases foi arrancada. De acordo com o Coletivo, elas não costumam intervir nos trabalhos depois de instalados, se o trabalho sofre qualquer interferência elas não costumam fazer reparos ou substituições. Esse senso foi construído depois de muitos debates sobre a efemeridade das obras, sobre desapego e elas passaram a entender que quando o trabalho vai para a rua ele deixa de pertencer ao coletivo e passa a ser propriedade da comunidade. Mas neste caso elas sentiram que essa atitude foi uma provocação, que a impressão foi arrancada para reprimir a fala das

mulheres. O coletivo entendeu a situação como um recado para que se calassem, uma forma de silenciamento que é um tipo de agressão comum que as mulheres sofrem, seja de forma mais evidente ou de uma maneira mais sutil que as vezes passa despercebido. Dessa forma, elas decidiram colar novamente a impressão e mostrar resistência e que suas vozes não seriam silenciadas.

Entretanto, não foram apenas os homens que se incomodaram com o trabalho “muitas mulheres passavam e falavam. A gente pensa que eram só os homens, mas muitas mulheres também não concordavam, que achavam que aquilo era uma besteira” (SANTOS, 2020)

Lerner nos ensina que o sistema patriarcal só funciona com a cooperação das mulheres, adquirida por intermédio da doutrinação, privação da educação, da negação das mulheres sobre sua história, da divisão das mulheres entre respeitáveis e não respeitáveis, da coerção, da discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político, e da recompensa de privilégios de classe dada às mulheres que se conformam. As mulheres participam no processo de sua subordinação porque internalizam a ideia de sua inferioridade. Como apontou Simone de Beauvoir: “o opressor não seria tão forte se não tivesse cúmplices entre os próprios oprimidos”. (ARONOVICH, 2019 apud LERNER, 2019, p.18)

A intervenção *Mapa* não pretende alcançar somente os homens, mas também as mulheres – tanto no reconhecimento das falas quanto no estranhamento – que ainda estão aprisionadas à subalternização masculina por desconhecerem sua história e acreditarem que essa relação é natural, biológica e não uma criação sócio-histórica.

Esse trabalho instalado no arco da praça Valdelino Cécio durou bastante tempo, foram quase dois anos resistindo ao tempo, e foi uma das poucas intervenções que pude conhecer pessoalmente. Entretanto durante a escrita deste trabalho o Coletivo nos informou que a prefeitura havia retirado a obra, mesmo o Coletivo fazendo parte do mapeamento de artistas da própria prefeitura, não houve nenhum contato prévio com as artistas responsáveis. Demonstrando a falta de sensibilidade com as poéticas artísticas e de indiferença com os artistas locais.

De acordo com Márcia Aquino, a retirada é resultado de um processo de revitalização do bairro, da nova gestão da prefeitura de São Luís. Essa ação faz parte da “limpeza” da rua do Giz, que saiu na revista de moda e arquitetura Casa Vogue Brasil como uma das 6 ruas mais lindas do país⁴². A ação da prefeitura aparenta configurar um processo de

⁴² Para mais informações: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/vem-ver-pequeno/noticia/2021/04/07/rua-do-giz-em-sao-luis-e-eleita-uma-das-seis-mais-bonitas-do-pais.ghtml> Acesso em 12 de maio de 2021

“higienização”, que está sendo feito de maneira arbitrária em todo centro histórico sem qualquer contato prévio com as pessoas que atuam nesses espaços (artistas, artesãos, feirantes, etc.).

Figura 68 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: Lisboa. Ano: 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.

Em outro momento a intervenção foi realizada em Lisboa “e não se difere muito da realizada aqui ela atravessou o oceano e o problema continua o mesmo. Os homens acham que podem fazer tudo com a gente e a gente não pode falar nada né!” (SANTOS, 2020) O *Mapa* realizado em Portugal aconteceu durante o período em que Camila Grimaldi cursava Mestrado na cidade de Lisboa e o Coletivo decidiu expandir suas intervenções até lá. A ação aconteceu na Casa Ninja Lisboa, organizado pela ELLA Lisboa⁴³. Podemos dizer que este foi um ambiente confortável para realizar este tipo de intervenção, pois de certo modo foi feito num ambiente controlado, num espaço progressista e com organização e apoio de um grupo de mulheres feministas. O questionamento foi lançado para as mulheres do evento e o resultado é que as

⁴³ “ELLA, é uma articulação transnacional que parte de América Latina e de seu DNA de Culturas + Comunicação + Arte + Cultura de rede para pensar, fortalecer e coletivizar os feminismos como solução para os desafios civilizatórios. Buscamos transcender o velho conceito da tolerância em um novo paradigma para a prática política do século XXI: a celebração da diversidade e da diferença!” disponível em: <https://planetaella.org/> Acesso em 12 de maio de 2021.

falas mostraram que por mais que o contexto social seja distinto as mulheres continuam sofrendo violências.

Já a intervenção realizada em Fortaleza causou três situações adversas destacadas pelo Linhas: a primeira foi uma mulher que trabalhava como flanelinha no local onde o trabalho foi exposto e disse: “poxa isso é muito forte, gostei desse trabalho!”. Márcia Aquino comenta, lembrando da situação: “fico pensando quantas violências ela não deve passar e não tem espaço, não tem lugar para falar. Não pode falar” (2020). Isso marcou bastante todas as integrantes do coletivo, pois é um trabalho que fala sobre cada uma delas e sobre todas as mulheres. Essa é a força e resistência do crochê, usar o crochê para gritar, pra dizer que não tolera mais.

A gente tá levando agora essas vozes, que também são nossas. Tem muitas coisas nossas ali também, as vozes das outras mulheres. O nosso trabalho agora é esse. A gente tá levando um legado do lugar do corpo da mulher, do lugar da mulher o nosso lugar de fala. Então daqui para frente todo trabalho nosso vai sempre...as pessoas vão perguntar e vão questionar, não sei o que. E a gente tem que estar bem, bem firme no que a gente está propondo. (AQUINO, 2020)

Uma outra situação que aconteceu em Fortaleza foi o caso de um casal de idosos que pararam para ler o trabalho e isso gerou uma situação aparentemente cômica:

A mulher parou e leu tudo e o cara lá abraçado com ela, aí ela disse: “- tu tá lendo? Pingo de mijo na borda do vaso!” Ele deu uma gargalhada e ela disse: “- tu tá vendo né? eu também não suporto isso!”. Aí ele falou: “- ah mas pinga!” Eles começaram a discutir e ele disse: “- legal, legal, legal...mas eu vou continuar mijando!” (AQUINO, 2020)

Apesar de parecer uma situação engraçada esse cenário nos traz reflexões de muitas situações caricaturescas que muitas mulheres passam no dia a dia. O tom cômico utilizado pelos homens em casos como esse ou similares, desmonta a vítima e muitas mulheres mesmo se sentindo constrangidas preferem colocar panos quentes em cima do problema. Mas tal ato não deixa de ser uma violência e demonstra não só falta de empatia e sensibilidade que os homens tem com as mulheres, mas também formas mais sutis de opressão. Quando o homem deixa o “pingo de mijo” no vaso é um sinal claro de superioridade, que não cabe a ele tratar daquilo, pois é um trabalho ordinário que ele não deve se sujeitar. Cabe a mulher cuidar disso, visto que, na maioria dos casos, a mulher é a principal responsável pela limpeza e cuidados do lar, mesmo que ambos tenham trabalhos fora de casa. E fazendo um adendo, é importante lembrar que o período de pandemia, que estamos vivenciando, a mulher ficou muito mais sobrecarregada nos afazeres do lar.

Dados divulgados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2019, mostram que as mulheres realizam serviços domésticos durante 18,5 horas por semana, em comparação com 10,3 horas semanais gastas pelos homens. Isso tudo

antes do cenário da pandemia, que coloca mais crianças e pessoas em casa, demandando mais cuidados. No momento atual, a carga de atividades de casa deve estar bem maior. (FRAGA, 2020)

Um cenário aparentemente ordinário parece passar despercebido como violência, pois é tratada como uma circunstância engraçada. Mas é curioso ver que quando isso é exposto, como no *Mapa*, chama a atenção de muitas mulheres que se identificam com aquela situação vexatória.

Ainda em Fortaleza durante o processo de instalação da intervenção, Márcia Aquino conta que estava apenas ela e uma outra moça que era responsável pelo festival, quando um grupo de rapazes passava no local e um deles se aproximou:

Ele ficou lendo e depois falou: “- é mulher faz isso, mas tem muita mulher que é safada que fica vacilando... Tu acha que ela tá certa?” E eu falei: “- e tu tá certo?” Daí os outros que estavam junto dele disseram: “- deixa isso aí rapá, deixa isso aí!” E ele falou: “- não, eu vou ler tudinho agora!” E ele ficou lendo um por um, aí disse: “- Tá certo, vocês têm que botar o que vocês querem exprimir com o coração e tal, mas tem mulher que é vacilona.” (AQUINO, 2020)

O risco é sempre iminente nas ruas: se você não está acompanhada de um homem, as mulheres sempre são vistas como alvos fáceis, frágeis. Relembramos aqui das discussões levantadas no primeiro capítulo, quando tratamos sobre a rua ser um espaço hostil para as mulheres.

Constatou-se que sob o viés urbanístico, o planejamento das cidades é eminentemente masculino, excluindo o público feminino e demonstrando as várias faces da dominação masculina. Concluiu-se que a violência de gênero é apenas uma das nuances do boicote urbanista, onde as mulheres são minoria no planejamento e também não são consideradas como usuárias da cidade. (SEBALHOS, FLORES e COELHO, 2019, p. 80)

O *Mapa* instalado no ambiente urbano exemplifica na prática as violências vividas pelas mulheres e mostra o quanto a mulher ainda sofre opressões, tanto no ambiente privado como nos espaços públicos urbanos. Comparando com as outras intervenções do Coletivo, nenhuma outra causou tantos estranhamentos e críticas como esta. Mas como Ana Regina Arcanjo afirma: “o trabalho do Linhas não é silencioso, quando o Linhas chega é gritando.”

Entretanto a experiência da intervenção realizada na Vila Embratel gerou um contexto bem diferente desta última situação relatada. A instalação do *Mapa* foi realizado com a participação de mulheres da comunidade e contou com apoio da ONG NAVE. A ONG em um projeto social chamado *Tecendo saberes* que tem como objetivo levar geração de renda e

economia solidária para comunidades⁴⁴. De acordo com o Coletivo, já era um desejo delas atuarem com as intervenções em locais mais periféricos, atingir um público que não transita corriqueiramente no centro de São Luís.

Marcia Aquino nos conta que, quando o coletivo apresentou a proposta do que seria a intervenção, algumas participantes disseram: “Meu Deus do céu como é que pode o crochê virar isso? eu tô tão feliz! Uma hora dessa era para eu estar lavando roupa e eu tô aqui botando que eu não tolero isso. Vou chegar lá em casa e vou dizer que eu tava fazendo crochê porque eu não tolero aquilo.” (AQUINO, 2020)

Figura 69 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais. Local: Vila Embratel. Ano: 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.

O grupo mostrava o desejo de expandir os horizontes dos trabalhos e também de ter um contato mais próximo com mulheres da periferia que muitas vezes não tem oportunidades de conhecer trabalhos artísticos e que dificilmente são pessoas que frequentam galerias e museus. “Elas gostaram de perceber que o crochê que elas fazem também pode ter uma outra possibilidade, de chamar atenção por uma coisa grave” (SANTOS, 2020)

Luciana Santos conta que, mesmo com receio, as mulheres presentes na ação tentaram falar um pouco de sua realidade. “Pra elas é muito complicado falar de um companheiro, falar de uma amiga que vive numa situação de privação” (SANTOS, 2020). Como a comunidade é pequena, há um receio de gerar conflitos, então muitas mulheres

⁴⁴ Para maiores informações sobre o projeto ver <https://www.instagram.com/tecendo.saberes/tagged/> Acesso em 12 de maio de 2021.

preferiram não falar de algumas situações, principalmente pelo fato de ter sido apenas um encontro realizado com o Coletivo.

De acordo com Leury Monteiro (2020) “esse mapa tem que ser visto por mais pessoas, e tem que ser alimentado com mais respostas. Fazer uma só voz. A gente mapeia pra tentar situar.” O *Mapa* serve como medidor para o Coletivo, uma forma de saberem quantas mulheres estão passando por determinadas situações e transformar isso em arte. Mas uma “arte não só reflexiva, mas com desejo de mudança.” (MONTEIRO, 2020)

Figura 70 e 71 - Intervenção Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais.
Local: Vila Embratel. Ano: 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Coletivo Linhas.

O objetivo do trabalho não é só “tirar o crochê do lugar comum” (SANTOS, 2020), mas elas próprias saírem do seu local de conforto e estar na rua, nos mais diversos espaços e não ter receio de dizer aquilo que as incomoda. Entretanto, assumir um posicionamento ativista não é um processo que acontece do dia pra noite. Vejamos o exemplo do próprio Coletivo que, conforme abordado anteriormente, o seu posicionamento político surgiu depois de longos encontros e trabalhos. Pressupomos que, a partir desta intervenção *Mapa*, o Coletivo compreende cada vez mais a força que suas intervenções têm enquanto arte e ativismo. É uma arte com potência transformadora, que requer tempo para ser construída, assim como o crochê que demanda tempo, treino e paciência pra ser tecido. E o Linhas percebe que o seu crochê é como uma semente que deve ser cultivada em vários espaços. “A gente precisa provocar para poder deixar uma marca.” (SANTOS, 2020).

Leury Monteiro acredita que “o debate sobre feminismo tá longe de se esgotar.” A marca dos hexágonos removidos nos faz pensar nas cicatrizes das violências contra as mulheres que ainda estão presentes, mas também pode representar as marcas que esse trabalho pode deixar nas pessoas. “Ele demarca um posicionamento.” (GRIMALDI, 2020) O crochê pode ser uma arma potente contra opressão, violência e machismo. E a intervenção *Mapa*, através do crochê, mostra que é possível costurar o grito, as dores, a revolta, a fúria.

ARREMATANDO OS NÓS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sempre pensara em ir
caminho do mar.
Para os bichos e rios
nascer já é caminhar.
Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar;
sei que se sente o mesmo
e exigente chamar.
Eu já nasci descendo
a serra que se diz do Jacarandá,
entre caraibeiras
de que só sei por ouvir contar
(pois também como gente,
não consigo me lembrar
dessas primeiras léguas
de meu caminhar).*

*Desde tudo que lembro,
lembro-me bem de que baixava
entre terras de sede
que das margens me vigiavam.
Rio menino, eu temia
aquela grande sede de palha,
grande sede sem fundo
que águas meninas cobiçava.
Por isso é que ao descer
caminho de pedras eu buscava,
que não leito de areia
com suas bocas multiplicadas.
Leito de pedra abaixo
rio menino eu saltava.
Saltei até encontrar
as terras fêmeas da Mata.*

[...]

*Já deixando o Recife
entro pelos caminhos comuns do mar;
entre barcos de longe,
sábios do muito viajar;
junto desta barçaça
que vai rumo de Itamaracá;
lado a lado com os rios
que chegam do Pina com o Jiquiá.
Ao partir companhia
desta gente dos alagados
que lhe posso deixar,
que conselho, que recado?
Somente a relação
do nosso comum retirar;
só esta relação
tecida em grosso tear.*

João Cabral de Melo Neto

O Rio de João Cabral de Melo Neto foi meu companheiro fiel dessa longa jornada de pesquisa. Sempre que queria inspiração para escrever ou lembrar de o porquê da minha

existência, eu mergulhava nesse rio. O Rio me faz evocar minhas raízes, minhas origens, me faz lembrar de onde eu vim, de “Surubim que fica do lado esquerdo do Rio Capibaribe” e, também, me ajuda a entender para onde devo ir. O Rio tem sido minha bússola, um verdadeiro guia pelos caminhos inusitados que percorri até chegar onde estou agora. Saí de Pernambuco, fiz morada no Ceará e percorri as bordas do Atlântico até penetrar na ilha de São Luís e me deparar com as linhas que me fisgaram e que me ajudariam a tramar esta pesquisa.

Para desenvolvê-la, precisei entender como as produções manuais têxteis foram definidas como um fazer subvalorizado. Qual a relação que esses fazeres manuais têxteis tinham com a mulher, ou seja, porque o bordado, costura, crochê são relacionados a um fazer tipicamente femininos e feminilizantes? Esta dúvida, em certa medida de abstração, pairou na minha cabeça desde muito cedo, desde quando eu via na geração de mulheres da minha família a produção manual têxtil como um meio de sobrevivência. Digo sobrevivência e não um meio de trabalho, porque ainda hoje pouco se tem alterado sobre a concepção de trabalhos manuais como crochê, bordado, tricô enquanto profissões sérias e provedoras do lar - com exceção da costura e suas inúmeras contradições - e não somente como um remendo dos rendimentos familiares.

Conhecer a história que transformou os fazeres manuais têxteis em fazeres menores no campo artístico me possibilitou entender alguns mecanismos utilizados para diferenciar o que se considerava como a verdadeira arte em detrimento de um outro tipo de produção. O estereótipo criado para feminilizar os fazeres manuais têxteis foi usado como estratégia de opressão e vigilância sobre a mulher, fazendo com que ela ficasse restrita ao espaço doméstico e, dessa forma, criando uma ideia de arte tipicamente feminina e que tinha o universo doméstico como tema único a ser abordado.

Observamos que houve lutas e resistências para subverter esse estereótipo por meio da ação de muitas mulheres que romperam ou tentaram romper esses rótulos. Ao longo dos anos, essa percepção foi sendo timidamente alterada. Falo timidamente, pois até o contexto contemporâneo os fazeres manuais têxteis ainda são, em certa medida, desvalorizados e associados à mulher.

Delinear o que seria arte têxtil foi um caminho bastante tortuoso que afinal confesso ainda não estar completamente segura acerca do entendimento deste fenômeno, pois as fronteiras entre arte e artesanato ainda são difíceis de compreender. O que ainda me inquieta é perceber que essa distinção não parece pairar no gênero pintura. Considere-se, por exemplo, a concepção do próprio senso comum sobre pintura - que é constituído pelas ressonâncias das

instituições legitimadoras do campo artístico: não se pensa a pintura como um trabalho manual; não se utiliza os termos produção manual de pintura ou manualidades de pintura. Quando você olha uma tela pintada, independente de qual circuito ela esteja (seja num circuito de objetos artísticos ou num circuito de objetos artesanais), não se questiona se é uma pintura artística, simplesmente é uma pintura.

Me movimentei com cuidado e receio durante esta pesquisa para não criar uma segregação valorativa hierarquizada, ainda maior do que já temos quando nos referimos ao têxtil, mas percebi que ainda foi insuficiente. Essa questão é como um braço de um rio para onde posso me deslocar e me aprofundar melhor em pesquisas futuras. Esses debates precisam de mais cuidado e atenção para não cairmos na armadilha de definir separações que possam axiologicamente comprometer entendimentos sobre a arte e o artesanato.

Me deparar com o número crescente de pesquisas, produções, coletivos, artistas, eventos nacionais e internacionais, revistas, curadorias, que usam os materiais têxteis como objeto principal de abordagem me deu ânimo e fôlego para seguir na pesquisa. Tudo isso só foi possível graças a abertura de debates e produções artísticas têxteis surgidas na década de 1970 e que repercutiram nas produções de artistas brasileiros/as nas décadas de 1980 e 1990, tais como: Leonilson (1957 – 1993), Rosana Paulino (1967), Rosana Palazyan (1963), entre outros.

Hoje temos inúmeros artistas que usam o têxtil em suas produções, influenciados pelas gerações anteriores, que tensionaram e tensionam o campo artístico para maior visibilidade desses fazeres. A superação de uma construção de sentido hegemônico ainda caminha lentamente: conforme discutimos no primeiro capítulo, os espaços legitimadores de arte ainda têm suas limitações e ainda são, em sua maioria, chefiados por homens. Mas as mudanças começam a surgir e impulsionar novas estratégias de superação como, por exemplo, o Masp que durante todo ano de 2019 teve ciclos de debates, exposição e toda uma programação dedicada as mulheres artistas. Um outro exemplo é o surgimento de iniciativas como o Instituto Urdume que tem se dedicado a pesquisar, mapear e produzir conteúdo voltado para as produções de artes manuais têxteis.

No início do século XXI, a ressignificação dos fazeres manuais têxteis ganha uma visibilidade maior. Chegamos no momento em que artistas e, principalmente, coletivos começam a usar as técnicas têxteis nas ruas, um movimento que podemos chamar de *outsider*, muito parecido com o movimento do grafite surgido nas décadas de 1970/80 nos Estados Unidos. Claramente existem inúmeras diferenças entre esses dois movimentos, mas observamos que, em certa medida, os dois tinham como objetivo usar a arte como ativismo, não só para se expressar artisticamente, mas para protestar e exigir mudanças sociais, utilizando seu

próprio modo de fazer arte, contrapondo os modelos já estabelecidos. Esse tensionamento é o que caracteriza o jogo do campo artístico e os embates dos agentes que fazem parte desse campo, conforme delineou Bourdieu (1996).

No Brasil, a partir do nosso estudo de caso do Coletivo Linhas, esse enfrentamento ficou bem mais evidente. O Coletivo tensionou não somente a contracultura hegemônica legitimada, que por anos tratou a arte têxtil como arte menor e uma “arte feminina”, mas também, contrapôs, de certa maneira, o próprio movimento *Yarn Bombing*, movimento este que o Linhas não conseguiu se identificar completamente, ao ponto de não associarem suas produções a ele. O Coletivo mostra um forte desejo de construir poéticas próprias, de tomar os espaços públicos, de se fazerem notadas, e produzir arte crítica à sua própria maneira. Por mais que algumas características de seus fazeres fossem parecidos com o *Yarn Bombing* – as técnicas, a forma de organização, o local de exposição, alguns temas –, a forma de abordagem ao público, por exemplo, e principalmente o contexto social interpelado pelo Coletivo Linhas promoveriam a produção de uma arte com características próprias.

Mas finalmente o que é ressignificar? Se ressignificar é atribuir novos sentidos às coisas, percebemos que ressignificar a arte têxtil é a constituição de uma nova forma de fazer arte com técnicas têxteis que tenham por características fundamentais produzir novos sentidos a essa materialidade. Cabe ressaltar que não é simplesmente a utilização de quaisquer novas técnicas e métodos de produção que, necessariamente, tem potencial para gerar novos significados. Colocar crochê e tricô na rua, em postes, fachadas de prédios não só chama a atenção das pessoas, pelo modo inusitado de usar esses objetos, mas também pode despertar inúmeros afetos.

Entretanto pergunto, será que esse novo sentido muda ou influencia de alguma maneira a realidade social a qual estamos pesquisando? Me lembro de um trecho de uma entrevista com a estilista Flávia Aranha, para a Revista *Urdume* em que ela dizia: “não adianta empoderar e não gerar renda, gerar renda e não mudar a vida da pessoa.” (2019, p. 17). Constatamos que a consequência mais imediata da ressignificação é quando esse novo entendimento “fura a bolha” em que é construído e transborda para a comunidade. Acredito que isso não está acontecendo só no âmbito artístico, mas também nas produções acadêmicas, cada vez mais se tem pensado em propostas que saiam dos muros das academias e alcancem a comunidade.

Assim, como resultado desta pesquisa, compreendi como e por que as produções manuais têxteis se expandiram e se expandem para as ruas. O objetivo principal é democratizar a arte, torná-la mais acessível para um público cada vez maior. Galerias e museus não

conseguem ou não pretendem atender a um público mais geral, que chegam a ter medo de entrar nesses lugares, que na sua essência são lugares que criam distinção, e vimos isso desde o início da criação das Academias de Arte. O objetivo é tornar a arte mais familiar, mais comunitária, no sentido de que o público não precise ser “intelectual” ou “erudito” para entender o que a arte quer dizer ou o que ela pode te fazer sentir. É uma forma de ampliar o acesso à arte para muitas outras camadas sociais que tiveram esse acesso negado.

Por meio do estudo de caso do Coletivo Linhas, observamos que seu objetivo não é somente fazer arte no centro da cidade onde existe um fluxo de pessoas variadas. O coletivo quer ir para as periferias, mas não para levar tudo pronto, mas fazer junto, trocar saberes e mostrar para as pessoas, especialmente mulheres - que se tornaram o foco principal do Coletivo nas últimas intervenções-, que as técnicas manuais têxteis podem ter inúmeras possibilidades. O grupo pretende mostrar que seja para fazer arte de rua, seja para fazer protesto, seja para criar objetos artesanais para circuito artesanal ou para si mesmas ou ainda de qualquer outra forma que as utilizem, todas têm o seu valor. Para além de levar a arte para as periferias, a familiaridade que essas pessoas podem adquirir com esses contatos pode permitir que elas se sintam à vontade em visitar espaços como museus e galerias. É uma forma de criar possibilidades e sensibilidades, para que todos possam expandir sua potência subjetiva e criativa ou simplesmente saber que existem outras maneiras de enxergar o mundo.

O Coletivo Linhas atravessa os corpos, os edifícios históricos, as ruas, séculos de história. Ele não quer somente causar um impacto estético pelas ruas e mostrar que o crochê pode ser aconchegante fora de casa. Ele quer colocar o “dedo na ferida”, como Ana Regina Arcanjo falou “o coletivo é sensorial”, ele quer mexer com todos os sentidos, quer fazer embrulhar o estômago, fazer as pessoas refletirem e também encontrar suas próprias formas de agir contra qualquer incômodo existente no meio social.

Analisar as intervenções urbanas do Coletivo Linhas me possibilitou compreender melhor seus *modos de fazer: narrar-se, mostrar-se e representar-se*. Ou seja, a forma como o Coletivo se organiza, como decide expor seus trabalhos, suas motivações de criação e as concepções do coletivo sobre arte, política, história e sociedade.

Os *modos de fazer* do Coletivo Linhas tem como objetivo principal o fazer junto, criar algo que envolva um grupo de pessoas, que tenham modos diferentes de sentir e pensar e expandir a sociabilidade coletiva. Assumir uma coletividade não quer dizer que devemos apenas atuar de maneira conjunta, me refiro ao pensamento de modo coletivo. Não pretendo estabelecer nenhuma hierarquia de valor, pois as produções individuais também podem ter ressonâncias coletivas assim como trabalhos produzidos em coletivos podem não

necessariamente responder a problemas que atinjam grupos sociais de um modo geral. Por exemplo, é possível haver grupos que atuam artisticamente ou em qualquer outra instância social cujas produções/ações não têm qualquer interesse ou impacto para comunidades. Enquanto pessoas que atuam individualmente podem gerar benefícios a uma comunidade ou a um conjunto maior de pessoas.

Entretanto, me chamou a atenção o fato de vários coletivos terem surgido nos últimos anos com a prática de intervenções urbanas em têxtil. Conforme citei na introdução desta pesquisa, o primeiro trabalho de intervenção urbana com têxtil que conheci foi o da artista Karen Dolorez. Dolorez já tinha um certo reconhecimento no campo, uma pesquisa e arte consolidada, sua produção tinha um impacto social importante, principalmente trazendo debates sobre mulher e o têxtil. Já haviam alguns artigos escritos sobre seu trabalho que auxiliaram bastante esta pesquisa. Porém, eu via nos coletivos um novo modo de fazer arte, não só enquanto técnica, mas enquanto compartilhamento de saberes e me interessava saber como eles se organizavam, qual “receita” para conseguir produzir junto, levando em consideração as idiossincrasias de cada pessoa.

Comecei minha pesquisa de campo, mais efetivamente, assim que a pandemia estourou no Brasil. Na semana em que os Estados começaram a decretar quarentena e fechar o comércio, eu estava em São Luís para realizar minhas entrevistas. Tudo ocorreu de maneira muito rápida, tive que antecipar meu retorno e por consequência antecipar, do mesmo modo, algumas entrevistas. Uma das entrevistas havia sido cancelada, pois a colaboradora estava resfriada e achou melhor não realizá-la para não correr o risco de contágio. Parte do que eu tinha programado teve que ser realizado às pressas ou não realizado. Conduzir uma entrevista nestas condições e realizar mais de uma entrevista em um único dia foi bastante cansativo e é bem perceptível no tom da minha voz durante a escuta delas. Não poder realizar algumas etapas previstas durante ou depois das entrevistas me frustrou bastante.

Relato isso porque acredito que esse contexto de desafios e novas restrições faz parte da forma como a pesquisa foi conduzida. Esse contexto mostra como um acontecimento histórico mudou completamente nossa forma de nos relacionar com as pessoas e inclusive mudou a forma como poderíamos fazer pesquisa numa época sem acesso a bibliotecas e a universidade, sem o contato presencial com os professores, orientadores e até colegas de curso, pois esses encontros possibilitam debates que ajudam no nosso desenvolvimento como pesquisadores.

Os termos: remoto, videoconferência, *lives* se tornaram comuns na nossa dinâmica. Precisei concluir as entrevistas restantes dessa forma. Chegou um momento em que a pesquisa

se tornou uma forma de manter o foco e a esperança, mesmo com milhares de pessoas mortas e o governo retirando os poucos direitos, que as duras penas, foram conquistados. Mesmo assim, foi e ainda é difícil seguir com expectativas de uma carreira acadêmica nesses tempos com investimentos para educação cortados, bolsas cortadas, *fake news* de depreciação da ciência e da educação.

Fazer uma dissertação em tempos de pandemia foi, sem exageros, desafiador. Apesar deste não ser um espaço tradicionalmente reservado a relatos sobre o percurso de construção da pesquisa, acredito ser relevante tecer algumas linhas sobre o contexto no qual se desenvolveu este trabalho. Relevante sobretudo porque esse contexto condiciona os próprios resultados. Pensar em coletividade hoje ganha uma nova dimensão, pois a pandemia nos trouxe uma lição valiosa sobre alteridade e tem descortinado a face mais tenebrosa da desigualdade social, que provém, justamente, da falta de comprometimento ao bem comum em detrimento do privado/individual.

Dentro dessa análise em que o lucro individual se sobrepõe ao bem público, observamos um ponto importante, que não foi foco de nossa pesquisa, mas que acreditamos ser um debate significativo, que é o debate da sustentação financeira dos coletivos. Esta foi uma das dissonâncias que evidenciamos no posicionamento das integrantes do Coletivo. Algumas integrantes do grupo tem uma imagem conflituosa quando se trata de associar a produção do Coletivo com retorno financeiro. Trago uma citação de Nina Veiga que é bastante esclarecedora sobre o tema:

Nessa organização civilizatória em que vivemos, a vida não é valor, a vida vira produto. Por isso, temos tanta dificuldade de fazer as artes manuais (que tem valor de vida), virarem produto sem pervertê-las. Precisamos entender que quando compramos um produto artesanal, precisamos olhar para a história de quem o fez, porque o produto em si, é o de menos. O mais importante é a vida que apoiamos ao comprá-lo. O produto é apenas um meio. (VEIGA, 2019, p. 32)

Associar a produção do Coletivo como produto sem pervertê-lo com algum retorno financeiro, pode pressupor um discurso equivocado de que as intervenções urbanas com arte têxtil não podem ter nenhum tipo de financiamento, criando assim uma percepção mais ou menos idealizada, mais ou menos romantizada de que, para fazer intervenções urbanas com arte têxtil não se poderia ter nenhum retorno financeiro a não ser a satisfação de contribuir para o bem comum. Entende-se que ela serve para satisfazer uma dívida histórica com a população com a grande massa que foi privada do acesso à arte e à formação artística, assim estariam fazendo o papel de cidadãs em oferecer algo de maneira altruísta, restituindo a justiça não realizada pelo Estado.

Todavia, pode ser importante questionar como fica a situação para aquelas pessoas que optam por utilizar esse meio como uma forma de profissão, de ganhar a vida? É preciso entender que: se é verdade que existe uma noção de arte criada apenas com o único objetivo de potencializar o lucro de determinados artistas e que serve para alimentar um sistema de circuitos artísticos milionários; há também a utilização da arte como ofício, como uma forma de expandir a subjetividade, com o propósito criativo e/ou que tenha uma motivação crítica (expressa ou subtendida).

Parece que o debate econômico se torna um desvio do nosso foco. No entanto é importante perceber - dentre os debates levantados nessa pesquisa acerca das várias características que compõem o processo de produção de coletivos como o Linhas - de que maneiras as contradições em torno da não menos importante determinação econômica se apresentam dentro dos coletivos. As contradições sobre a sustentação financeira de coletivos também atingem o Linhas o que parece compreensível uma vez que sem recursos financeiros, não existe arte, sequer existem pessoas como nos mostra os pensadores Karl Marx e Friedrich Engels (2007):

devemos começar por constatar o primeiro pressuposto de toda a existência humana e também, portanto, de toda a história, a saber, o pressuposto de que os homens têm de estar em condições de viver para poder “fazer história”. Mas, para viver, precisa-se, antes de tudo, de comida, bebida, moradia, vestimenta e algumas coisas mais. O primeiro ato histórico é, pois, a produção dos meios para a satisfação dessas necessidades, a produção da própria vida material, e este é, sem dúvida, um ato histórico, uma condição fundamental de toda a história, que ainda hoje, assim como há milênios, tem de ser cumprida diariamente, a cada hora, simplesmente para manter os homens vivos. (p. 32-33)

Para estar vivo no mundo capitalista é preciso de recursos de sobrevivência. Assim, compreendemos que a questão econômica perpassa a existência do Coletivo Linhas e dos coletivos em geral.

Existir é subversivo e é possível existir sem retorno financeiro? Percebemos que esta ainda não foi uma questão tão bem desenvolvida entre as integrantes do Linhas. Mas é preciso entender a complexidade da questão financeira para que o trabalho com arte não se torne uma romantização, com a ideia que se faz arte por amor, sabendo-se que não se pagam boletos com isso. Tem que ter um método ou táticas de como vai fazer. O Coletivo tem desenvolvido algumas formas de atuar apesar de não ter autonomia financeira, mas supomos que pode ser perigoso atuar conforme as demandas vão surgindo, sem haver uma discussão e compreensão homogênea entre o grupo. Pois esses ruídos podem interferir no futuro do coletivo.

Existe uma responsabilidade social a própria existência do grupo, uma vez que o grupo existe ele tem um certo compromisso com a sociedade. Se coletivos encerram suas atividades por falta de suporte financeiro, toda a comunidade perde as contribuições que sua visão de mundo trazia em suas obras. Além disso, a falência e extinção de grupos artísticos por falta de sustentação financeira pode funcionar como agente de desmotivação e desmobilização para outros grupos já formados ou em formação. Sucumbir diante do capitalismo e não atingir o objetivo de chegar em mais pessoas com suas mensagens e atuar contra o próprio sistema não pode ser considerado como uma derrota imposta pelo próprio capitalismo?

O objeto desta pesquisa também nos levou a uma questão interessante que é a perspectiva decolonial, embora tenha sido uma perspectiva levantada durante a orientação, eu não conseguia vislumbrar a relação existente até a conclusão desta pesquisa em que o objeto deu sinais para isto. Portanto, pretendemos nos aprofundar melhor nestes estudos em pesquisas futuras. Conforme João do Amaral nos apresenta em seu artigo “*Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar*” para a revista Iberoamérica Social: rede de revistas de estudos sociais:

Em contraposição à colonialidade da estética, com suas pretensões de universalidade, não está, portanto, o retorno a uma suposta expressão artística pura ou essencial, mas a busca por legitimar outras formas de experiência e expressão estéticas, outros sistemas de valores, considerados segundo os significados dos que os forjaram. E a partir daí abrindo a possibilidade não só para a valorização de manifestações culturais antes ocultadas, mas, sobretudo, para que estas não sejam fetichizadas, esvaziadas de seu sentido histórico, perdendo o viés descolonial que tiveram e o potencial decolonial que têm, suas idiossincrasias, devires e possibilidades de futuro. Um eterno e necessário **vir-a-ser que perpassa a existência individual e coletiva**, engendrando incontáveis processos de diferenciação, onde importa menos seu resultado final e mais a potência de sua continuação. (AMARAL, 2017)

É por meio desse olhar que entendemos a necessidade do Coletivo Linhas não se identificar totalmente ao movimento *Yarn bombing*. Ou seja, não é execrando tudo que possa vir do contexto europeu ou norte-americano, mas pensar no nosso próprio modo de fazer e pensar sobre arte. Pensar no próprio processo de criação de maneira coletiva, não somente nas pessoas que fazem parte do coletivo, mas nas outras pessoas que transitam nos espaços de ação e participam dos momentos de criação.

Muitas questões ficaram entreabertas nesta pesquisa e estas podem servir como ponto de partida para novos debates que poderei travar no futuro. Assim, trago a obra *Girassóis a fio* que é um dos últimos trabalhos do Coletivo Linhas produzido durante a pandemia, pois ele fala sobre o desejo de esperança, de criar algo novo, de interconectar as pessoas, mesmo estando distantes umas das outras e o desejo de continuar existindo.

Figura 72 - Girassóis a fio

Fonte: Arquivo pessoal Coletivo Linhas

Vamos povoar nossas casas de girassóis!! A vida nos pegou de surpresa, nos desacelerou e nos impediu de estar em contato social. O momento agora nos impõe observar o tempo, plantar paciência, cultivar esperança. Pra nós do Coletivo Linhas isso é um desafio já que surgimos da necessidade do encontro para criar outras possibilidades de estar no mundo. “Girassóis a fio” é um amuleto de construção de desejos que o futuro venha positivo e da união entre nós. Crochetar um jardim de linhas é projetar um ideal de presença, um lembrete de onde estamos e para onde queremos seguir. Nessa intervenção ensinaremos a fazer um girassol para que cada um pendure na sua janela, assim construiremos juntos virtualmente um objeto que representa o que de bom plantamos para colher coisas melhores. É tempo de alimentar o encontro pra voltar a florir. (LINHAS, 2020)

A obra fala sobre as expectativas que temos para o futuro. Numa das entrevistas Danielle Fonsêca levantou o seguinte questionamento: “seremos outros depois disso?” Esse questionamento se fez ainda nos primeiros meses da pandemia, num momento em que não tínhamos perspectivas de vacinação e que estávamos mantendo, pelo menos algumas pessoas, o isolamento de forma séria. Vimos que, com o passar do tempo, a sociedade voltou a se reencaixar nos moldes antigos no Brasil. Mesmo com o número exorbitante de mortos diários, a vida segue em sua “normalidade”. Numa sociedade que privilegia o lucro acima da ética, o desejo de maior acumulação de lucro privado se sobrepõe à necessidade do atendimento público, o que deveria ser o bem comum e maior dever do Estado. Algumas vidas podem parar, no sentido literal, mas a economia não.

Considero esta pesquisa como o meu girassol, ela foi meu chão, minha base e minha guia durante a pandemia. Foi a minha forma de contribuir, como uma semente que planto com um enorme desejo que o futuro nos reserve dias melhores, que os direitos perdidos sejam reconquistados, que a educação seja revalorizada, que a arte seja vista com seriedade, como uma forma de alimento para nosso espírito. Que os encontros futuros sejam mais presenciais e menos para lamentar perdas e lutas árduas, desgastantes contra um sistema corrupto e mais para celebrar conquistas, alegrias, direitos garantidos a todas e todos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALESSI, Íris. É arte na rua, é manifesto, é intervenção com tricô e crochê. **URDUME: Artes manuais têxteis, expressão e autoconsciência.** Nº 2, p. 20 – 29, Maio, 2019.
- AMARAL, João. Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. **Iberoamérica Social.** Agosto, 2017.
- ARANHA, Flávia. Moda com propósito. [Entrevista concedida a] Belisa Rotondi. **URDUME: Artes manuais têxteis, expressão e autoconsciência.** Nº 2, p. 16 – 17, Maio, 2019.
- ARTE Pública. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>>. Acesso em: 31 Ago. 2020. Verbetes da Enciclopédia.
- ARCHER, Michael. Prefácio. In: ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ARRUZZA, Cintia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99% – um manifesto.** São Paulo: Boitempo, 2019.
- BARBOSA, Regina; PRADO, Gilberto. Uma bomba lançada: Reflexões sobre motivos e efeitos do Yarnbombing. **DAT Journal**, v. 4, p. 69-76, 2019. Disponível em: <<https://datjournal.anhemi.br> > Acesso em: 04 jan. 2021.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986b. (Obras Escolhidas, v. 1).
- BORGHEZAN, Maiara Orben Luiz. **Crochetando Experiências Estéticas.** 2018. 63 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, SC, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.unesc.net/handle/1/6580> > Acesso em: 04 jun. 2020.
- BORRE, Luciana. **Bordando afetos na formação docente.** Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2020. 210 p.
- BORRE, Luciana (Org.). **Tramações II: visualidades em queda.** Recife: Editora UFPE, 2019.
- _____. **Tramações: Cultura Visual, Gênero e Sexualidades.** Recife: Ed. do autor, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário.** Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAUN, Sônia Maria Antônia Holdorf. **Intervenção urbana com fios: o tricô e o crochê na arte contemporânea em uma perspectiva educativa.** 2013. 96 f. Monografia (Graduação em Artes Visuais – Licenciatura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2013. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/87670> > Acesso em: 04 jun. 2020.
- CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. Ainda à procura dos jardins de nossas mães. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia.** 1. ed. São Paulo: MASP, 2019. v. 1. 528p.

CHARLES, Sébastien; LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

DALL'OLLIO, Andréa. Arte Têxtil. **Projeto Batente**, Fortaleza - CE, 16 de outubro de 2019. Arte e Design. Disponível em: <<https://projetobatente.com.br/arte-textil/>>. Acesso em: 17 Ago. 2020.

DA REDAÇÃO. Intervenção urbana espalha peixes pela Deodoro. O Imparcial. 12 set. 2017. Disponível em: <<https://oimparcial.com.br/noticias/2017/09/intervencao-urbana-espalha-peixes-pela-deodoro/>> Acesso em: 04 de maio de 2020.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855/1985. 1.ed de 1989. São Paulo, Perspectiva, 2009. (col. Estudos, n.108).

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. 464 p.

FERNANDES, Sabrina. **Se quiser mudar o mundo: Um guia político para quem se importa**. São Paulo: Planeta, 2020. 192 p.

FIGUEIREDO, Margareth Gomes; VARUM, Humbert; COSTA, Aníbal. **Azulejos de fachada, em são luís do maranhão**. 2012.

FRAGA, Lorena. 2020. **Sobrecarga atinge mulheres durante a quarentena deixando-as por um fio**. 26 abril de 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/trabalho-e-formacao/2020/04/26/interna-trabalhoeformacao-2019,848505/sobrecarga-atinge-mulheres-durante-a-quarentena-deixando-as-por-um-fio.shtml> Acesso em: 04 de maio de 2021.

FREITAG, Vanessa. **El color invade las grandes ciudades: una reflexión sobre el uso del color en las intervenciones urbanas contemporáneas**. Revista SituarTE, v. 9, p. 1-19, 2014.

_____. **Novas configurações do ofício artesanal no México: ser artesão-artista**. In: Revista Visualidades (UFG), v. 13, p. 104-125, 2015.

GAZIRE, Nina. De mulherzinha a mulherão. **Revista select**. 20 fev. 2013. Disponível em: <<https://www.select.art.br/de-mulherzinha-a-mulherao/>> Acesso em: 04 de dez. de 2020.

GREER, Betsy. **Craftivism: The Art and Craft of Activism**. Arsenal Pulp Press. 2014. Disponível em: <http://craftivism.com/blog/wp-content/uploads/2014/01/BetsyGreer_QA_CRAFTIVISM.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2021.

HAVERI, Minna. Yarn bombing – the softer side of street art. In: Jeffrey Ian Ross. (Ed.). **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. New York: Routledge, 2016.

HEINICH, Nathalie. Como tornar-se um artista contemporâneo. In: SIMIONI; OLIVEIRA; ROUCHOU; VELLOSO (org.) **Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais**. Rio de Janeiro, Mauad/ Faperj, 2014.

INSTITUTO URDU ME. **Glossário colaborativo: Técnicas têxteis latino-americanas**. Sesc Pinheiros. 2021. Disponível em: < <https://www.urdume.com.br/gloss%C3%A1rio> > Acesso em: 17 jun. 2021.

JÚNIOR, Alberto. Tecendo Afeto e política no Centro Histórico de São Luís. **O Estado do Maranhão**, São Luís, 10 e 11 dez. 2016.

LAHIRE, Bernard. Campo (Verbetes). In: CATANI, A. M.; NOGUEIRA, M. A.; HEY, A. P.; MEDEIROS, C. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LINHAS, Coletivo. **Intervenções Urbanas**. 2016. Disponível em: <<https://coletivolinhas.wixsite.com/linhas/intervencoes>> Acesso em: 04 jan. 2020.

_____. **Intervenções Urbanas**. 2017. Disponível em: <<https://coletivolinhas.wixsite.com/linhas/intervencoes>> Acesso em: 04 jan. 2020.

_____. **Teço converso demarco para ficar claro que não tolero mais**. 2019. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bzy8M1vJ40/>> Acesso em: 03 Set. 2020.

_____. **Girassóis a fio**. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B_uqJWdpdkp/> Acesso em: 03 jan. 2021.

LOPES, J. M.; LOPES, M. F. B.; CÂMARA, R. S. **Mulheres, arte e espaço público: uma reflexão sobre o ativismo artístico feminino**. In: Revista Píxo, v. 2, p. 150-161, 2018.

MACGOVERN, Alyce. **Craftivism and Yarn Bombing: a criminological exploration**. Sydney: Palgrave Macmillan, 2019.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil República: da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 367-421. v. 3.

MARX, Karl. A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do e do socialismo alemão em seus diferentes profetas 1845-1846. São Paulo: Boitempo, 2007.

MELO NETO, João Cabral. **Morte e vida severina**. 1ª. ed. Ponto de Leitura, 2009.

MOORE, Mandy; PRAIN, Leanne. **Yarn Bombing: the art of crochet and knit graffiti**. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2019.

MUSEU CASA HISTÓRICA DE ALCÂNTARA. Instituto Brasileiro de Museus. [201?]. Disponível em: <<https://museucasahistoricadealcantara.museus.gov.br/>> Acesso em: 04 fev. 2021

NAVARRO-SWAIN, T. A história é sexuada. In: Margareth Rago; Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel. (Org.). **Paisagens e tramas, o gênero entre a história e a arte**. 1ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 51-60.

NOCHLIN, Linda. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural. Traduzido por Denise Bottmann. KAMARCK, Edward (ed.). Arts in Spciety: Women and the Arts. V. 11, n. 1Madson: Resarch and Statewide ÇPrograms in the Arts, the University of Wisconsin – Extension, 1974, pp. 80-89. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia**. 1. ed. São Paulo: MASP, 2019. v. 1. 528p.

NORA, Pierre. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.

PAIM, Cláudia Teixeira. **Coletivos e iniciativas coletivas:** modos de fazer na América Latina contemporânea. Tese (Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2009.

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine.** Londres, The Women's Press, 1996.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas:** vol. 2 antologia. 1. ed. São Paulo: MASP, 2019. v. 1. 528p.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2007. 191 p.

PORTELLI, Alessandro. **A filosofia e os fatos:** narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. Tempo. Revista do Departamento de História da UFF. Rio de Janeiro: UFF, v.1, n.2, 1996, p.59-72.

PORTILLO, Vanilde Gerolim. **O Resgate da Memória Afetiva.** 26 março 2006. Disponível em: http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/Resgate_da_Memoria_Afetiva.htm
Acesso em: 04 de jan. de 2021.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (org.) **História das Mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2004.

RAMOS, Regina Barbosa. **Procedimentos coletivos em design de moda e têxteis: resistência, ativismo e ativação.** 2019. 214 f. Tese (Doutorado em Design) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, 2019. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/ANHE_19121c5f71e6766d67529fb7e285a88a Acesso em: 04 jan. 2021.

SALVINI, Leila; MARCHI JUNIOR, Wanderley. “Guerreiras de chuteiras” na luta pelo reconhecimento: relatos acerca do preconceito no futebol feminino brasileiro. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte.** v. 30, p. 303-311, 2016.

SEBALHOS, Carolina Frasson; FLORES, Anelis Rolão; COELHO, Daniela Cristien. **Violência, gênero e urbanismo:** aspectos intrínsecos da dominação masculina na organização das cidades. In: Revista Píxo. v. 3, p. 80 – 91.

SEIDL, Ernesto. Jogo (Verbetes). In: CATANI, A. M.; NOGUEIRA, M. A.; HEY, A. P.; MEDEIROS, C. **Vocabulário Bourdieu.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista:** Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. 2008. Reimpressão, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

_____. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa,** Campinas, v. 2, p. 1-19, 2010. Disponível em: < <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html> >.

_____. Regina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,** v. 45, p.87-106, 2007.

SIMIONI; OLIVEIRA; ROUCHOU; VELLOSO (org.) **Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais**. Rio de Janeiro, Mauad/ Faperj, 2014.

SOARES, Karen Greco; PAVEL, Efigênio. **Poética feminista na arte contemporânea: uma análise de produções de mulheres artistas nos anos 60, 70, 80 E 90**. In: Revista Letras (UFSM/ON-LINE), 2019.

SOBREOTATAME. Liderança feminina, narrativas e Santa Maria: conheça a intervenção “casas”. **SobreOTatame**. 07 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.sobreotatame.com/lideranca-feminina-narrativas-e-santa-maria-conheca-a-intervencao-casas/>> Acesso em: 04 de maio de 2020.

SILVA FILHO, Olavo Pereira da. **Varandas de São Luís - gradis e azulejos**. 1ª. ed. BRASÍLIA: IPHAN, 2010.

SPERO, Nancy. Manifesto Feminista. Traduzido por Julia de Souza. Selected Writings and interviews 1950-2008. Amsterdã: Roma Publications. 2008, pp. 52-53. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2** antologia. 1. ed. São Paulo: MASP, 2019. v. 1. 528p.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. São Paulo: Edusp, 2015. 600 p. Tradução do Grupo de Estudos Espinosanos.

TEJADA, Laura de Colina y ESPINO, Alberto Chinchón. **El empleo del têxtil em el arte: aproximaciones a uma taxonomia**. In: Espacio, tempo y rorma. Serie V. Historia Contemporanea, t. 24. 2012. Pg. 179-194.

TIGRE, Laís Alcântara. **Manufatura de tapeçarias andinas: culturas pré-colombianas - Mochicas e Chimús**. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

THOMAS, Emily. Artist Olek’s Underwater Crochet ‘Bomb’ May Have Killed Marine Life. **Huffpost**. 20 ago. 2014. Disponível em: https://www.huffingtonpost.com.au/2014/08/20/olek-underwater-crochet-time-bomb_n_5692840.html. Acesso em: 04 de maio de 2021.

VALENTE, Catarina Martins Carvalho Lourenço. **A Street Art no feminino**. O lugar da mulher na Arte Pública. Dissertação (Dissertação em Cultura e Comunicação) - Universidade de Lisboa, Lisboa. 2016.

VEIGA, Nina. A casa como potência da vida. [Entrevista concedida a] Estefania Lima. **URDUME: Artes manuais têxteis, expressão e autoconsciência**. Nº 2, p. 30 – 33, Maio, 2019.

WOLLAN, Malia. Graffiti’s Cozy, Feminine Side. **The New York Times**. 18 maio 2011. Disponível em: https://www.nytimes.com/2011/05/19/fashion/creating-graffiti-with-yarn.html?_r=2&partner=rss&emc=rss& Acesso em: 04 de maio de 2021.

ENTREVISTAS

AQUINO, Márcia Regina Moreira de. [Entrevista cedida à Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva]. São Luís, MA, 2020. 1arquivo MP3.

ARCANJO, Ana Regina Braga. [Entrevista cedida à Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva]. Videoconferência, 2021. 1arquivo MP3.

FONSÊCA, Danielle de Jesus de Souza. **[Entrevista cedida à Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva]**. Videoconferência, 2020. 1arquivo MP3.

GÓIS, Jéssica Catanhede. **[Entrevista cedida à Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva]**. São Luís, MA, 2020. 1arquivo MP3.

GRIMALDI, Camila. **[Entrevista cedida à Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva]**. Videoconferência, 2020. 1arquivo MP3.

MONTEIRO, Leurimar Souza. **[Entrevista cedida à Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva]**. São Luís, MA, 2020. 1arquivo MP3.

SANTOS, Luciana Mendes dos. **[Entrevista cedida à Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva]**. São Luís, MA, 2020. 1arquivo MP3.

ANEXOS

Anexo A – Modelo do termo de consentimento livre esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO

Prezada Senhora _____,

A Senhora está sendo convidado a participar da pesquisa: “**ARTIVISMO NAS PRODUÇÕES DE ARTE TÊXTIL PÚBLICA EM COLETIVOS DE MULHERES**” que tem por objetivo analisar o artivismo nas artes têxteis públicas produzidas por coletivos de mulheres. Essa pesquisa será realizada com mulheres do Coletivo Linhas. Sua participação no estudo consistirá em responder algumas questões sobre sua participação no Coletivo Linhas. A entrevista terá uma duração de mais ou menos 60 minutos. Os riscos com essa pesquisa são mínimos, sendo que a Sra. pode se sentir desconfortável em responder alguma pergunta, mas a Sra. tem a liberdade de não responder ou interromper a entrevista em qualquer momento, sem nenhum prejuízo para seu atendimento. A Sra. tem a liberdade de não participar da pesquisa ou retirar seu consentimento a qualquer momento, mesmo após o início da entrevista, sem qualquer prejuízo. Está assegurada a garantia do sigilo das suas informações. A Sra. não terá nenhuma despesa e não há compensação financeira relacionada à sua participação na pesquisa. Caso tenha alguma dúvida sobre a pesquisa a Sra. poderá entrar em contato com o coordenador responsável pelo estudo: Prof. Dr. Antônio Vieira da Silva Filho, que pode ser localizado na Coordenação do Mestrado Interdisciplinar em Humanidades - Campus das Auroras, Redenção – CE, (telefone 85- 33326318) ou pelo e- mail mih@unilab.edu.br. O Comitê de Ética em Pesquisa do Instituto de Saúde – CEPIS, também poderá ser consultado caso a Sra. tenha alguma consideração ou dúvida sobre a ÉTICA da pesquisa pelo telefone 11-3116-8597 ou pelo e-mail cepis@isaude.sp.gov.br. Sua participação é importante e voluntária e vai gerar informações que serão úteis para pesquisa na área de artes. Este termo será assinado em duas vias, pela senhora e pela responsável pela pesquisa, ficando uma via em seu poder. Acredito ter sido suficientemente informado a respeito do que li ou foi lido para mim, sobre a pesquisa: "Artivismo nas produções de arte têxtil pública em coletivos de mulheres". Discuti com a pesquisadora Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva, responsável pela pesquisa, sobre minha decisão em participar do estudo. Ficaram claros para mim os propósitos do estudo, os procedimentos, garantias de sigilo, de esclarecimentos permanentes e isenção de despesas. Concordo voluntariamente em participar deste estudo.

_____/_____/_____

Assinatura do entrevistado

Assinatura do responsável pelo estudo

Anexo B - Roteiro das entrevistas semiestruturadas (esboço padrão)

HABITUS INDIVIDUAL

1 – Me fale um pouco sobre você?

2 – Quais seus projetos de vida?

FORMAÇÃO DO COLETIVO

1 - Data de início de atividades do coletivo?

2 - Quem teve a iniciativa de criação do coletivo e como se deu o processo de formação do grupo?

3- Porque a escolha do termo coletivo para identificar o grupo? O que você entende por coletivo?

4 – Como você soube do coletivo e como chegou a fazer parte dele?

4.1 – Sobre a participação de homens no coletivo?

4.2 - Quais as dificuldades encontradas para a formação do grupo?

5 – Com que frequência vocês se reúnem? Ou vocês fazem a produção de forma descentralizada?

6 – Como é a configuração do coletivo? Existe algum tipo de divisão dos trabalhos por função? Se sim, qual seria sua função?

7 – Quem é responsável pela imagem visual do grupo nas mídias sociais? Você acha que as redes sociais ajudam na divulgação dos trabalhos do coletivo?

ARTE TÊXTIL

8 – Você já fazia arte têxtil antes do grupo? Se sim, com quem aprendeu?

8.1 – Se você aprendeu com sua mãe ou avó, você saberia dizer com quem ela aprendeu, se há uma relação com antepassados (indígena, quilombola, etc)?

9 – Como você via o crochê antes do coletivo? Qual o significado dessa produção hoje pra você?

10 – Como se deu a escolha pelo tipo de técnica utilizada para a produção do coletivo? (foi pensada ou foi aleatória?)

ATIVISMO

11 - Quais foram as motivações para escolher o tema da produção artística? Foi consenso do grupo? Houve uma proposta inicial de produzir com determinados temas ou os temas surgiram de forma espontânea?

12 – Você acha que o grupo tem um posicionamento político na sua produção? Se sim, qual seria esse posicionamento?

13 – É consenso do grupo esse posicionamento político?

14 – Você acha que esse tipo de produção tem um impacto social? Se sim, de que forma isso é feito/observado?

LOCAL DA EXPOSIÇÃO/ ESPAÇO URBANO PÚBLICO

15 – Como se deu a escolha pela exposição da produção do coletivo em espaços urbanos/públicos/rua?

15.1 – Quais os critérios de escolha do local de exposição das obras?

15.2 – Quais locais vocês já fizeram atividades?

HIERARQUIA ARTÍSTICA

16 – Você acha que esse tipo de arte deveria ter mais visibilidade? Você acha que os locais legitimados de arte (museus, galerias, universidades, etc) têm dado evidência a esse tipo de produção?

16.1 – Fale um pouco sobre a efemeridade das obras.

16.2 – Vocês possuem algum tipo de incentivo financeiro?

17 – O que esse tipo de arte ou a produção do coletivo significa para você?

18 – O que mudou na sua vida com a formação do coletivo?

19 – Dos projetos feito pelo coletivo, qual você gosta mais ou qual te causou mais impacto?

Anexo c – Levantamento Coletivo Linhas

COLETIVO LINHAS

SOBRE O COLETIVO

Descrição Facebook: Intervenções usando agulhas, fios e cores como suportes para a criação de paisagens múltiplas em crochê na urbe.

Descrição Instagram: Agulhas, fios e cores utilizados como suporte para a criação de paisagens em croché na cidade formam o Coletivo Linhas.

Descrição Youtube: Não há nenhuma descrição sobre o coletivo

INTEGRANTES

1	Camila Grimaldi
2	Márcia Regina Moreira de Aquino
3	Leurimar Souza Monteiro (Leury)
4	Danielle de Jesus de Souza Fonsêca
5	Luciana Mendes dos Santos
6	Jéssica Catanhede Góis
7	Ana Regina Braga Arcanjo
8	Juliana Mendes (não está mais ativa no coletivo)

REDES SOCIAIS

Site	https://coletivolinhas.wixsite.com/linhas/
Facebook	https://www.facebook.com/coletivolinhas/
Instagram	https://www.instagram.com/coletivolinhas/
Youtube	https://www.youtube.com/channel/UCzDw4YgEdPSPMZ8rvLBvx7Q

LISTA DE INTERVENÇÕES

QNT	TÍTULO	DATA	LOCAIS DA INTERVENÇÃO
2	JARDIM SUSPENSO	Julho/2016	Casarão abandonado Rua da Palma
		Dezembro/2016	Caxias
2	BOLSÃO DE LIVROS	03/09/2016	Parada da Praia Grande
		??/11/2016	Praça Nauro Machado / Centro Histórico
		2017	Praça dos Catraeiros
1	O MASTRO	??/??/2016	Praça Nauro Machado
2	AZULEJOS	??/??/2016	????
		02/11/2017	Fachada do Chão Slz, na rua do giz
1	SEXO NÃO É ESTUPRO	??/??/2016	????
1	ÚTERO LIVRE	11/12/2016	Rua do Egito
6	TAPETE	06/12/2016	Praça Nauro Machado
		08/12/2016	Praça Nauro Machado
		08/07/2017	Praça dos Catraeiros
		??/11/2018	Praça Candido Mendes
		11/08/2019	Espaço Quebradeira
		05/10/2019	Lisboa/Portugal
1	FISSURAS	??/12/2017	Alcântara
1	RAÍZES	01/11/2017	Aldeia SESC Guajajara de Artes
1	CICLOFAIXA	18/04/2017	Evento Reocupa
1	EU CIDADE	13/04/2017	Evento LabDes - Rua da Palma
2	SETEIRA	12/08/2018	Alcântara
		??/11/2018	Complexo da Balaiada
3	CARDUME DE PEIXE/ CARDUME DE GENTE	04/12/2016	11° SESC Guajajara de artes
		13/09/2017	Instalação e exposição na Galeria de Arte do SESC
		27/11/2018	Caxias Sesc balaiada
		25/07/2019	Alcântara

4	TEÇO CONVERSO DEMARCO PARA FICAR CLARO QUE NÃO TOLERO MAIS	07/10/2019	Aldeia SESC Guajajaras/ Vila embratel
		03/10/2019	Festival Borda- Praia de Iracema - Fortaleza
		21/09/2019	Lisboa/Portugal
		11/07/2019	Arco da Praça Valdelino Cécio
1	GIRASSÓIS A FIO	03/05/2020	Virtual
1	INTERVENÇÃO 3X4	20/12/2020	II Encontro de Pesquisadorxs em Artes do Maranhão
1	PROJETO CASAS	09/12/2020	Exposição (09/12/2020 a 09/01/2021)

CLIPPING/MÍDIA

DATA	TÍTULO	FONTE	TIPO	LINK
24/12/2020	IDENTIDADE Café na Rede Coletivo Linhas e Marcos Ferreira	IDENTIDA DE Café na Rede	VÍDEO	https://www.youtube.com/watch?v=YMVcLKBUrOQ
09/12/2020		Boletim Guará	VÍDEO	https://www.youtube.com/watch?v=yqb6yiHBOS8&list=PLUVNJoTkdeCnb7txAGh_LRB3OAIwGYht&index=36
07/12/2020	Liderança feminina, narrativas e Santa Maria: conheça a intervenção “Casas”	SOBREOT ATAME	TEXTO	https://www.sobreotatame.com/lideranca-feminina-narrativas-e-santa-maria-conheca-a-intervencao-casas/
27/10/2018		Programa Daqui	VÍDEO	https://globoplay.globo.com/v/8657424/
14/09/2017		JM Tv	VÍDEO	https://www.youtube.com/watch?v=4IlhJXJeBlo
12/09/2017	Intervenção urbana espalha peixes pela Deodoro	O Imparcial	TEXTO	https://oimparcial.com.br/noticias/2017/09/intervencao-urbana-espalha-peixes-pela-deodoro/?fbclid=IwAR23psnwIumRh0oZiLilXChHvYrsqG-8OwYFQ2bb5J35C1ipX7zS0GtmI-s#.WbqAjhDEpOs.facebook
10/12/2016	Tecendo AFETO e política no Centro Histórico de São Luís	Jornal O Estado do Maranhão	TEXTO	https://imirante.com/oestadoma/noticias/2016/12/10/tecendo-afeto-e-politica-no-centro-historico-de-sao-luis/?fbclid=IwAR3RpMkpyR65cH7jIMERbNOEZJWhoGeOQMM2K5ty9Wwj4fl4nzZLLR11WAM

				Arquivo para assinantes: https://medium.com/@albertojunior/coletivo-linhas-aab8a35842ea
--	--	--	--	--

LINHA DO TEMPO

2021

DATA	INTERVENÇÃO/AÇÃO	LOCAL	EVENTO	OUTRAS INFORMAÇÕES

2020

DATA	INTERVENÇÃO/AÇÃO	LOCAL	EVENTO	OUTRAS INFORMAÇÕES
09/12 a 09/01/2021	Exposição Projeto casas	Ladeira do Jacaré		https://www.instagram.com/p/CljV2wTJE9z/
27/11 a 08/12	Residência artística do Projeto casas	Alcântara		Associação Quilombola de Artesãos de Santa Maria
20/12	Intervenção 3x4		Café na Rede - II Encontro de Pesquisadorxs em Artes do Maranhão	https://www.instagram.com/p/CJvnWUOpLQq/
27/11 a 08/12	Residência artística	Associação Quilombola de Artesãos de Santa Maria		https://www.instagram.com/p/CINvSlhJbiI/
07/07	Criação da Lojinha Virtual do Coletivo Linhas			https://www.instagram.com/p/CCWLCb9p9WZ/

03/05	Girassóis a fio			https://www.instagram.com/p/B_uqJWdpdkp/
30/01	Criação do canal YOUTUBE			

2019

DATA	INTERVENÇÃO/AÇÃO	LOCAL	EVENTO	OUTRAS INFORMAÇÕES
07/10	Teço converso...	Vila embratel	Aldeia SESC Guajajaras	https://www.instagram.com/p/B3XO2pfJ9KB/
05/10	Tapete	Lisboa/Portugal	Espaço Cultural Com Calma	https://www.instagram.com/p/B3R5ViVpr42/
03/10	Conversa com Artista: Márcia de Aquino	Centro Cultural Belchior - Fortaleza - CE	Festival Borda	https://www.instagram.com/p/B3LNftqFqve/
03/10	Teço converso...	Praia de Iracema – Fortaleza - CE	Festival Borda	https://www.instagram.com/p/B3Mn5yaJKI6/
21/09	Teço converso...	Lisboa/Portugal	casa ninja lisboa	https://www.instagram.com/p/B2rtkZnPa_8/
11/08	Tapete	Espaço Quebradeira Escadaria Humberto de Campos – Praia Grande	CROCHÉ NA ESCADARIA	https://www.instagram.com/p/B1tw-LvJBP2/
25/07	Ação educativa	Alcântara		https://www.instagram.com/p/B0Zu3P7J6nM/
25/07	Cardume de peixe/cardume de gente	Museu Histórico de Alcântara		https://www.instagram.com/p/B0Zu3P7J6nM/
11/07	Teço converso...	Arco da Praça Valdelino Cécio, Rua do Giz	Independente	https://www.instagram.com/p/Bzy8M1vJ40_/

21/01	Intervir com Crochê	Micro Escola Urbana Porto Alegre		https://www.instagram.com/p/BtL0LgmlIi8/
-------	---------------------	----------------------------------	--	---

2018

DATA	INTERVENÇÃO/AÇÃO	LOCAL	EVENTO	OUTRAS INFORMAÇÕES
Novembro	Seteira	Complexo da Balaiada	Sesc Balaiada	
Novembro	Tapete	Praça Candido Mendes (Praça da Matriz)	Sesc Balaiada	
Novembro	Cardume	UEMA, Caxias	Sesc Balaiada	
?	?	SESC Guajajaras		
27/10	Bordado crochê tricô pela democracia	Praça Nauro Machado	Chamada Croché e Tricô pela democracia	https://www.instagram.com/p/BpdLU8BFJxr/
10/09	“Fita na grade”	Complexo de Galpoes Trapiche Santo Ângelo	LAB_SLZ	https://www.instagram.com/p/BnEIne7Fivh/
10/09	Chuveiro	Prédio ao lado da Galeria Trapiche	LAB_SLZ	https://www.instagram.com/p/BnEIne7Fivh/
07/09 08/09 e 10/09	Processo aberto	Complexo de Galpoes	LAB_SLZ	https://www.instagram.com/p/BnW7CWnFdQY/

		Trapiche Santo Ângelo		
12/08	Seteira: divino sangue	Museu Casa Histórica de Alcântara		https://www.instagram.com/stories/highlights/17846119558528244/ https://www.facebook.com/museudealcantara/photos/a.898486623639178/1052475681573604/
10/11 e 12//08	Imersão em alcântara-ma		Apoio Museu de Alcântara	https://www.instagram.com/p/BmOZjyGFPDW/
25/04	Oficina Vestir a cidade	IFMA Centro Histórico	Fashion Revolution Week SLZ	https://www.instagram.com/p/BiCHiS4I2k9/
24/03	Café com crochet	Chão Slz	Independente	https://www.instagram.com/p/Bgwr9pfFtUN/

2017

DATA	INTERVENÇÃO/AÇÃO	LOCAL	EVENTO	OUTRAS INFORMAÇÕES
?	?	Praça da Casa do Maranhão	Semana do Teatro	
DEZEMBRO	Fissuras	Alcântara		
DEZEMBRO	Título da comunicação?	Alcântara	3º Simpósio Nacional de arte e Mídia	Comunicação Oral
02/11	Azulejos	Fachada do Chão Slz	12ª Aldeia Sesc Guajajara de Artes	https://www.facebook.com/mostrasesc.guajajaradeartes/videos/598626533645826
01/11	Raízes	Praça Nauro Machado	12ª Aldeia SESC Guajajara de Artes	https://www.instagram.com/p/BmOZjyGFPDW/
05/10	Participação na Rádio Timbira 1290 AM		Programa quinta cultural	
SETEMBRO	Cardume de peixe, cardume de gente			Galeria Sesc / Mostra individual – Setembro https://www.instagram.com/p/BZOeY2yFn2X/

	Bolsão de Livros	Praça dos Catraeiros	Felis	
13/09	Cardume de peixe/cardume de gente	Galeria de Arte do SESC	Expo de 13 de setembro a 11 de outubro	Instalação e exposição Rua do centro até a frente da Galeria do SESC
29/08	Criação do perfil no INSTAGRAM do Coletivo Linhas			
02/08	Chamada para colaborar com o Coletivo Linhas.			
26/07	Oficina de Máscara de papier maché	Galeria Trapiche Santo Ângelo		
08/07	Tapete de crochês	Praça dos Catraeiros	conexão dança	
18/04	Ciclofaixa		Re-ocupa	(data da postagem no facebook do Reocupa)
13/04	Eu cidade	Rua da Palma	LabDesterro	(data da postagem no facebook)

2016

DATA	INTERVENÇÃO/AÇÃO	LOCAL	EVENTO	OUTRAS INFORMAÇÕES
18/12	“Sem título”	Re-ocupa	Balaio da resistência	
11/12	Útero livre	Rua do Egito		
08/12	Tapete de crochês	Praça Nauro Machado		
06/12	Tapete de crochês	Praça Nauro Machado		

04/12	Cardume de peixe/ cardume de gente	Rampa do Comércio	11° Sesc Guajajara de artes	https://www.facebook.com/coletivolinhas/photos/a.1833811180227090/1834950486779826/
DEZEMBRO	Worlinhas (oficina)	Praça da Matriz, Caxias	2° Aldeia Sesc Balaiada de Artes	
DEZEMBRO	Jardim Suspenso	Caxias	2° Aldeia Sesc Balaiada de Artes	
??	Sexo não é estupro	??		https://www.facebook.com/media/set/?vanity=coletivolinhas&set=a.1834859883455553
03/12	Criação do FACEBOOK do coletivo			
NOVEMBRO	Bolsão de livros	Praça Nauro Machado	10 Felis	https://www.facebook.com/media/set/?vanity=coletivolinhas&set=a.1834809043460637
01/10	O mastro	Praça Nauro Machado	Independente	https://www.instagram.com/p/BnTBarel6u1/
??	Azulejos	??		https://www.facebook.com/media/set/?vanity=coletivolinhas&set=a.1834808270127381
03/09	Bolsão de livros	Parada da Praia Grande	Independente	https://www.facebook.com/media/set/?vanity=coletivolinhas&set=a.1834809043460637
??/06	Jardim suspenso	Casarão abandonado. Rua da Palma	Independente	https://www.facebook.com/media/set/?vanity=coletivolinhas&set=a.1834805006794374

Anexo D – Mapeamento intervenção urbana com arte têxtil

COLETIVOS NACIONAIS

	COLETIVO	LOCAL	ANO DE INICIAÇÃO	FORMAÇÃO	SITE/REDE SOCIAL
1	Coletivo NYB	Rio Grande Do Sul	2012	SÓ MULHERES	https://nybpoa.wordpress.com/
2	Coletivo Meio Fio	São Paulo - SP		SÓ MULHERES	https://www.instagram.com/meiofio_/
3	Coletivo Agulha	São Paulo - SP		MISTO	https://www.instagram.com/coletivoagulha/
4	Coletivo Tecelãs	São Paulo - SP		SÓ MULHERES	https://www.instagram.com/coletivotecelas/
5	Coletivo Nalã	São Paulo - SP		SÓ MULHERES	https://www.instagram.com/coletivonala/
6	Coletivo Linhas	São Luís - MA	2016	SÓ MULHERES	https://www.instagram.com/coletivolinhas/
7	Wá Coletivo	Cariri - CE		SÓ MULHERES	https://www.instagram.com/wacoletivo/
8	Coletivo Tramas	Porto Alegre - RS		Só MULHERES	https://www.instagram.com/coletivo.tramas/
9	Vestíveis Urbanos	Belo Horizonte - Mg			https://www.instagram.com/vestiveisurbanos/
10	Bruxas Do Croche	Campina Grande - PB	2019	SÓ MULHERES	https://www.instagram.com/bruxasdocroche/
11	Crochê De Rua	João Pessoa- PB	2013		https://www.instagram.com/crochederua/
12	Yarnbombingbrasil		2021		https://www.instagram.com/yarnbombingbrasil/
13	Yarnbombingssa	Salvador - BA	2021		https://www.instagram.com/yarnbombingssa/
14	1000 Fios A1000	São Paulo - SP			https://www.instagram.com/1000fiosa1000/

ARTISTAS NACIONAIS

ARTISTA	LOCAL	SITE
Cabemaisamor/ Rita Alves	São Paulo - SP	https://www.instagram.com/cabemaisamor/
Karen Dolorez	São Paulo - SP	https://www.instagram.com/karendolorez/
Anne Galante	São Paulo - SP	https://www.instagram.com/annegalante/
Leticia De Matos	Gaúcha atuante em SP	
Nathalia Abdalla	São Paulo - SP	

Arte Sã	São Paulo - SP	https://www.instagram.com/artesafeitaamao/
---------	----------------	---

LEITURAS SOBRE YARN BOMBING (PORTUGUÊS)

	TESES/DISSERTAÇÃO/TCC/ARTIGOS	AUTOR/A	MAIS INFORMAÇÕES
1	Procedimentos coletivos em design de moda e têxteis: resistência, ativismo e ativação (TESE)	Regina Barbosa Ramos	Capítulo 3: Ações coletivas de ativismo têxtil: 3.1 yarnbombing
2	Uma bomba lançada: Reflexões sobre motivos e efeitos do Yarnbombing (ARTIGO)	Regina Barbosa, Gilberto Prado	
3	Crochetando experiências estéticas (TCC)	Maiara Orben Luiz Borghezan	
4	Intervenção urbana com fios: o tricô e o crochê na arte contemporânea em uma perspectiva educativa (TCC)	Sônia Maria Antônia Holdorf Braun	
5	Yarn Bombing: É arte na rua, é manifesto, é intervenção com tricô e crochê (MÁTERIA DE REVISTA)	Iris Alessi	Revista Urdume/Ano 1 n°2 (MAIO/2019)

EVENTOS /PROJETOS INTERNACIONAIS	ORGANIZAÇÃO	MAIS INFORMAÇÕES/ LOCAL
FESTIVAL YARN BOMBING TRIVENTO		https://www.instagram.com/yarnbombingtrivento/