

**O gesto político
em germe: arte,
artesanato,
design e feminis-
mo: perspectivas
insulares
atlânticas**

Ana Nolasco

O gesto político em germe: arte, artesanato, design e feminismo: perspectivas insulares atlânticas

Ana Nolasco

Gesto

No início do seu livro *Gestos*, Flusser define o gesto como “um movimento do corpo ou de um instrumento ligado a ele para o qual não há nenhuma explicação causal satisfatória”, ao contrário do puro movimento reflexivo do corpo ou da ação prática, que apenas executa maquinalmente uma função, os quais se podem “explicar satisfatoriamente de forma causal” (Flusser, 1994: 7). Ao contrário destes movimentos, cujo significado é dado à partida por uma causa fisiológica ou por um objetivo pré-definido, o que caracteriza o gesto é que ele visa o futuro: é o seu fim a vir que lhe confere o significado, o seu significado está sempre porvir (1994, p. 90). Este facto é determinante para outra característica atribuída por Flusser ao gesto: ele é simbólico. Isto é: o seu futuro, ou seja, quem o interpreta, ao fazer a sua própria leitura, é que lhe atribui um significado. Nesse momento, quem vê o gesto tem consciência da convivência no mesmo mundo de si e de quem

realizou o gesto, ganhando através dele, por sua vez, consciência de si.

O gesto é expressão: tal o entenderam, entre outros, Wittgenstein. Para este, o gesto exprimia o que não podia ser expresso por palavras e tinha uma expressão dupla: por um lado, enquanto causador de formas estéticas como a arquitetura –afirmando que “a arquitectura é um gesto” (Wittgenstein, 1994: 510)–; por outro lado, enquanto expressão da recepção das mesmas a qual, apesar de não substituir a obra, indica um caminho a seguir. Produção estética e recepção são duas metades que formam o enigma. Definitivamente, o gesto dá-se ao outro, pressupõe a comunidade. É também deste modo que Brecht o entende definindo, na sua teoria do *Grundgestus* (Gesto fundador), o *Gestus* como “todo um complexo das mais diversas espécies de gestos dos indivíduos, juntamente com manifestações que estão na base de um processo singular entre os homens e que diz respeito à atitude de todos os que participam neste processo” (Brecht, 1989: 753). No contexto teatral, o gesto tem uma potencialidade de emancipação política na medida em que, ao suspenderem a narrativa clássica aristotélica –em cuja conceção orgânica todos elementos estão ligados ao todo–, dá-se um efeito de estranhamento no qual o espetador ganha consciência da possível transformação histórica dos acontecimentos. Daí que Walter Benjamin, na segunda versão do texto *O gesto no teatro*, 1935, para além da importância da suspensão da narrativa provocada pelo gesto, referida na primeira versão, caracterize o gesto no teatro pela sua citabilidade e determinabilidade. Ou seja, é na medida em que tem um princípio e um fim determinados que se constitui em fragmento do todo e que, por isso é citável, i. é, passível de ser repetido, aleatoriamente, em contextos diferentes na mesma peça, colocando a nu a sua não fatalidade e portanto, a sua possível transformação. Os gestos, portanto, definem porvires comunitários futuros. Distinguem-se dos movimentos porque oferecem ao Outro o seu significado num processo de construção mútua. Para Merleau Ponty, os gestos, a “carne do mundo”, são fundadores de uma trajetória no espaço

e no tempo cuja unidade é produzida na medida em que “trazem um estilo de ser sempre que há um fragmento de ser (...)”. Essa “carne” – “espécie de princípio encarnado que comporta um estilo de ser por todo o lado onde se encontra uma parcela” (Merleau-Ponty, 1964: 139)– constitui tudo e comunica entre si pela sua reversibilidade, pelo hiato pleno de entrelaçamentos entre as coisas, espécie de “zero de pressão entre dois sólidos que faz com que eles adiram um ao outro” (1964: 192). Esse hiato é, portanto, o fundador de toda a comunicação na medida em que não permite a total equivalência entre as coisas: é a sua “identidade de princípio (sempre falhada)” (1964: 192) que faz com que as coisas se desejem ou se apelem umas às outras, o significado e o significante, o vidente e o visível, as palavras e as coisas, sem que nunca se fundam num abraço completo.

Assim, o gesto é sempre uma expressão desse hiato na medida em que torna visível a identidade, sempre não alcançada, entre o significado e o significante, a intenção do sujeito e o seu efeito, a sua interpretação. Daí a sua semelhança com a arte: é o signo da liberdade pois não está acorrentado a uma origem mas abre-se para o infinito horizonte de um futuro. É significativo que Wittgenstein, a seguir à sua afirmação “a arquitetura é um gesto”, acrescente que “nem todo o movimento intencional do corpo é um gesto. Nem tão pouco se concebem como arquitetura todos os edifícios construídos de um propósito” (Wittgenstein, 1994: 510). Isto é, se por um lado, o gesto não é um movimento reflexivo, por outro, ele também não coincide com um movimento intencional: cumpre-se quando a ligação com a intenção primordial é suspensa e o destino do gesto se torna incerto, abrindo-se para um conjunto inesgotável de possibilidades.

Estética e política

Se, enquanto sujeitos fenomenológicos, na aceção de Merleau Ponty, o que nos move, é no fundo, o amor, no sentido em que sentimos a inal-

cançável identidade da carne do mundo que nos constitui e por isso somos levados a auscultar as coisas e a tateá-las, sentindo, através do gesto e da palavra, a magia da sua reversibilidade, enquanto sujeitos sociais e políticos, segundo Foucault, é o ódio e a violência, subjacente à malha de poder, que vai criando as realidades e os sujeitos mutantes. Em *A Verdade e as Formas Jurídicas*, Foucault torna bem manifesta a ideia que subjaz à sua teoria política do poder. Na sua introdução à publicação deste ciclo de conferência, Foucault expõe o modelo base da sua análise das formações de saber e das relações de forças políticas na sociedade, a partir das leituras de Nietzsche (1994: 542). Parte, assim, da ideia base nietzscheana de que o que subjaz ao conhecimento é a luta entre os instintos, mas não qualquer instinto: apenas aqueles aos quais é inerente uma distanciação e/ou aniquilação do outro, a saber “o rir, o deplorar e o detestar (o ódio)” (Nietzsche, 1994: 548). O conhecimento que nasce dessa luta não é idêntico aos instintos mas, diz Foucault citando Nietzsche, “uma centelha entre duas espadas” que “não é do mesmo ferro que as espadas” (Foucault, 1994: 545). Deste modo, segue um fio lançado por Nietzsche que vai contra a tradição metafísica: não só o conhecimento “é um desconhecimento” (Foucault, 1994: 552) sobre o mundo, como a ideia de origem –na base da ideia de sujeito– é destruída, pois não existe um objecto pré-existente ao conhecimento que nos seria desvendado por este, como não existe um sujeito pré-existente às “condições políticas, económicas de existência” (Foucault, 1994: 552), sendo estas, ao invés, que o criam. Isto é, não há uma verdade ou um objecto à espera de ser “descoberto” por um sujeito, mas são ambos tecidos por discursos estratégicos que resultam de relações de forças em permanente desequilíbrio.

Poder-se-á dizer que o lado político do gesto resulta de uma luta entre várias forças e que, na medida em que somos seres fenomenológicos, sentimos também o ímpeto existencial de nos fundirmos com o que amamos e de comunicarmos, de tactearmos pela palavra e pelo gesto.

Esta ambivalência do nosso ser, existencial e fenomenológico e, ao mesmo tempo, social e político, reflecte-se nos fios de amor e ódio que entrelaçam os gestos sem nunca se fundirem.

Da mesma forma, como há uma estética subjacente à política, i. é um certo conjunto de configurações que delimitam os possíveis conteúdos políticos, também há uma política subjacente à estética marcada pela distribuição dos diferentes papéis e por uma cartografia que define uma topologia social e os lugares de onde se fala, os seus canais de distribuição e modos de recepção e visibilidade. Neste sentido, a cosmética da política não é o seu lado estético, pois este é, também, um resultado do que é desejado e prescrito como possível numa certa época. Como sabemos desde Foucault, o poder não engana nem convence, pois só o pode fazer depois de pressuposto o que é a verdade. Ele cria um consenso, i. é, aquilo que, coletivamente, é tido como real, o qual é mutável conforme os tempos. Não sendo personificável, para circular, o poder vai criando diferenças de intensidade, concentradas em cada instância por uma relação de forças em constante equilíbrio em relação umas às outras. É uma cartografia que se desenha com linhas que estabelecem fronteiras de vigilância. O controlo é exercido pelos aduaneiros dessas fronteiras, pelos que controlam os aguilhões e decidem quando levantar as pontes movediças, os diques das barragens, regulando o nível desejado de contrapoder.

O diagrama, no sentido foucaultiano é flutuante e instável (Deleuze y Guattari, 1980: 42). O poder actualiza-se na sua constante reprodução. Reproduz-se igual a si e, ao fazê-lo, diferencia-se e afirma-se de novo integrando o diferente, multiplicando-se. Daí que ele é uma causa imanente (Deleuze y Guattari, 1980: 44-5). Está constantemente a atualizar-se, sem o que desapareceria. Os efeitos actualizam as causas: estas são virtuais, estão dependentes dos efeitos, “definem apenas possibilidades, probabilidades de interação” (Deleuze y Guattari, 1980: 45). Como a causa é o modelo virtual, a sua efetivação é sempre diferentemente declinada, e daí o modelo

propagar-se na assimilação da diferenciação que é reapropriada. É nesta bifurcação, entre o mesmo e o diferente de si, entre o poder e o saber, que se criam as clivagens, irreduzíveis, embora pertencendo ao mesmo regime, entre o visível e o dizível. O saber constitui-se, na perspectiva foucaultiana, como um entrelaçado de visível e enunciado, não existindo sem o poder que vai criando essa bifurcação à medida que se vai atualizando e expandindo. Poder e saber são assim duas faces do mesmo movimento (Foucault, 1975: 25). Este é, assim, um “dispositivo biforme” (Deleuze y Guattari, 1980: 47), constituído por dois elementos heterogêneos. É nesta bifurcação, entre poder e saber, que Foucault denomina de não-lugar, o hiato insuperável (Foucault, 1975: 25) e irreduzível entre as palavras e as coisas, que a arte se instala enquanto manifestação do invisível e do não-dito.

O gesto, enquanto configurador da experiência, tem o potencial de deslaçar os nós da rede do diagrama do poder vigente, fazendo emergir novos pontos de emergência de significado. Na medida em que o gesto manifesta através de uma forma algo que é intrínseco à própria forma e que se abre para um fim indeterminado, é do domínio da estética. Por outro lado, enquanto fomentadores de formas singulares de comunicação entre os homens na sociedade, os gestos são também políticos. Mas, há que não confundir o lado político da estética ou do gesto, com a estetização ou cosmetização da política como ela foi praticada nos regimes totalitários e contra a qual Benjamin, no seu famoso texto, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, 1955, se insurgiu. É o que parece fazer Zizek ao considerar o termo “estética” apenas no seu sentido comum, enquanto mera aparência, quando se refere à “apaixonada defesa de Rancière da dimensão estética do político”, indicando, como exemplos de resiliência política na pós-modernidade os “body-piercings”, os “cross-dressing”, os espetáculos públicos e os “flash-mobs” (Rancière, 2006: 79).

Pelo contrário, Rancière concebe o termo estética como uma rela-

ção indeterminada entre o visível e o invisível, entre o dizível e o pensável, entre a intenção da obra e a sua interpretação que caracteriza

[...] o modo de ser sensível próprio dos produtos da arte. A palavra estética não remete aqui para uma teoria da sensibilidade, do gosto e do prazer daqueles que apreciam a arte, mas antes para o modo de ser específico daquilo que pertence à arte, para o modo de ser dos seus objectos (Rancière, 2010a: 24).

Esta suspensão torna manifesta, a nosso ver, o hiato, a que se referia Merleau Ponty, entre as coisas que fundam todas as existências individuais, as distâncias entre estas assim como a própria possibilidade da sua comunicação. Rancière realiza uma espécie de periodização do fenómeno a que hoje chamamos arte para, finalmente, desembocarmos no período actual que cancela a própria ideia de progresso da arte, se afirma na medida em que se subtrai enquanto fenómeno separado da realidade e que contem em si mesmo a sua própria negação.

Deste modo, teríamos o regime ético, em que não existe arte enquanto atividade separada das outras esferas da vida e em que aquela se confundiria com a problemática questão ontológica das imagens e, como tal, seria condenada, não enquanto falsa, mas enquanto algo entre o falso e o verdadeiro que leva, por isso, ao engodo (Platão). Aristóteles daria início ao regime poético/representativo da arte na medida em que, ao redimir a arte afirmando a sua função, não de ser verdadeira ou falsa mas de criar ficções, a condenaria a uma existência separada da realidade, confinada à *mimesis*. A esfera artística, delimitada pela *mimesis*, corresponderia, desde então até ao princípio do séc. XIX, a um espelho da sociedade, legitimando esta na medida em que lhe devolveria a imagem das hierarquias sociais decalcadas na hierarquização de géneros (histórico, retrato, paisagem e cenas de género), no tratamento das personagens estereotipadas,

na primazia da palavra sobre a imagem, da acção sobre os caracteres, da narração sobre a descrição (Rancière, 2010a: 24) e que tem por base a dicotomia intelectual/manual, espírito/corpo. O regime estético atual teria tido início na literatura no séc. XIX a qual subverteu as fronteiras que definiam o que era digno de ser tratado artisticamente e as relações entre as classes e as suas funções, abrindo a via a que formas de existência que não eram contempladas pelo quadriculamento policial das fronteiras pudessem ter voz.

Os regimes constituem assim formas de distribuição do visível e do dizível, estabelecendo os limites dos possíveis do que pode ser dito ou visto numa determinada época. Para Rancière, o regime estético opera uma redistribuição do sensível abolindo as hierarquias de géneros artísticos –as quais atribuíam a cada prática a sua função– libertando, nesse gesto, os possíveis sentidos da criação e da interpretação. Essa indeterminação do sentido resulta da abolição do regime representativo, o qual tinha como subjacente a equivalência entre o visível e o dizível, estipulando que a arte devia ser representativa de uma ação plena de significado, de uma expressão no auge da sua intensidade. A arte representava assim algo para além dela, não era imanente a si mesma. A indeterminação de sentido liberta a imaginação e o pensamento do espectador, empoderando-o. Liberta também a matéria que se espiritualiza, tornando-se prenha de significado, e o espírito que se materializa na obra e no espectador.

A essência do sensível específico do regime estético é ser um oximoro: o

sensível, subtraído às suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogénea: a de um pensamento que se tornou estrangeiro a si próprio –produto idêntico ao que não foi produzido, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional, etc. (Rancière, 2010a: 24).

Deste modo, paradoxalmente, no momento em que a arte se identifica pela primeira vez no singular, fá-lo na medida em que anula qualquer regra de predefinição possível. É nas fronteiras que delimitam os diferentes domínios artísticos entre si e nas fronteiras entre a arte e a não arte que se forma a interface política.

No entanto, embora de forma diferente, num ponto se aproximam Zizek e Rancière: ao considerarem a essência do gesto político na afirmação da pertença do que não tem voz ao Todo: “Esta identificação da não-parte com o Todo, da parte da sociedade que não tem nenhum lugar propriamente definido nela [...]” (Rancière, 2006: 27) considerando que “a metáfora estética na qual um elemento particular simboliza o universal, é representada no curto-circuito propriamente político no qual uma demanda particular representa o gesto universal de rejeição do poder vigente” (Rancière, 2006: 76).

O gesto político insular declinado no feminino

Sendo o político a reivindicação do universal pelo particular, ele é simultaneamente local e global, e é sempre, por isso, declinado por uma característica espaço-temporal concreta. Gostaria de propor uma análise sobre a emergência do gesto político declinado pelo conceito de feminino e pela açorianidade: um gesto que retira as técnicas tradicionais do artesanato açoriano associadas às mulheres para as colocar noutra contexto, num espaço de uma galeria ou numa exposição de design contemporâneo.

O gesto de retirar as técnicas artesanais colocando-as noutras contextos e assim actualizando-as, não é novo. Insere-se num movimento mais vasto de criação de discursos alternativos que tenta combater o discurso hegemónico ocidental –o qual tende para a massificação das tecnologias de produção e para a intercomutabilidade entre o homem e as coisas e para a descartabilidade de ambas– através da dignificação dos saberes

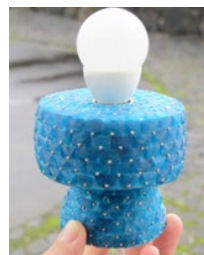
locais em vias de extinção. Indissociável deste movimento contra-hegemónico estão as questões relacionadas com a identidade enraizada num local e numa memória perpetuada por toda uma rede de gestos entre as pessoas, formas de fazer circular bens materiais e simbólicos, geradores de estilos de vida. Apenas para dar alguns exemplos, entre outros, de gestos de extrapolação de um fragmento de um saber artesanal para o contexto do design no continente português, onde várias iniciativas funcionam como núcleos criativos, podemos referir a colaboração do *Saber Fazer com a Velo Culture* que resultou na junção de cestas de vime artesanais às bicicletas, o *Experimenta Campo* –resultante de uma parceria entre o Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas (CENTA), a Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR) e os artesãos da Beira Interior Sul e Alto Alentejo, Centro coordenado por Bruno Carvalho e Luís Ferreira, que alia o design e o artesanato num projecto de partilha e inovação recíprocos, em 2006, ou o *Home Projet* fundado em parceria por Álbio Nascimento e Kathi Stertzig que concebem o design como uma plataforma de mediação entre os saberes artesanais locais e as pessoas locais.



Saber Fazer x Velo Culture



Miguel Flor, *Máscaras*



Bruno Carvalho,
Lightscales

Nas ilhas dos Açores, tal gesto também não é inédito: várias residências artísticas criadas no âmbito do festival *Walk&Talk* de 2014 recuperaram a cultura material rural dos Açores, criando formas híbridas de tradição e modernidade, como o equipamento balnear criado no laboratório de

arquitetura pelo Argot e Mezzo Atelier, o qual resultou da descontextualização da função de uma estrutura rural em madeira que tradicionalmente servia de estufa de ananases; as peças de design resultantes da residência de artesanato contemporâneo, dirigida pelo designer Miguel Flor, que recorreram a técnicas tradicionais, como, entre outras, as máscaras em vime e flores de escamas de peixe, inspiradas nas máscaras usadas pela *Maison Martin Margiela*, ou, ainda, a residência criativa desenvolvida por Bruno Carvalho na Escola Regional de Artesanato de Santo Amaro, em 2012, na ilha do Pico, da qual resultou a peça *Lightscales*, realizada com o material disponível no local (boias de pesca, escamas de peixe e alfinetes).

Mas, a utilização das técnicas artesanais no contexto artístico, tem sido um gesto sobretudo associado ao movimento feminista. Sendo um veículo de transmissão de ideias ainda não marcado pela tradição masculina, o artesanato foi considerado pelo movimento feminista, que surgiu nos anos 70 nos E.U.A, como o seu meio de expressão mais eficaz. Segundo Miriam Shapiro (nasc. 1923), pintora e fundadora, em 1971, do programa feminista no Instituto Californiano das Artes, a forma das mulheres abordarem a arte, “pela sua incorporação de todos os tipos de materiais –cerâmica, bordado, tricot, costura– e formas anteriormente consideradas meramente decorativas, como a tapeçaria, a azulejaria, etc.” (Goldberg, 1998: 129), foi mesmo um dos principais catalisadores da emergência do pós-modernismo. Vindas da periferia e utilizando materiais que antes não eram utilizados, contribuíram para diluir as fronteiras entre arte nobre e arte baixa e com “a” pequeno, assim como para o alargamento da arte a outros domínios de conteúdo, como as narrativas autobiográficas de carácter, por vezes, confessional.

Nos anos 80, a chamada segunda vaga de feminismo colocava em causa os valores masculinos subjacentes à desvalorização, pelas próprias mulheres, do artesanato tradicionalmente associado às mulheres. Em contrapartida, a terceira vaga feminista dos anos 90, era sobretudo represen-

tada como desprezando todo o tipo de atividade “feminina”, considerando-o como um instrumento da opressão da mulher. Mais recentemente, tem havido um florescimento de atividades relacionadas com o artesanato sobretudo ligado às oportunidades que a Internet oferece de alguma autonomia financeira, e ao movimento de defesa de sustentabilidade da Terra, como uma afirmação política de resistência à produção industrial massificada. Assim, um grupo de artesãos auto designou-se de *craftist* (artesões e ativistas) defendendo o cruzamento entre as artes e o artesanato, sendo frequente a utilização de bordados por parte de artistas em exposições como são exemplo “Radical Lace and subversive knitting”, no Museu de Artes e Design em Nova Iorque, 2006, seguida, em 2007, de “Pricked: Extreme Embroidery”, no Reino Unido, “Cloth and Culture Now” no Centro de Artes Visuais, Sainsbury, Reino Unido, em 2008, que reuniu 35 artistas de 6 países que utilizaram a história do têxtil para explorar o seu trabalho. Artistas internacionalmente conhecidas, como Gada Ahmer ou Tracey Emin, Judy Chicago ou Kate Walker utilizam como estratégia subversiva nos seus trabalhos técnicas artesanais tradicionalmente femininas criando oximoros que frustram as expectativas revelando os preconceitos a estas ligados, como doçura, inocência, submissão.

Nos Açores, a especificidade do gesto de Catarina Branco, Sofia de Medeiros e Sara Shanderl reside no facto de cruzarem as duas tendências acima referidas, ou seja, o gesto político contra-hegemónico –relativamente às tendências globalizantes de descaracterização das identidades locais e do domínio pela tecnologia insensível à diferença da “carne do mundo”– e o feminismo como gesto da açorianidade, conceito definido por Vitorino Nemésio, em 1932: “a alma que sentimos no corpo que levamos” (Nemésio, 1975: 36), “o apego à terra, este amor elementar que não conhece razões, mas impulsos; e logo o sentimento de uma herança étnica que se relaciona intimamente com a grandeza do mar” (Nemésio, 1975: 37). A ligação à terra, às colheitas, a consciência da precariedade da con-

dição de insular, a constante luta com o mar e a sua aparente infinitude, caracterizam o oximoro do ser ilhéu: por um lado, fechado pelos limites da terra e, por outro, aberto ao mundo por esses mesmos limites. Essas duas linhas, a do horizonte e a dos contornos da ilha, marcam também o seu dentro e fora: topos por excelência do imaginário dos continentais, espaço matricial para os ilhéus; metáfora do isolamento para uns, plataforma de comunicação para outros.

Como nota Nemésio, os açorianos estão

soldados historicamente ao povo de onde viemos e enraizados pelo habitat a uns montes de lava que soltam da própria entranha uma substância que nos penetra. A geografia, para nós, vale outro tanto como a história, e não é de balde que as nossas recordações escritas inserem uns cinquenta por cento de relatos de sismos e enchentes. Como as sereias temos uma dupla natureza: somos de carne e pedra (Nemésio, 1975: 36).

A constante atividade sísmica e mesmo vulcânica leva a um sentimento de precariedade que suscitou um forte sentimento religioso. O artesanato servia, desde o início, como complemento do culto religioso. Como nota Sónia Rosa,

desde mantos bordados para o Senhor Santo Cristo e os seus altares e andores na ilha de São Miguel, até às cestas de grandes dimensões cheias de rosquilhas com flores para distribuir pelo povo que equilibravam as mulheres do Pico na cabeça pagando assim a sua promessa ao Divino (Rosa, 2013: 25).

Nos Açores, a mulher viveu até recentemente numa condição subalterna devido ao isolamento da ilha relativamente ao continente, que, por ou-

tro lado, sofria de enorme desfasamento relativamente aos outros países europeus devido a uma ditadura que valorizava a família tradicional e a mulher confinada ao espaço doméstico como cimento do mito de Pátria. Às mulheres era simultaneamente atribuído o papel feminino de guardiãs da casa e, caso quisessem exercer alguma actividade, o papel de artesãs ou decoradoras, trabalho que não suscitasse nenhuma reflexão intelectual que pudesse perturbar a equilíbrio da divisão de papéis sociais.

Deste modo, a título de exemplo, no princípio do séc. XX, em *A Educação da Mulher*, jornal *Açoriano Oriental*, de 11 de Abril de 1925, aconselhava que a mulher não deveria aprender a pintar, mas sim o desenho decorativo e o «amor da natureza», e isto, porque uma senhora devia desenhar um animal ou uma planta sem ter conhecimentos de botânica, bastando-lhe conhecer a qualidade dos vegetais e as suas propriedades alimentares. Uma senhora não necessitava ser

uma grande pianista, [...] bastava pequenos a canção patriótica» em vez de «tudo se lhes ensinar desde as línguas bárbaras, de que nenhum uso podem fazer até à pintura, na ambição ingénua de fazer d'ela a concorrente do homem, quando devia ser a sua companheira, a dona do seu lar, que deveria tornar confortável e alegre para descanso e alegria do marido (Santos & Santos, 2010: 761-2).

Neste contexto, o artesanato constituía-se como ambivalente pois, se por um lado contribuía para consolidar a essencialização do feminino como doce e passivo, reprodutor e não produtor e foi instrumento de exploração das classes mais baixas como foi denunciado por Horácio Bento de Gouveia em «Lágrimas Correndo Mundo» relativamente às bordadeiras madeirenses. Por outro lado, na medida em que essa atividade lhes dava um certo poder financeiro e alguma liberdade criativa na execução destes trabalhos, tinha o potencial de contribuir para a consciência de si e da sua dignidade.

Ao procurarem recuperar tradições locais, os *crafts*, como as rendas e os bordados por vezes realizados com palha de trigo ou de centeio, o *patchwork*, a confeção de adornos em papel e escama de peixe, ou ainda o entrelaçado da cestaria –sendo estas atividades de produção feminina– as obras das açorianas Catarina Branco e Sofia Medeiros, e o design de Sara Schanderl traçam gestos insulares políticos declinados no feminino. Ao fazê-lo, desterritorializam o domínio do artesanato, imprimindo no fragmento a marca da expressão de um novo território: é um gesto fundador que simboliza um devir, constituindo um núcleo de emergência criativa.



Catarina Branco, *Capacho* (2015)

Como salientou Amorin, os Açores foram palco de emigrações frequentes, sobretudo para os Estados Unidos (Amorin: 2004: 21–28). Daí que a característica mais especificamente insular do gesto político na arte das ilhas é a de reflectir temáticas como a viagem, a diáspora, o hibridismo a miscigenação, a identidade como processo em constante mutação, além da contradição, acima referida, do aberto/fechado, dentro/fora que caracteri-

za as ilhas e/ou a utilização, nos próprios processos artísticos, de estratégias de deslocamento, a partir de não-lugares ou entre-lugares. Catarina Branco, na instalação *Capacho*, apresentada na exposição *Terra Nostra*, 2015, recupera a arte da fabricação do capacho cuja utilização como tapetes é uma reminiscência dos hábitos mouriscos. Estes eram constituídos pelo material circundante, como a folha de milho, a espadana, o junco e a palha de trigo e o seu processo era demorado sendo realizado por uma indústria caseira. Implicava a fase de selecção das folhas, de secagem e desfiação, da tintagem, do entrançamento e da cosedura. Estes processos significavam também momentos de partilha e convívio entre as tecedeiras. Por outro lado, o título da obra critica o silenciamento destas formas de saber caídas no esquecimento, significando o termo, pelas próprias palavras da artista “passar por cima, pisar sem qualquer respeito ou delicadeza pelo que já existe, destruindo teias históricas e sua poética, desrespeitando o indivíduo que ali habita, impondo uma força bruta” (Branco, s/d).

Deleuze define a descontextualização de um fragmento como um ritornelo, essa repetição diferencial criativa, utilizando um termo do universo da música que designa a repetição de uma passagem imediatamente após a sua execução, atribuindo-lhe o significado mais amplo de “[...] conjunto de matérias de expressão que traçam um território e que se desenvolvem em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc.)” (Deleuze, 1980: 396). A criatividade que marca o caos desconhecido com a assinatura de um estilo (Deleuze, 1980: 391, 393). pode emergir nos interstícios entre o mesmo e a sua repetição diferenciada: é nessa fenda que podem emergir os devires. É entre “esse entre-meio [entre a noite e o dia, o orgânico e o inorgânico, a planta e o animal, o animal e a espécie] que o caos devém ritmo, não necessariamente, mas onde pode devir” (Deleuze, 1980: 395). Nesta passagem, o fragmento deixa de ser “funcional” e de constituir uma relação orgânica com o todo tornando-se matéria expressiva (Deleuze, 1980: 387).

É também dos entre-meios que nascem muitas das esculturas de Sofia Medeiros. Reminiscentes da chamada arte primitiva não apenas por serem realizadas numa espécie de *bricolage* e reutilização de materiais diversos, como rendas, bordados, através da técnica do *patchwork*, mas, sobretudo, pelas suas formas lúdicas que se situam entre o inanimado e o animado sugerindo uma antropomorfização das coisas inanimadas, remetendo para o mundo da infância e para o jogo. É o caso, por exemplo de *Amor + amor*, 2008, que representa de forma humorística, o movimento de devaneio, prazer e entrega de uma forma sinuosa e insinuada, repetindo as formas da roda de um vestido em que a peça assenta, sugerindo o vórtice de um movimento para o céu, em formas de corações; ou em *Longos abraços*, 2007, em que, no vaivém dos losangos que se repetem, formas feminina e masculina assumem a essência abstrata dos abraços longos.



Sofia de Medeiros: *Amor + Amor* (2008); *Longos Abraços* (2007); *Fazer do Brinco coração* (2010)

Em *Fazer do Brinco coração*, o interstício não é apenas entre o mundo inanimado e animado mas entre o significante e o significado do título, cuja ligação lógica é quebrada fazendo surgir uma ambiguidade lírica e humorística que nasce do *non-sens* entre o provérbio popular “Fazer das tripas coração”, expressão que significa ultrapassar-se e tornar as adversidades numa força e “Fazer do Brinco Coração”. A escultura é um oxímoro

no sentido em que trata temas que remetem para o sofrimento quotidiano das mulheres que levam às costas o peso da subsistência dos filhos de uma forma lúdica. A forma do coração sugere a de um rosto, através das formas tubulares em forma de V e dos brincos, enquanto o colar de contas brancas lembra uma boca em forma de coração, jogando com o palimpsesto que remete para outro provérbio: “quem não vê caras não vê corações”. Ainda neste trabalho, a sensualidade do véu preto, que esconde e revela, e das formas arredondadas apela a um olhar háptico, envolvendo outros sentidos para além do olhar racional que implica o distanciamento: apelo a uma percepção corpórea evocadora, também, do sentir feminino.

Entendemos aqui por feminina uma forma de sentir mais ligado à transversalidade dos sentidos decorrente de uma ligação imanente ao corpo, a mulher está mais atenta ao devir, tendo uma noção do tempo não linear e descontínua, constituída momentos, nós de várias linhas ligados de forma rizomática a outros “Nós”. Se a identidade feminina é sempre local, ela sobrepõe-se a uma certa forma de sentir feminina universal, reflexo de uma diferenciação a vários níveis que faz com que experiencie o seu corpo no mundo de forma diferente: está consciente do seu corpo quando se move e sente o prazer do seu entrelaçamento físico, nessa intercorporeidade com o mundo. É, portanto, um sentir mais transversal que convoca todos os sentidos e não dá a primazia à visão: um sentir “rizomático” que se espalha pelo corpo, unindo a mente ao corpo no gesto sensorial de manusear, tratar, cuidar, tecer, moldar e criar. Assim, também em *A Promessa*, a subtileza dos ornamentos que remete para a própria função decorativa a que era votada a mulher, para a confinação do tempo no devaneio, do tempo que se enrola e desenrola, excluído do tempo histórico linear, da história dos homens. Como as suas formas, o tempo da mulher é circular, o tempo do quotidiano dos gestos que se repetem nas tarefas quotidianas, espalhando-se numa malha que se estende horizontalmente. Paradoxalmente, esse tempo, essas actividades, outrora desprezadas e subalternizadas, constituem agora uma alternativa

a um sistema hegemónico de poder que leva à sua própria destruição.

Por outro lado, as formas tubulares em patchwork, assim como os brincos remetem para o artesanato popular açoriano geralmente executado por mulheres e para a esfera doméstica, subvertendo as fronteiras privado/público ao colocar em público, no espaço de uma galeria, algo que geralmente é da esfera privada, assim como, simultaneamente, as fronteiras entre arte e artesanato.

Por sua vez, o trabalho da designer Sara Schanderl revitaliza o artesanato tradicional açoriano através do deslocamento de técnicas tradicionais, como o bordado, para uma peça utilitária, como um copo de cocktail, apresentado em parceria com João Couto, no 1.º Glassology Design Contest, 2016. O movimento de deslocação de formas estabelecidas para a criação de um outro território, já não determinado pelo passado cristalizado, mas pelo porvir do devir incerto, é um gesto artístico:

o fator territorializante deve ser procurado [...] no devir-expressivo do ritmo [...] na emergência de qualidades próprias [...] Poderemos nomear arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, o primeiro homem que desenha uma margem ou faz uma marca (Deleuze, 1980: 388).



Sara Schanderl

Ao ser decodificado, o elemento que se descontextualiza, como a tecelagem, as escamas de peixe, os bordados, as flores, etc. -passa a

significar por si próprio. Se adotarmos o conceito de simbolismo de Rancière, numa passagem de *Aesthesis*, poderíamos afirmar que esse elemento exprime, simbolicamente, a materialidade da própria vida oferecendo “as materialidades vulgares do mundo do trabalho e da existência quotidiana à vida do pensamento e do todo” (Rancière, 2011: 82). Essa ação de “despertar [...] esta potência da experiência comum dum mundo espiritual, adormecida [...] na disposição dos objectos e no desenrolar das actividades prosaicas” é “obra da vida” sendo que o poeta, o artista ou o artesão designam as coisas que se designam que “se simbolizam a si mesmas” (Rancière, 2011: 85). É neste sentido que Rancière afirma, noutra passagem que “o simbolismo não é a expressão figurada de um pensamento abstracto. É o fragmento separado do todo que traz a potência do todo” (Rancière, 2011: 98). Daí o gesto de arrancar esse elemento de um todo, abrindo para um devir ao inaugurar uma linha de desterritorialização que avança pela diferenciação de si mesmo, ser um gesto simbólico que aqui simboliza a união da matéria, manuseada pela mão, com o cosmos. Como nota Deleuze

a matéria molecular está tão desterritorializada que [...] as matérias de expressão dão lugar a matérias de captura [...] as forças de captura já não são as da terra [...] mas de um cosmos energético [...] A figura moderna não é a da criança nem do louco, ainda menos a do artista, mas a do artesão cósmico [...] Ser um artesão, já não um artista, um criador ou um fundador; é a única maneira de se tornar cósmico [...] é preciso que o povo e a terra sejam como os vectores de um cosmos que os transporta, então, o próprio cosmos será arte. Fazer do despovoamento um povo cósmico e da desterritorialização uma terra cósmica, tal é voto do artista-artesão, aqui ou lá, localmente (Deleuze, 1980: 399, 449).

Conclusão

O gesto, ao contrário do simples movimento, tem uma intenção e é simbólico, i. é, inscreve-se num contexto cultural no qual adquire um significado. Ao pegar, assim, em algo, como o saber artesanal, e ao coloca-lo num outro contexto, interrompe-se o movimento mecânico do corpo que perpetua o poder; o movimento transforma-se em gestos intencionais que simbolizam, neste caso, a criatividade da mulher e do artesão, a sua humanidade. A deslocação para um espaço público de trabalhos anteriormente reservados ao espaço doméstico, por Catarina Branco, Sofia Medeiros e Sara Schanderl, questiona os lugares atribuídos às mulheres, refletidos nas práticas que confinavam a mulher ao espaço privado, no duplo sentido: privado do diálogo e privado da atribuição do papel de intelectual ou de ser pensante racional que lhe teria permitido desenvolver outras facetas ou enriquecer esse trabalho artesanal com a partilha da reflexão sobre o mesmo.

Estes gestos artísticos femininos pertencem ao regime estético, como Rancière definiu, pois a sua interpretação é indeterminável, estando abertos a diferentes leituras: é [ou são?] um devir. Rompem com as grandes narrativas da história da arte ocidental, mais especificamente, com as que atribuíam cada atividade a um domínio –delimitando, no caso da arte, o domínio das belas artes, do design e do artesanato– subvertendo assim as linguagens dominantes da História da Arte, ou seja, o discurso masculino. Estes gestos são políticos porque, como notou Rancière no regime estético, a arte política constitui-se por aquilo que é designado por “eficácia do dissentimento” (Rancière, 2011: 89): são políticos não por terem uma mensagem explicitamente política –pois, deste modo, partilhariam de um regime autocrático do poder semelhante ao que pretendem criticar– mas por fazerem bascular as fronteiras das atividades, das visibilidades, por criarem uma outra partilha do sensível, oferecendo ao pensamento a atividade,

outrora silenciada, de um modo de ser, de uma forma de vida anónima. Como referimos, os aduaneiros do poder instalam-se nas fronteiras entre essas dicotomias que decidem quem faz o quê e onde. Mudando as práticas dos corpos assim disciplinados, revogam-se os aduaneiros. Daí a importância do corpo na política, e dos gestos, no sentido flusseriano, como afirmações da liberdade e dignidade humanas. Estes gestos constituem uma prática artística com origem num corpo que tem as suas raízes numa terra –os Açores– e num tempo em que a mulher se expressa e afirma como tal, sem recurso ao radicalismo –negativo do machismo– mas simplesmente, pela livre fruição de si, reconhecendo-se num fazer que, historicamente, foi confinado ao manual, um tempo também em que se tornou possível desconstruir as falsas dicotomias manual/intelectual.

Deste modo, ao valorizar o lado criativo e original do trabalho artesanal feminino de raiz popular açoriana, Catarina Branco, Sofia Medeiros e Sara Shanderl resgatam todo um passado feito de silêncios em que as mulheres não tinham voz nem visibilidade, e, ao dignifica-lo, destruindo barreiras de domínio e de género, abrem novos e profícuos territórios à criatividade artística.

Referências

- Amorim, Maria Norberta; Correia, Alberto & Perdigão, Teresa** (2004). *Rendas dos Açores: ilhas do Pico e Faial*, Açores, Secretaria Regional da Economia, Centro Regional de Apoio ao Artesanato.
- Branco, Catarina** (s/d.). “Encontros entre a força e a delicadeza”, in http://www.fonsecamacedo.com/ver_textos.php?id_expo=122&ling=pt. (acesso: 19/08/2016).
- Brecht, Bertold** (1989). *Werke-Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Berlin, Werner Hecht.

- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1980). *Mille plateaux*, vol 1: *Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Flusser, Vilém (1994). *Gesten-Versuch einer phänomenologie*, Frankfurt am main, Fischer Verlag.
- Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1994). *Dits et écrits II, 1970-1975*, Paris, Gallimard.
- Goldberg, Roselee (1998). *Performance: Live art since the 60s*, London, Thames & Hudson.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- Nemésio, Vitorino (1975). “Açores: de onde sopram os ventos”, in *Açores-actualidade e destinos*, Angra do Heroísmo, Edições Atlântida.
- Rancière, Jacques (2006). *The politics of Aesthetics*, New York, Continuum.
- ____ (2010a). *Estética e Política: A Partilha do Sensível*, Porto, Dafne Editora.
- ____ (2010b). *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.
- ____ (2011). *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée.
- Rosa, Sónia (2013). *Cochim* [tese de mestrado], in https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/1713/1/S%C3%B3nia_Patr%C3%ADcia_Melo_da_Rosa.pdf (acesso: 19/08/2016).
- Santos, José & Santos, Lúcia (2010). “Os Açores no feminino: ser, viver e amar (1900-1925)”, in *Anuário*, Funchal, Centro de Estudos de história do Atlântico.
- Wittgenstein, Ludwig (1994). *Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.