

Texturalidade: textura e textualidade do tecido e do texto

Texturality: texture and textuality of textile and text

Anirã Marina de Aguiar¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4012-6698>

Marina Baltazar Mattos²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4657-7609>

Natália Rezende Oliveira³

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4751-4338>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1947>

[**resumo**] O objetivo deste artigo é introduzir aspectos do que nomeamos como “texturalidade”, tomando como base a familiaridade etimológica entre as palavras tecido e texto, cujas origens remontam ao verbo latino *texere*. Para tanto, partimos de uma análise crítica dos argumentos do antropólogo britânico Tim Ingold (2022), em sua obra “Linhas: uma breve história”, para propor possíveis aproximações gestuais, históricas e estéticas que reatam a cisão entre as instâncias do têxtil e do texto. Esta costura se realiza, sobretudo, por meio do elemento visual-tátil, por vezes metafórico, da textura, considerando as evoluções tecnológicas e os tensionamentos de gênero das performances de tessitura, leitura e escrita no âmbito do Ocidente.

[**palavras-chave**] **Textura. Texto. Têxtil. Escrita. Gestualidade.**

¹ Doutorando em Poéticas Visuais (2022 – 2026), Mestre (2021) em Arte, Moda, História e Cultura, e Bacharel (2017) em Artes Visuais pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: aniram.marina@estudante.ufjf.br. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7653209910667364>.

² Doutoranda (2022-2026), Mestra (2021), e Licenciada (2012) em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: marinagmattos@gmail.com. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9899649747114992>. Bolsista CAPES.

³ Doutora (2023), Mestra (2018) e Bacharela (2012) em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: natalia.rzd@gmail.com. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6278713232044964>.

[abstract] The aim of this article is to introduce aspects of what we call “textuality”, based on the etymological familiarity between the words textile and text, whose origins go back to the Latin verb *texere*. To do this, we start with a critical analysis of the arguments put forward by British anthropologist Tim Ingold (2022) in his work *Lines: a brief history*, in order to propose possible gestural, historical and aesthetic approaches that reconnect the instances of textile and text. These approaches take place especially through the visual-tactile element of texture, considering the technological evolution and gender tensions of the performances of weaving, reading and writing in the West.

[keywords] **Texture. Text. Textile. Writing. Gesture.**

Recebido em: 16-04-2025.

Aprovado em: 20-07-2025.

Primeiras linhas

Os têxteis nos levam, de muitas maneiras, à noção de narrativa. Essa condução pode ser tensionada, num primeiro momento, a partir de dois caminhos: por um lado, podemos pensar nas narrativas das transmissões intergeracionais (as histórias de família que guardam e repassam as memórias de aprendizado das técnicas), dos manuais (que traduzem os gestos em instruções), do exercício poético elaborado nos cantos de trabalho e, por outro lado, a instância da narrativa aparece vinculada à própria imagem do tecido (os símbolos, as formas tecidas, a visualidade dos padrões). Desse modo, podemos afirmar que os meios têxteis são cercados de histórias. Eles contam, repassam e transmitem tais histórias de diferentes maneiras, articulando palavra e imagem sem perder o fio de suas especificidades. Na língua portuguesa, a palavra trama, muitas vezes usada em equivalência à palavra tecido, possui a ambivalência semântica de referir-se ao têxtil e ao texto, desdobrando-se em outros vocábulos que, pelo exercício da metáfora, tendem a confundir aspectos plásticos e conceituais de ambas as linguagens (têxtil e textual). Mas essa aproximação é menos casual do que parece: basta investigar a origem das palavras para constatar que tecido e texto compartilham a raiz etimológica *texere*, termo latino que pode ser traduzido por tecer.

Na Antiguidade ocidental, tecer (*texere*) gerava *textus*, a coisa tecida, que podia se referir tanto aos produtos da tecelagem manual quanto àqueles da escrita. No livro *Linhas*: uma breve história, o antropólogo britânico Tim Ingold (2022) relata que na Europa, ao final da Idade Média, o discurso oral ganha registro com o trabalho dos monges escribas, mas suas escrituras ainda mantinham uma relação direta com a oralidade, preservada pela ligação estreita entre a página e a voz, sobretudo em razão das leituras públicas. Nesse contexto, Ingold (2022) recorda que muitas pessoas não sabiam ler, inclusive parte dos monges

copistas, o que fazia com que a prática da cópia, nesses casos, fosse mais semelhante ao desenho do que à escrita em si. E, para Ingold (2022), na atividade da escrita à mão, a linha permanecia em movimento, o que também servia como evidência da semelhança entre tecido e texto – isto é, ainda que desdobrados em materialidades distintas, os produtos de *texere* eram compreendidos como correspondentes. Não por acaso, as grafias contidas nos manuscritos produzidos pelos monges, à época, eram tão ornamentadas, pois o que se fabricava era textura, e não exatamente texto, do modo como o conhecemos hoje (Figura 1).

FIGURA 1 – ESTILO DE ESCRITA GÓTICA QUE LEVAVA O NOME DE *TEXTURA* OU *TEXTUALIS FORMATA*, DESENVOLVIDA POR MEIO DO EXERCÍCIO DE ENTRELAÇAR AS LETRAS, TAL COMO OS FIOS SE ENTRETECEM NO TECIDO. PÁGINA DO *SCRIBAL PATTERN BOOK*, C. 1510-1517.



FONTE: Yale University Library. Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10450154>.

Acesso em: 19 fev. 2025.

Outra semelhança que Ingold (2022) aponta, em seu livro, está nas linhas que serviam para orientar a escrita, traçadas entre as frases e nas delimitações da área do texto, pois guardariam um parentesco direto com as linhas paralelas que constituem a urdidura no tear. O antropólogo escreve que essas linhas eram fracas em cor e espessura, tendiam a ser quase invisíveis, da mesma forma com que a urdidura, na tapeçaria, seria inteiramente coberta pelo fio da trama. Embora seja possível ver as linhas que dividem a escrita gótica cuja nomenclatura

variava de *textura* a *textualis formata* (Figura 1), as linhas servem mais como suporte para o entrelaçamento do que como uma separação, demonstrando a proximidade do entrelace das letras à relação dos fios no tecido, e as formas das letras, separadas, aparecem como pontos tecidos sobre o papel, que só atingem sua completude no último arremate.

É com a invenção da prensa tipográfica de Gutenberg, em 1450, que, para Ingold (2022), perde-se completamente o vínculo entre ambas as linguagens, pois o antropólogo argumenta que, na impressão, a palavra seria materializada por meio de uma matriz estática. Hoje, quando digitamos letras na superfície virtual de nossos dispositivos eletrônicos, podemos notar que elas surgem como manchas instantâneas: diferentemente da escrita à mão, elas não são formadas por uma linha que se move até reproduzir a completude de sua forma. E o movimento da linha, na escrita, é imprescindível para a identificação da familiaridade entre ambas as práticas, conforme Ingold (2022), porque tecido e texto vinham de um verbo, de uma ação – *texere* –, e tecer é, em termos gerais, o ato de movimentar linhas, entrelaçando-as. A linha do texto, portanto, teria se tornado imóvel, composta por letras fragmentadas, o que fez dispersar a noção de continuidade tão própria da plasticidade narrativa dos fios.

A tese final do antropólogo defende que a linha, antes gesto do desenho e da escrita, ou “traço de”, tem sua morte com a linearização, em algo de artificial sobre a retidão, ou seja, a escrita, em seu princípio rébus cuja invenção não pode ser bem delimitada, ao usar um sinal pictográfico para representar não aquilo que retrata, mas o som para aquela coisa, é apenas o primeiro passo para um caráter que vai se tornando cada vez mais linear, caminhando para seu próprio fim enquanto gesto.

FIGURA 2 - A PRENSA DE TIPOS MÓVEIS DE GUTENBERG.



FONTE: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/historia-do-livro-primordios-da-impressao/>. Acesso em: 29 ago. 2024.

Mas podemos fazer contrapontos à visão trazida por Ingold (2022), considerando que certos elementos, ainda que tenham passado por transformações tecnológicas e simbólicas, mantêm alguns resquícios da duplicidade (têxtil e textual) de *texere*. As linhas das frases são exemplos disso, independentemente do modo como são dispostas nas páginas: a noção visual de texto, em seu sentido convencional, continua sendo representada por meio de linhas sequenciais, que remetem à forma espacial da trama, cujos fios entrelaçados se empilham cumulativamente. Nessa conformação, que tem ligação direta com os limites dimensionais da página – assim como a feitura do tecido se limita, ao menos em partes, às dimensões do tear –, tanto a escrita quanto a leitura reproduzem o movimento de vaivém característico das práticas têxteis. Os cadernos de pauta também preservam a matriz do urdume que encontramos no trabalho dos monges copistas – e que foi dispensada a partir da adoção da impressão –, orientando a ordenação do empilhamento de nossas frases-linhas, especialmente no processo de aprendizado da escrita. Essa dança do olhar ao ler, de passar de uma linha a outra, de cima para baixo, da esquerda para a direita, de ir e voltar no texto, sobretudo no exercício de aprender a escrever, constitui uma prática, ainda hoje, gestual e simbólica, cuja frase é uma estrada, para utilizar a metáfora imaginativa de Solnit (2001), a ser percorrida. Mesmo na prensa estes movimentos se mantêm, tanto nas ações de feitura dos textos, no ordenamento das frases, páginas e encadernações, e sua reprodução em maior escala, quanto na ação de leitura (Figura 2).

O que nos parece mais intrigante no estudo de Ingold (2022), contudo, é que o antropólogo aborda a mecanização da escrita como o acontecimento fundamental para a perda de seu vínculo com os sentidos antigos de *texere*, mas não o faz com a prática do tecer. No curso da história, também as ações relativas aos produtos têxteis se desdobraram em diferentes técnicas e formas estruturais, de modo que os elementos do urdume, do empilhamento de fios, assim como a própria movimentação das linhas, não são semelhantes (ou até mesmo existentes) em todas as técnicas, mesmo nos casos de feitura manual. Obviamente, a mecanização dos teares ainda se baseia na movimentação contínua dos fios, embora a condução pela máquina tenha alterado a velocidade do trabalho e a disposição dos materiais nos instrumentos. Mas a perda da relação com o corpo – o corpo que movimenta a linha – é o que nos parece crucial para compreender tanto as nuances de *texere* quanto os próprios argumentos do antropólogo. De fato, nossos processos de escrita se transformaram radicalmente: a escrita datilografada, por exemplo, não segue o ritmo têxtil que a escrita manual reproduz, mas podemos imaginar paralelos entre essas inovações e os desdobramentos tecnológicos que o campo do têxtil sofreu – o fazer dinâmico das rendas de bilro, por exemplo, revela uma aproximação com os movimentos de digitação em um teclado. Buscar essas correspondências dentro das transformações que nos levaram aos dispositivos e procedimentos da atualidade, uma vez que nem texto nem tecido são iguais ao que se tinha antigamente, é uma maneira de usar a “texturalidade” como lente reveladora dos resquícios de *texere*. O que seria, então, a “texturalidade”?

A via da textura

Comentamos, no início deste artigo, acerca de dois caminhos por meio dos quais podemos tensionar a presença da narrativa nos tecidos: as histórias contidas na memória de transmissão das práticas, seja por meio da oralidade ou do registro gráfico, e as histórias

contidas na visualidade das tramas. Entremeadas a essa dualidade conformada por imagem e por palavra, haveria um aspecto terciário, que caracteriza, de modo ambíguo, tanto aquilo que enfatiza quanto aquilo que rompe a fraternidade de tecido e texto. Trata-se da textura, referida por pesquisadoras e pesquisadores da área das artes visuais como a particularidade plástica das linguagens têxteis⁴ – ao menos quando postas em comparação com as especificidades das linguagens canônicas do campo. Quando se quer observar o diálogo entre tecido e texto, muitas abordagens são possíveis. Existem autoras e autores que pensam tal aproximação de maneira simples e direta, como é o caso do antropólogo equatoriano José Sanchez-Parga (1995), que utiliza a expressão textualidade têxtil para se referir ao exame de narrativas contidas em tecidos da região andina. Textualidade é característica ou condição daquilo que é textual. Mas, a depender da maneira como aplicamos esta palavra para analisar as narrativas das texturas, corremos o risco de tentar encaixar as regras de funcionamento do texto (da palavra, da língua) no tecido, ou mesmo de afirmar que toda narrativa que existe nos têxteis precisaria passar por um processo de tradução (decodificação ou transliteração) em palavras – isto é, o têxtil precisaria “virar um texto”, pois somente assim poderíamos acessar e compreender suas mensagens.

Sob um viés crítico, esse risco está conectado à nossa herança colonial, que coloca as práticas têxteis como tecnologicamente rudimentares, primitivas, no sentido pejorativo destes termos, e como etapas que supostamente antecedem o desenvolvimento da escrita nos contextos que fogem ao Ocidente. Todas essas questões ganharam corpo, em nossa análise, quando em contato com o termo “oralitura”, cunhado pela escritora e professora Leda Maria Martins (2003). A apropriação que Martins (2003) faz da plasticidade do texto no âmbito teórico-científico nos parece funcionar como um movimento contracolonial da linguagem, pois questiona o discurso hierárquico das tecnologias de registro, problematizando, inclusive, o conceito de ágrafo, muitas vezes usado para desqualificar os modos de registro e de comunicação encontrados em comunidades pré-colombianas, indígenas, culturas de África e da Ásia. Na mesma esteira dos estudos sobre performance, Diana Taylor, em “O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas” (2013), defende a diferença entre as práticas performáticas cujo registro escapa ao acontecimento, ao gesto, por si só efêmero, passível de transmissão intergeracional em torno de uma comunidade e sua cultura, e a prática colonial do arquivamento que, paradoxalmente, ao escrever o gesto, o faz perdurar enquanto documento ao longo do tempo, mas não é capaz de registrar seu processo de incorporação. Haveria, então, uma espécie de apagamento duplo e reiterado daquilo que escapa ao registro arquivístico, em sua negação continuada.

O termo “oralitura” aparece no artigo “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”, no qual Martins desenvolve uma reflexão acerca de uma percepção espiralar do tempo nas performances e vocalizações dos Congados⁵:

⁴ Gunta Stölzl (1931), Anni Albers (1974), T'ai Lin Smith (2014).

⁵ Manifestação cultural e religiosa que tem suas raízes nas tradições africanas, combinando, no Brasil, elementos de religiões de África com a fé católica na formação da festividade.

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (Martins, 2003, p. 21).

Para complementar, Martins afirma que “A oralitura é do âmbito da performance, uma âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo” (2003, p. 21). Nesse sentido, a “oralitura” seria capaz de registrar, transmitir e transformar o conhecimento por sua dinâmica orientada pela repetição através de práticas discursivas ritualizadas ao longo do tempo, para as quais o corpo se torna agente vital da incorporação.

Assim, a obra de Martins (2003) nos instigou a aglutinar os termos percebidos como resíduos do tecer e do escrever (*texere*), textura e textualidade, para imaginar o neologismo “texturalidade”. Em sentido ampliado, podemos pensar, também, na soma da textura e da oralidade, apontando para a dimensão performática de *texere* e das possibilidades de manifestação textual para além da escrita – assim como o têxtil, referido por meio da palavra textura, também incorpora significações mais amplas. A antropóloga colombiana Tania Pérez-Bustos, no livro “Gestos textiles: Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos” (2021), narra sobre seu trabalho etnográfico com as bordadeiras cartagenas, pesquisa que demandou que ela própria aprendesse a bordar como uma necessidade epistêmica, pois se tratava de um saber empírico. Pérez-Bustos (2021) nos conta que, à medida que convivia com as mulheres dentro daquele universo, tornava-se evidente que os saberes ultrapassavam o campo da palavra. Para acessar o conhecimento que as bordadeiras lhe ofereciam, ela precisava compreender a linguagem dos fios e dos gestos e adentrar na materialidade dos processos daquele trabalho. Mais uma vez nos aproximamos das reflexões de Leda Maria Martins (2003) e de Diana Taylor (2013), que nos apontam para as limitações dos repositórios de conhecimento construídos pela via da palavra escrita. Quando pensamos na “texturalidade”, estamos dizendo daquilo que é produzido, transmitido e preservado pelo corpo – ou melhor, por corpos articulados dentro de uma coletividade –, de saberes que se organizam e se reatualizam a partir das tecnologias do encontro.

Pérez-Bustos (2021), então, reflete sobre a forma como seu corpo foi marcado pelo processo de aprendizagem das técnicas do bordado, e como o lugar onde esse processo aconteceu – o território de Cartago, no sudoeste da Colômbia – havia se inscrito nela através das gestualidades performadas:

Era como se ele tivesse me acompanhado até Bogotá e se instalado nos movimentos corporais com os quais eu aprendia o fazer têxtil e, com isso, me permitisse redimensionar o que significava conhecer a partir do corpo, no espaço da minha própria cotidianidade⁶ (Pérez-Bustos, 2021, p. 37).

⁶ Tradução nossa para: “Era como si este me hubiera acompañado hasta Bogotá y se hubiera instalado en los movimientos corporales con los que aprendía el hacer textil y con ello me permitía redimensionar lo que implicaba conocer desde el cuerpo, en el espacio de mi propia cotidianidad”.

O espaço do cotidiano descrito pela antropóloga é lugar de produção da “texturalidade”. Essa produção acontece através da recursividade, num tempo espiralar, que prevê coreografias repetidas ao longo dos dias, como espaço da transformação dos sujeitos na história. A produção têxtil, desse modo, pode assemelhar-se à temporalidade do mito, como afirma Leda Maria Martins (2003), sobre a prevalência da palavra escrita na tradição ocidental e sua relação com o conhecimento e a memória:

[...] pois na narrativa mítica, todo saber que se quer reminiscência não pode prescindir de *Lesmosyne*, o esquecimento, esquecimento este que se inscreve em toda grafia, em todo traço que, como significante, traz em si mesmo as lacunas e rasuras do próprio saber (Martins, 2003, p. 64).

Nesse sentido, ela nos provoca a pensar uma relação entre a memória e o esquecimento, presentes em toda forma de grafia e registro. Assim, o mito desafia a pretensa linearidade do racionalismo, partindo de uma relação de imagens simbólicas e de uma estrutura composta pela apresentação parcial do conteúdo, que se insere no tempo de maneira cíclica. As lacunas dão espaço para sua contínua transformação, pois cada gesto é inaugural. O conhecimento mítico é perpetuado pela contínua atualização daquilo que retorna, assim como pela moldura produzida a partir daquilo que falta. Em sua polissemia, múltiplos discursos vão se produzindo e se reinventando. Esse pensamento também pode ser complementado por Pérez-Bustos, que, em sua etnografia do bordado, afirma:

São muitos os corpos que aprendem e repetem, os corpos de quem ensina e aprende, os corpos que são evocados ao repetir, o próprio corpo que se envolve sobre si mesmo ao realizar esse gesto e, com isso, de forma especular, parece também se desdobrar e se multiplicar⁷ (Pérez-Bustos, 2021, p. 38).

Quando pensamos nas temporalidades da escrita e na relação criativa que estabelecemos com as palavras, o gesto têxtil nos ensina, ainda, uma certa demora, um carinho no manuseio da matéria, e invoca uma temporalidade cíclica que incita a pausa, o descanso e o intervalo entre uma produção e outra. Sobretudo quando pensamos em experiências aceleradas de tempo, podemos entender o tecer e o escrever como movimentos que interrompem o tempo do capital, que desaceleram o corpo provocando uma passividade aos fluxos que nos atravessam. Esse aspecto pode nos ensinar a combater certas lógicas de produtividade que tangenciam a escrita, como é o caso da escrita acadêmica, retomando o tempo da inatividade, da ausência de ação, como espaço vital de criação.

A pausa como tempo de devaneio e de restauração das forças talvez seja um aspecto essencial para a compreensão de uma escritura que invoca as suas relações com os fazeres artesanais:

⁷ Tradução nossa para: “Son muchos los cuerpos que aprenden y repiten, los cuerpos de quienes enseñan y aprenden, los cuerpos que se evocan al repetir, el propio cuerpo que se envuelve sobre sí mismo al realizar este gesto y con ello, de forma especular parece también desplegarse y multiplicarse”.

Novelando, a tecelã se revigora das imagens do repouso. Um repouso que descansa da longa jornada de transformação da matéria. Imagens de ensimesmamento, a imaginação dinâmica nos leva ao movimento de enrolamento da cobra que toca a si mesma tal qual os fios enrolados. Entretanto, da mesma maneira que o animal, os fios são enrolados para o repouso, assim eles guardam o movimento para se desenrolarem em obras criativas futuramente (Lemos, 2020, p. 213).

Mesmo quando pensamos nos gestos rápidos que o desenvolvimento da habilidade manual nos proporciona, ainda assim falamos de repetição, o que desafia por si só a lógica da novidade que impera em nossa relação com a ciência. A repetição produz um outro espaço temporal que não aquele imposto pelas lógicas produtivistas. Insistir no gesto através dos dias e, quando necessário, guardar as forças, são ações que orientam a produção da “texturalidade”.

Desse modo, manusear o fio é estabelecer uma relação de respeito com o tempo e seus ciclos. Nos momentos mais enérgicos, dedos ágeis, ou nem tanto, enlaçam, puxam, tensionam os fios da matéria. Nos momentos de calma, organizamos tranquilamente as linhas numa caixa, formando rolinhos e desatando nós. Nos momentos de pausa, é hora de lançar sobre o trabalho um olhar acolhedor, contemplando o caminho realizado até então. Esse corpo que aprende a tecer aprende também outras formas de escrever, leva as palavras à língua, como quem lambe o fio para entrar na agulha.

Pois a escrita, independentemente de sua forma técnica, se faz por gestualidade, por um conjunto de ações que movimenta todo o corpo, como Lia Duarte Mota, professora e pesquisadora de performance, nos lembra:

A escrita é movimento. Dos dedos, das mãos, antebraço, ombro, até que se chegue ao tronco, centro do corpo. Principalmente, movimento do pensamento. Não se trata do binômio mente-corpo, imaginado pelos cartesianos. O pensamento se desloca. Desloca-se pelo corpo até chegar à folha branca do papel, podendo ser originado em qualquer parte dele. O pensamento, esboçado no papel, torna-se escrita (Mota, 2016, p. 5524).

O fio do pensamento, ainda que abstrato, está em movimentação ininterrupta e se dobra nas gestualidades do escrever, e essas gestualidades variam de acordo com os materiais e suportes que escolhemos para materializar a palavra, as linguagens, os gêneros textuais. O fio matricial do texto (a matéria-prima, a fibra de *texere*), nesse sentido, não se perdeu do movimento da tessitura, apenas sofreu transformações, do mesmo modo que as práticas têxteis passaram por processos significativos de mecanização, como dito anteriormente.

Luana Sofiati (2020), professora e pesquisadora mineira, em sua dissertação de mestrado, investigou a relação entre os têxteis e a poesia brasileira contemporânea, propondo a expansão semântica da expressão “gesto tecedor”, de modo que o tecer aludido por esta passe a se referir a qualquer prática manual têxtil, independentemente de uma especificação técnica.

Escrever e tecer são gestos que guardam semelhanças a partir das quais poetas e teóricos da literatura há muito vêm construindo imagens e analogias. Para além das discussões de um campo de estudo, a linguagem têxtil compõe nosso léxico mais cotidiano, através de expressões que se valem dos gestos próprios desse fazer. Palavras relacionadas à tecelagem propriamente dita foram apropriadas por nossa cultura e são usadas tão corriqueiramente que acontece de nem mesmo pensarmos sobre suas origens. Assim, conectar as ideias é sinônimo de “costurar os pontos”, elaborar um raciocínio é criar “uma linha argumentativa”, e “não perder o fio da meada” é o objetivo de quem se mantém atento a uma narrativa. Temos, ainda, o nó, como metáfora a um problema, e a trama, como imagem da criação de uma história (Sofiati, 2020, p. 9).

Desse modo, “A escrita de um texto se assemelha aos processos de tecelagem na medida em que se faz a partir da amarração de signos que formam uma rede” (Sofiati, 2020, p. 9). Nessa citação, podemos perceber a fluidez com que Sofiati aciona diferentes estruturas e técnicas como a tecelagem, a amarração, a rede, borrando as fronteiras conceituais não por um desrespeito ou descaracterização das técnicas, mas porque, se texto é irmão de tecido, e um tecido pode ser produzido por técnicas diferentes, então haveria, também, uma expansão do gesto tecedor de textos. Não por acaso temos diferentes formas textuais, como a prosa, a poesia, o ensaio, sem contar as nuances de cada gênero narrativo, e *tudo é texto*, assim como as tramas, as amarras e as redes manifestam a pluralidade de vínculos formais entre as linhas, sem deixar de constituir tecidos – sobretudo quando as regras definidoras do que seja um objeto têxtil são subvertidas ou alargadas.

As metáforas que Sofiati nos apresenta também foram investigadas no percurso etimológico e sociológico empreendido pela escritora Ana Maria Machado (2003), no artigo “O Tao da teia: sobre textos e têxteis”:

Mais de vinte anos antes, em 1970 e 1971, eu estava fazendo meu curso de pós-graduação e discutindo minha tese com Roland Barthes, meu orientador. Lembro perfeitamente de termos conversado muito sobre a linguagem pouco acadêmica que eu insistia em usar no meu trabalho, completamente fora do jargão profissional que sempre se espera numa tese. Com seu rigor crítico característico, Barthes observou o uso de metáforas culinárias em meu trabalho (eu falava em camadas de significado como mil-folhas ou em um texto feito de níveis distintos em torno de um eixo inexistente, como uma cebola). Mencionou que isso era muito interessante, porque várias das palavras que se usam para designar o texto e a escrita derivam de outro conjunto de atividades tradicionalmente femininas, a fiação e a tecelagem – que haviam chamado sua atenção nos últimos tempos, por ele ter se ocupado especialmente da moda como sistema de significação. Deu como exemplo a própria palavra texto (variante de tecido). Comentei com ele que, realmente, em português, ao tratarmos da narrativa, falamos em trama, em enredo, em fio da meada... Dizemos que “quem conta um conto aumenta um ponto”. E temos as palavras novelo e novela (Machado, 2003, p. 175).

O artigo de Machado (2003) nos abre uma comunidade de palavras que possuem estreita relação com os tecidos, e demonstra, também, que as raízes etimológicas têm correspondências com aspectos culturais e sociais que seriam indispensáveis para compreender o cerne de *texere*. Tensionando a questão de gênero, por exemplo, além do que se lê no trecho acima, Machado (2003) discorre sobre como os trabalhos têxteis das mulheres sempre foram mais valorizados do que suas palavras (seu trabalho textual), pois estavam associados à domesticação de seus corpos, considerando, em um recorte de classe e raça específico, que a prática manual da tecelagem, da costura, do tricô, do crochê e do bordado era confinada ao plano da domesticidade. Isso revela as limitações na educação de mulheres e a censura da expressão de suas opiniões e de sua arte, enfatizadas pela exclusão de seus corpos dos espaços de produção de conhecimento, embora tenhamos que considerar a dimensão de autonomia que os fazeres manuais têxteis também viabilizaram a muitas mulheres em contextos distintos. Em “Bordado e costura do texto”, por exemplo, a escritora argentina Tamara Kamenszain (2000) faz um paralelo entre as práticas da costura e do bordado e as conversas entre mulheres, afirmando que todo trabalho doméstico é manifestação de sua escrita – uma ampliação do gesto escritural, tal como Sofiati (2020) faz com o gesto têxtil.

Tanto em “Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material” (2008), de Vânia Carneiro de Carvalho, quanto em “The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine” (2019), de Rozsika Parker – embora escritos a partir de diferentes contextos –, há o ponto de convergência em torno da hierarquia histórica da divisão de trabalhos entre belas artes e artesanato, cuja prática tradicional advém de uma questão de gênero. O espaço e as demais tarefas ocupadas por uma mulher são tão constitutivas do valor de uso e de troca do seu trabalho quanto a própria linguagem reiterada não apenas por seus gestos, mas daquilo que se paga (ou não) pelo seu tempo, seja ele o tempo do cuidado, de tarefas cotidianas para a família, seja ele o tempo do trabalho artístico e fonte de renda, desde já nomeado de maneira distinta como artesanato ou artefato, de maneira a enquadrá-lo dentro de outro regime histórico de valor.

Sobre este assunto, destaca-se, ainda, o relato da artista alemã Anni Albers (1957) acerca da surpresa que sentiu ao saber que algumas divindades pré-colombianas ligadas aos têxteis eram associadas ao gênero feminino, já que a força estruturante no mundo ocidental sempre foi papel do patriarcado/masculinidade. Obviamente, há questões e tensões nessa associação que não podemos ignorar: em contextos que fogem às lógicas binárias e aos estereótipos da modernidade europeia, como no mundo andino, a palavra “feminino” não corresponde às construções de submissão e fragilidade que atravessam o papel social de mulheres no Ocidente. E é justamente por isso que a constatação sublinhada pela artista ganha ainda mais importância para as pesquisas voltadas para as estruturas feitas de fibra, sobretudo porque nos serve para desfazer, também, uma visão idílica de natureza – que, não por acaso, é fruto desses estereótipos e dicotomias –, muitas vezes associada às práticas criativas com as linhas em decorrência da feminização das técnicas.

As entrelinhas de *textus*

Por seu caráter polissêmico e incorporado, a “texturalidade” se sustenta, também, pelos intervalos vazados entre os pontos que formam os tecidos. Pelos largos vãos produzidos nos enlaces do crochê até às tramas mais fechadas que, quando vistas de perto, mostram-se compostas por pequenas fendas as quais atravessamos com a agulha, e assim os textos também se estruturam a partir da presença do vazio. Ele nos apresenta, em sua estrutura, planos abertos, por onde conseguimos caminhar carregando nossas histórias, acrescentando nossas próprias linhas à constituição de sua textura.

Desse modo, outro elemento que poderíamos acionar para contrapor a cisão entre tecido e texto são as entrelinhas textuais. Tomadas no sentido figurado, elas servem para expressar aquilo que subjaz à superficialidade, aquilo que se alcança quando atravessamos a primeira camada do texto – como atravessar a arrebentação para encontrar o tempo de um mar aberto. Na prática da tecelagem, as entrelinhas funcionam como manifestação da “texturalidade” por meio da correspondência, em níveis visual e abstrato, aos espaços vazios entre os fios da urdidura: com o nome de *cala*, são esses espaços que permitem a passagem do fio da trama para a fabricação do objeto têxtil, e sua medida determina o grau de flexibilidade e de distorção da textura dos pontos. Preenchido de significados, isto é, revelador daquilo que se oculta na trama escrita, o vazio das entrelinhas textuais se torna extensão da mensagem textual, e nos convida à manipulação das pontas soltas – o duplo urdume que recobrirá a trama superficial por meio da adição de uma nova camada de entrelaces. Desse modo, as entrelinhas nos fazem lembrar de uma presença que também teria sido ocultada na materialidade do texto impresso: a presença de quem lê, que também movimenta os fios na feitura dos sentidos do tecido/texto.

A artista, professora e pesquisadora mineira Julia Panadés, que entrelaçou têxteis e literatura numa tese de doutorado dedicada ao tema da criação, com base em um estudo de obras da artista franco-estadunidense Louise Bourgeois e da escritora Clarice Lispector, nos diz sobre este espaço vazio (figurado na não-palavra) como abertura ao contato (ativo) da leitura:

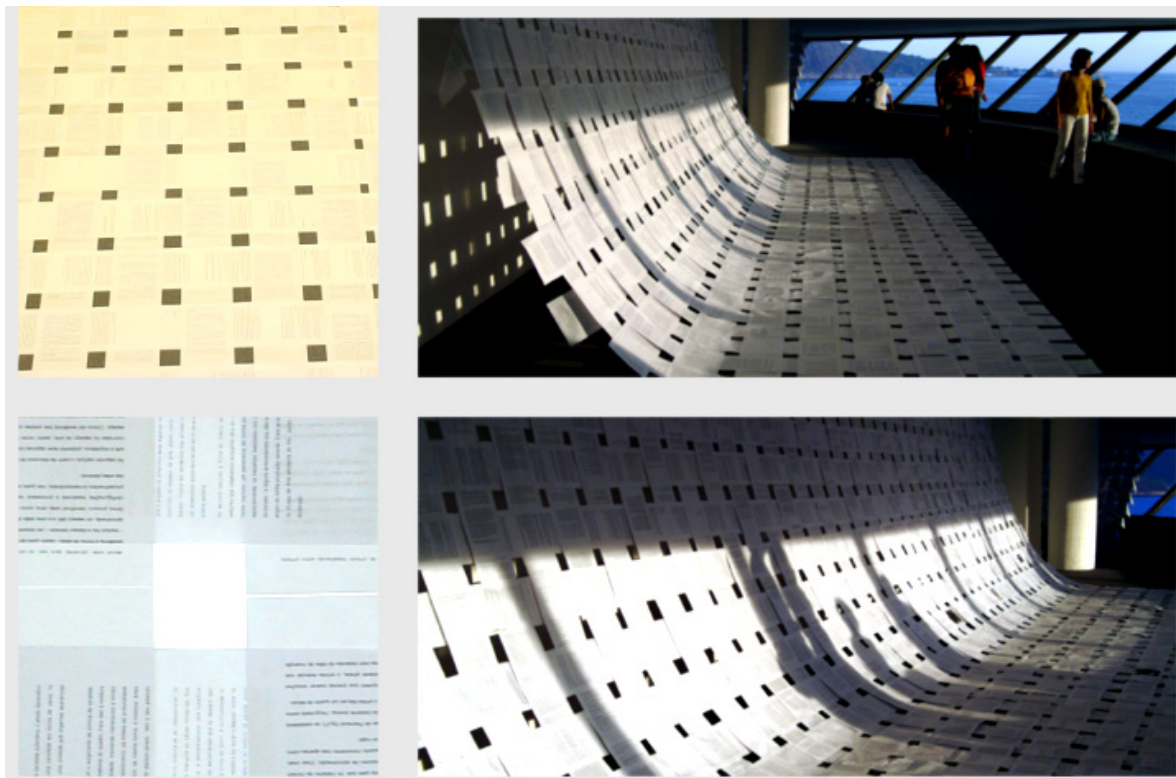
O texto incorpora palavra e “não-palavra”. A escrita pede a leitura, convida e se oferece: “receba-me como estou dando”. O que se tem para dar é a isca do silêncio e o dom do fragmento, a visão e a vista de um modo de vida se fazendo, o fio da trama e as mãos tramadas ao corpo da escrita, a teia como tema e forma restante do movimento. Tecer é confiar nas extremidades dos fios, no funcionamento enviesado dos gestos, na torção das entrelinhas, na consistência da matéria tecida. A arte da tecelagem oferece um ensinamento de superfície, um leito de contato, um plano tátil, uma parede porosa, como o aglutinado calcário que protege o ovo, como o vazio pleno do voo liberta a linha fina e sustenta o recuo, a curva, a laçada, o avanço, o deleite do novo se fazendo. Um tecido, uma rede, uma membrana, um couro, uma casca, um tímpano são modos avançados de embalar a vibração do instante, são embalagens que sustentam a ressonância e dão condição de escuta. Escuta! (Panadés, 2017, p. 121).

A superfície de um texto, como uma segunda pele, é, portanto, espaço de encontro. Quando lemos, nossas bordas se deparam com as formas e caminham por entre o contorno das palavras, como um fio que passeia pelo labirinto da urdidura. Ajustamos nosso ritmo, entrando em negociação com aquilo que lemos, nosso corpo permitindo certas entradas e saídas. Tanto para tecer quanto para ler e escrever é preciso encontrar uma coletividade que nos faça lembrar de nós, praticando a honestidade sobre aquilo que podemos oferecer ao outro. Até quando escrevemos para nós mesmos, em nossos cadernos e diários, nos endereçamos a um outro – escrevemos porque a linguagem cria dentro de nós uma comunidade possível.

Tais aberturas revelam, porém, não apenas essa comunidade, no sentido da incorporação e da troca dialógica entre a pessoa tecedora e aquela que recebe ativamente a trama, mas apresenta também a abertura em seu significado mais amplo, que retoma a dimensão processual – o gesto no gerúndio – como movimento contínuo de expansão. No início do seu percurso pelas “Linhas: uma breve história” (2022), Ingold nos pergunta por que teoria e metáfora deveriam ser vistas como única alternativa para as linhas. Mais do que traçar um panorama histórico, que por pressuposto acaba por colocar em xeque disputas narrativas e deixar outras de fora, procuramos pensar não a imposição de uma linha sobre outra – como o antropólogo afirma constituir o colonialismo, “não a imposição de linearidade sobre um mundo não linear” (Ingold, 2022, p. 25) –, mas de fato deixá-las em aberto (como o autor tenta apenas no final do seu livro), a partir justamente da noção de gesto da “texturalidade” e seus resquícios de ambiguidade: tudo aquilo que fica entre as tramas, e que é, sobretudo, aquilo que a constitui.

Ingold afirma que “escrever, na arquitetura, é deixado para o que não pode ser desenhado” (Ingold, 2022, p. 198). Ora, Malu Fatorelli, em *Superfície Limite: entre arte e arquitetura* (2004), no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, instala uma obra cujo desdobramento advém de sua tese doutoral em artes visuais na UFRJ (Figura 3). As páginas que se acumularam ao longo dos quatro anos de seu doutorado, contendo desde alguns rascunhos até as anotações e imagens que figuravam no trabalho final, foram tramadas, sobrepostas, de maneira a criar uma textura, entre páginas, palavras, e também seus buracos e vazios. Reverberando no espaço do Museu de Niemeyer, a artista alega que a obra é testemunha do processo de seu doutoramento, assim como os têxteis são testemunha dos processos de sua fabricação, desde a matéria-prima transformada até sua urdidura.

FIGURA 3 - IMAGENS DA TESE-INSTALAÇÃO *SUPERFÍCIE LIMITE*:
ENTRE ARTE E ARQUITETURA (2004), DE MALU FATORELLI.



FONTE: MALU Fatorelli. *Superfície Limite: entre arte e arquitetura*.
Disponível em: <https://malufatorelli.com/tese/>. Acesso em: 05 nov. 2024.

A artista pesquisadora diz que a galeria foi desenhada e redesenhada, de maneira repetida, invertida e espelhada, como na matriz de uma gravura, bem como o espaço foi modulado, seguindo o tamanho de uma folha A4, material de impressão costumeiro de trabalhos acadêmicos. Fatorelli (2021), no vídeo do processo de montagem de sua tese-instalação, cita Mário de Andrade, “o desenho é uma arte do inacabado, um rascunho, uma espécie de escritura, uma velocidade de pensamento”, e adota como procedimento a diluição da tinta das palavras, para produzir desenhos, imagens e manchas, recortando algumas, para fazer trabalhos em diferentes dimensões, modulando figuras que se repetem como múltiplos da mesma matriz. Assim, acaba por criar uma espécie de tapete, tramado por verticais e horizontais de páginas da tese, emendadas umas às outras, atravessando o espaço da galeria, no que a própria artista chama de ritual de passagem do texto para a imagem: as páginas e as linhas escritas se tornam sucessivos horizontes conceituais e materiais na configuração de uma imagem que é tecido e texto, expandindo-se, ainda, em outras possíveis texturas.

Dimensão artesanal da escrita

Para encerrar esse breve percurso, é preciso acionar a noção de intermedialidade, tal como proposto pela professora Erika Costa Vieira (2021). De acordo com Vieira (2021), a intermedialidade seria uma via por meio da qual podemos perceber texto e têxtil como espelhamentos, e a dupla imagem em inversão manifestada por ambos poderia ser entrelaçada de modo que nos tornamos capazes de perceber poesia nos tecidos e textura nas textualidades. Na intermedialidade há, ainda, dois pontos que se conectam fortemente com nossa discussão, relacionados à materialidade e ao movimento, como podemos notar na definição de mídia trazida pela professora:

Compreende-se mídia segundo o entendimento de Claus Clüver (2011), que aponta que, nos estudos da intermedialidade, este seria o termo mais adequado para se referir aos meios físicos ou à modalidade material utilizada para produzir significados. Uma mídia é capaz de transmitir ou mobilizar signos (Vieira, 2021, p. 121).

Retomado o sentido material dos têxteis e a experiência tátil da movimentação de fios-signos, Vieira propõe que a escrita seja vista como um fazer artesanal: “Tecer o poema, bordar as palavras: seria essa uma poética possível? Estamos diante do poeta-artesão que se dispõe a tecer seu texto, e, ao fazê-lo, transpõe em palavras sua percepção de que escrever é buscar um fazer artesanal da escrita” (Vieira, 2021, p. 81).

A escrita que confunde tecido e texto, que deixa o corpo de linhas híbrido e sinestésico, que abre as entrelinhas para a expansão de sua própria corporalidade, poderia manifestar o apelo artesanal de *texere*, fruto da textura intermediática que se estabelece entre as duas linguagens. Ela produz a fricção que revela tanto aquilo que há de comum quanto aquilo que há de diferente em *texere*, e que não se limita mais só ao tecido e ao texto, mas convoca outros sentidos e materialidades para participar das tramas – sejam elas feitas de palavras ou de fios. Desse modo, ela nos permite tatear as dinâmicas têxteis e textuais contidas na “texturalidade” não apenas como correspondências, contrapontos ou espelhamentos, mas como extensões uma da outra.

Assim como a multiplicidade gerada pelo gesto de entrelaçar fios, alinhar pensamentos sobre as aproximações entre textos e têxteis – tanto em suas origens quanto em seus desdobramentos na contemporaneidade – é um exercício que não se propõe finito, tampouco almeja instaurar um novo regime de verdades. Pelo contrário, invoca a força coletiva dos fazeres artesanais, desenvolvendo uma escrita conduzida pela corporalidade. Inspirado pela “texturalidade”, o ato de escrever busca produzir novos ritmos, acolhe os espaços vazios e se projeta no tempo como um gesto inacabado, reverberando através dos corpos que resistem na manutenção dos saberes tecidos junto às linhas.

Referências

ALBERS, Anni. **On weaving**. London: Studio Vista, 1974.

ALBERS, Anni. The Pliable Plane; Textiles in Architecture. **Perspecta**, v. 4, 1957, pp. 36-41. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1566855>. Acesso em: 28 mar. 2025.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato**: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material. São Paulo: EdUSP, 2008.

INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. Trad. Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.

KAMENSZAIN, Tamara. **Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

LEMOES, Liliâne Benevenuto. **Fiando o canto**: sabedoria e imaginação simbólica na tessitura da tecelã. 2020. 247 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Cultura, Filosofia e História da Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, [S.l.], v. 17, n. 49, p. 173-196, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9951>. Acesso em: 12 fev. 2023.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da Memória. **Letras**, [S.l.], n. 26, p. 63-81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 11 fev. 2023.

MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO DA TESE. Malu Fatorelli. 02 set. 2021, Vimeo. 7'54. Disponível em: <https://vimeo.com/596851239>. Acesso em: 17 mar. 2025.

MOTA, Lia Duarte. Escrita em movimento. In: **Abralic** – Experiências literárias, textualidades contemporâneas, 2016, p. 5523-5530, Rio de Janeiro. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523060.pdf. Acesso em 08 dez. 2024.

PANADÉS, Julia. **Ela, a criação**: também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AWCHHL>. Acesso em: 08 dez. 2024.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch**: Embroidery and the Making of the Feminine. Nova Iorque: Bloomsbury Publishing, 2019.

PÉREZ-BUSTOS, Tania. **Gestos textiles**: Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2021.

SÁNCHEZ-PARGA, José. **Textos textiles en la tradición cultural andina**. Equador: IADAP, 1995.

SMITH, T'ai Lin. **Bauhaus Weaving Theory**: From Feminine Craft to Mode of Design. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

SOFIATI, Luana Fernandes. **Desfiar a tradição, criar outra urdidura**: o gesto tecedor na poesia brasileira contemporânea. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/12697>. Acesso em: 08 dez. 2024.

SOLNIT, Rebecca. **Wanderlust**: A History of Walking. London: Penguin Books, 2006.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VIEIRA, Erika Viviane Costa (org.). **Textos e têxteis**: questões de intermedialidade. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2021.

Artigo revisado por: Danielle Freitas, Doutora em Estudos Literários (UFMG).
Daniufmg63@gmail.com