

TRAMA PROFUNDA. TÉCNICAS DE SUPERFÍCIE

Bianca B. Chizzolini¹

RESUMO

Com o intuito de desconstruir a ideia de superficialidade comumente associada a indumentária e as percepções de falseamento, frivolidade e dissimulação que ela implica, esse texto busca desenvolver o argumento contrário: o da profundidade ontológica e material dessa manufatura. A partir da discussão sobre modos de viver e habitar a superfície como prática e como ideia, destaco os meandros dos processos de fabricação de um objeto, e as funduras simbólicas e sociais expressas pela produção têxtil, foco da discussão. Apresento também um breve panorama de técnicas, materiais e peças têxteis comuns a diferentes contextos indígenas contemporâneos de algumas regiões do México, com destaque para Oaxaca. A combinação dessas miradas tem como objetivo debater a natureza específica e as consequências da materialidade do fazer têxtil, bem como pensar por meio das coisas e do fazer manual.

Palavras-chave: Antropologia. Cultura Material. Têxtil. Superficialidade. México.

ABSTRACT

This essay questions the ideas of superficiality, falsification, frivolity and dissimulation usually associated to clothing. Instead, this article suggests that the manufacture of clothing is deeply ontological. I depart from a discussion about ways of living and inhabiting surfaces as practices and ideas in order to highlight the entanglements embedded in the craft of objects. I also discuss the symbolic and social backgrounds expressed in textile and fiber crafts. I finally survey techniques, materials and pieces of fabric and clothing that are present in many indigenous contexts in contemporary Mexico, with special attention to the region of Oaxaca. By combining these approaches, my goals are to analyze the specific nature of textile making and the consequences of its materiality, as well as to think through and with things and processes of handcrafting.

Keywords: Anthropology. Material Culture. Textile. Superficiality. Mexico.

¹ Mestre e doutoranda em Antropologia Social, ambos pela USP. E-mail: bianca.chizzolini@usp.br.

INTRODUÇÃO

Técnicas têxteis envolvidas na produção de indumentárias, peças utilitárias ou decorativas podem ser entendidas como produtos e produtoras de modos de vida, circulação econômica e acionamento de uma série de conhecimentos variados e complexos; elas são o oposto da desimportância, simplicidade e futilidade usualmente atribuídas a esse tipo de produção material. A feitura de uma peça têxtil, ao menos no contexto mexicano, envolve domínio sobre extração e tratamento de fibras de origem vegetal ou animal, transformação da fibra em fio (fiação ou fiadura), tingimento, escolha de cores das fibras adicionais (muitas vezes industriais), preparação do tear, eleição dos métodos de tecelagem, costura e bordado. Uma peça indumentária artesanal pode reunir o emprego combinado de algumas dessas técnicas, ou de todas elas simultaneamente, em seu processo de feitura e, ao menos nesse contexto, envolve o trabalho, também conjugado, de várias pessoas da família ou da comunidade. A feitura de *rebozos*², por exemplo, envolve os *maestros reboceros*, responsáveis pelo tingimento da fibra (como será explicado mais adiante), outros são encarregados de fazer manualmente a franja de acabamento, assim como o trabalho oculto dos passadores de *rebozos*, responsáveis por deixar a peça sem vincos, com a fibra brilhante, além de cuidadosamente dobrada antes de ir para as lojas. Há os vendedores de lojas físicas e os vendedores que levam as peças para serem vendidas de cidade em cidade, construindo assim uma cartografia do gosto por essa arte no país (OLMOS, 2008), e aqueles que se encarregam de preparar misturas a base de ervas (como *pericón* e *huizache*, também plantas tintórias e medicinais) para perfumar *rebozos* mortuários (YANES, 2008).

Buscarei demonstrar que os têxteis encerram uma materialidade densa e profunda (SÁNCHEZ LACY, 1998), dialogando com estudos de cultura material e seus artefatos, ou com o mundo dos objetos diversos criados por seres humanos em contextos culturais igualmente diversos. As fibras tecem fios do passado e do presente, pois fundem referências iconográficas e técnicas de épocas passadas àquelas do presente: tear de cintura e fios tingidos com anilina; tear colonial e lã animal tingida com cochonilha, algodão fiado manualmente e fibras sintéticas.

Antes de avançar sugiro que tomemos os “têxteis” em um sentido amplo, como objetos constituídos de filamentos vegetais ou animais fiados e entrelaçados, sejam cestas, armadilhas para caça e pesca, redes, esteiras e roupas, o foco do artigo.

2 O itálico é usado em termos êmicos que fazem referência a peças têxteis específicas desses contextos e que não têm tradução satisfatória para o português.

Durante o Paleolítico Superior, cerca de 30 mil a 40 mil anos atrás, o homem pré-histórico descobriu que, mediante a manipulação de caules de plantas, era possível fazer fios compridos e resistentes. Esses cordões foram usados para criar aventais e chapéus rústicos, as primeiras formas conhecidas de roupas feitas a partir de fibras. Desde aquela época, povos de todos os cantos do mundo, do Oriente Médio à Europa Oriental, da América do Norte ao norte da África, têm usado fibras vegetais e materiais de origem animal – casca de árvore, algodão, seda, linho, ráfia, lã, pelo, couro, pena – para criar trajes e adereços corporais notáveis (ANAWALT, 2011, p. 8).

De onde vem essa vontade de adornar o corpo? Arrisco afirmar, junto a outros autores, que não há sociedade humana que não empreenda esforços por adornar-se, seja a partir de práticas temporárias, como o uso de vestimentas, adereços, maquiagens, pinturas corporais, ou de práticas permanentes, como tatuagens, escarificações, perfurações, cirurgias plásticas, maquiagem definitiva e toda sorte de modificações na carne do corpo (PFEFFER, 2005). O que essa vontade representa e como isso é feito? A pergunta é universal, mas as respostas são particulares e vinculadas ao seu contexto, e tal tensão entre o universal e o particular anima o olhar antropológico sobre o mundo social.

Segundo mapeamento realizado pelo Museo Textil de Oaxaca e a Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (MTO; CONABIO, 2013), no estado mexicano de Oaxaca, território de 93 mil km²³, vivem 17 grupos étnicos e falam-se 177 das 364 variantes linguísticas reconhecidas pelo Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Inlai). O mapa apresenta 107 diferentes tipos de peças indumentárias, organizadas segundo sua variação linguística. Desse panorama se apreende a variedade de materiais, formas de tecelagem e bordados empregados para elaboração de peças de uso próprio no estado nos últimos cem anos. O levantamento permite entrever o uso de variadas fibras e pigmentos (ambos naturais e sintéticos), além de técnicas e iconografias distintas compartilhadas por povos que falam ou não a mesma língua.

A produção têxtil no estado de Oaxaca é resultado de uma variedade estética, material e cultural bastante complexa e significativa, e o mapa citado acima informa a importância e atualidade do tema, bem como os desafios metodológicos que se apresentam frente a construção de panoramas ou resumos sintéticos. A dificuldade da tarefa, contudo, não deve paralisar ou desestimular tais tentativas, que, invariavelmente não esgotam as minúcias

3 Para medida de comparação, o estado brasileiro de Santa Catarina tem pouco mais de 95 mil km².

e particularidades de um contexto cultural e material plural e dinâmico. Apresento nesse texto reflexões teóricas e etnográficas⁴ sobre a perspectiva do fazer manual, o estudo de artefatos, a tridimensionalidade (e não bidimensionalidade) dos têxteis e explicações sobre as técnicas e suas ferramentas e a estrutura de algumas peças indumentárias cotidianas e contemporâneas da região sul do México, onde Oaxaca e Chiapas se situam⁵.

A PERSPECTIVA DO FAZER: UMA MIRADA SOBRE A TÉCNICA

O antropólogo Tim Ingold, diretamente inspirado por Gilbert Simondon (2020)⁶, propõe uma mirada inspiradora para análise da feitura das coisas e nos convida a pôr em xeque modelos convencionais de análise que se detêm sobretudo no produto final e nos estados da matéria. Trata-se da crítica ao modelo hilemórfico, segundo o qual a criação de algo é resultado da junção de uma forma e uma matéria.

O argumento do autor vai na contramão disso: a forma não é resultado da ação imposta por um agente externo com um determinado fim em mente sobre uma matéria inerte e passiva. Ao esculpir uma estátua, o escultor participa da história do mármore (INGOLD, 2013, p. 21). Tal perspectiva do fazer é, portanto, identificada com um constante processo de crescimento, e não com um projeto acabado. O autor sugere deter a atenção sobre o processo de formação em vez do produto final e sobre os fluxos e transformações da matéria em vez dos estados da matéria (idem, 2012).

4 Os dados etnográficos apresentados no texto foram construídos ao longo de quatro temporadas distintas em que tive a oportunidade de permanecer no México (de dezembro de 2015 a janeiro de 2016; de dezembro de 2016 a dezembro de 2017 e, mais recentemente, de dezembro de 2019 a fevereiro de 2020) e na Guatemala (junho de 2017). Em todas essas oportunidades, fiz cursos de bordado de técnicas variadas, tear de cintura e tingimento natural, ministrei aulas de bordado livre, fui a exposições nos centros de pesquisa têxtil de Oaxaca (Museo Textil de Oaxaca) e San Cristóbal de las Casas (Centro Textil del Mundo Maya), e realizei pesquisa bibliográfica na Biblioteca Juan de Córdova (BIJC), que abriga o acervo de livros e material etnográfico do primeiro museu citado. No final de 2019, ingressei no programa de doutorado em Antropologia Social da Universidade de São Paulo com um projeto de pesquisa sobre a produção, circulação e uso de *servilletas*, peças têxteis bordadas e de uso cotidiano. A pesquisa de doutorado abordará os contextos das cidades de Oaxaca, Ocotlán e Tlacolula, todas no estado de Oaxaca, México.

5 Ao longo do texto farei menções a outras regiões do país, como o estado de Chiapas, também na porção Sul do México, bem como a algumas cidades da Guatemala, mas não pretendo com isso, como dito anteriormente, esgotar a diversidade de informações relacionadas à produção têxtil dessa vasta região, e sim apontar para o compartilhamento e circulação de saberes e técnicas nesse contexto.

6 Simondon, anterior a Ingold, argumenta que a falha do modelo hilemórfico é a ausência da operação de tomada de forma, a mediação que une e transforma matéria e forma. Nem a matéria é passiva, nem a forma é pura para o autor; ambas devem ser entendidas “durante a tomada de forma” (SIMONDON, 2020, p. 53), no seu processo de gênese em operação, denominado individuação.

As pessoas agem sobre as coisas que as circundam, e as coisas, seguramente, agem de volta. Em exercícios de gravura ou de bordado, isso pode ser facilmente percebido: gravar a mesma forma simples, como um círculo, sobre uma matriz de madeira pinus, peroba-rosa ou uma placa de linóleo envolve gestos corporais singulares e “respostas” das ferramentas e dos materiais de suporte igualmente singulares. Parafraseando as ideias do autor sobre o desenhar como “um processo de pensamento, mas não a projeção de um pensamento” (INGOLD, 2013, p. 128), é possível dizer que bordar consiste em ser parte de um processo de comunicação em que a linha e a agulha (matéria e ferramenta, como o grafite e o lápis) transferem e transformam o movimento entre corpo e fluxo material.

Em minhas experiências em campo e como interessada por técnicas têxteis, observo que intervir em seda, linho, algodão cru ou couro são atividades que implicam adaptação de tónus do gesto de bordar e da tensão da linha às características da superfície bordada. Tecidos mais delicados como a seda pedem gestos mais suaves e fios de calibre mais delgado (se o intuito for manter em bom estado a estrutura do tecido); tecidos suaves e resistentes como o algodão e o linho acolhem gestos mais firmes, maior quantidade de fios e de superfície bordada; intervir em suportes mais duros como o couro ou tecidos de trama mais fechada pede gestos fortes e precisos acompanhados de agulhas afiadas e resistentes capazes de suportar a força desses movimentos.

Para o autor, os objetos crescem ao gerar formas que surgem precisamente dentro de campos de forças e fluxos de materiais com os quais se trabalha, e não de uma superfície sólida externa. As coisas são feitas precisamente pela intervenção do fluxo de forças do fazedor nesse campo de fluxos materiais diversos dos quais o mundo é feito. Sugiro que façamos um breve voo panorâmico sobre um conjunto não exaustivo de técnicas têxteis e ferramentas mobilizadas para a fabricação de superfícies tecidas, de modo a imaginar como esses fluxos de forças e materiais se dão.

O tear de cintura é um instrumento de tecelagem de origem indígena anterior à colonização espanhola que é continuamente utilizado em diversas regiões com população indígena no México (ARQUEOLOGÍA MEXICANA, 2005, 2014; MARTÍNEZ PEÑALOZA, 1981, p. 21), Peru (MEDINA CASTRO et al., 2013) e Guatemala (ARQUEOLOGÍA MEXICANA, 2005) para produção de uma grande variedade de peças tecidas, como *huipiles*, *rebozos*, *quesquémeles*, blusas, bolsas e faixas, mas não só. Os tecidos produzidos com tear de cintura possuem uma geometria retangular ou quadrada, resultado da estrutura do tear e do modo como as fibras são tramadas; a largura e o comprimento são ajustáveis segundo os desejos da tecelã, e as peças acima citadas resultam da combinação variada de porções desse tecido (ver figura 2).

Esse tipo de tecelagem recebe o complemento “de cintura” por ter uma de suas extremidades presas a um ponto fixo, seja uma árvore, parede ou viga de sustentação, e a outra à cintura da tecelã com um *mecapal*, faixa que sustenta o tear às costas da pessoa que tece; a pressão do corpo sobre a faixa controla a tensão da tecelagem. A descrição detalhada a seguir esmiúça o modo de funcionamento desse aparato, e a figura 1 apresenta esquematicamente a disposição dessas peças.

[O tear de cintura] tem vários componentes: uma série de varetas de madeiras empregadas para obter a largura de tecido e para tramar os fios. As varetas de liço servem para levantar os fios pares e criar uma cala ou espaço entre os dois jogos de fios onde se insere a trama. Para a volta do fio se usa o separador, cuja função é subir os fios ímpares. Além disso, com um acréscimo chamado espátula ou *tzotzopaztli*, se apertam os fios. Portanto, o tecido é a passagem de fios alternados que se tramam sobre os fios do urdume, regressando em um vai e vem constante (...) A forma de tecer e os componentes são os mesmos em quase todas as zonas indígenas (ARQUEOLOGÍA MEXICANA, 2014, p. 80, tradução nossa).

O ajuste das fibras no tear de cintura é feito mediante golpes que a tecelã desfere com a espátula sobre os fios da trama; esse gesto incide sobre a base do tear e, conseqüentemente, sobre sua lombar e quadril. Em conversas durante e fora dos contextos de aulas de tecelagem que segui em San Juan la Laguna e San Antonio Aguascalientes, ambas cidades na porção sul da Guatemala, as tecelãs Francisca e Milly relataram o cansaço e as dores ocasionadas pelas horas seguidas de trabalho de tecelagem alternadas com a concentração dos trabalhos reprodutivos de cuidado da casa, dos filhos e do restante da família. Preparar o tear, a comida, levar os filhos à escola, dar de comer ao marido, cuidar da casa e gerir as relações familiares são tarefas cotidianas e alvo de queixas nos contextos de produção artesanal a que tive acesso e contato na Guatemala e em Oaxaca, chamando a atenção para relações de gênero e trabalho que certamente merecerão minha atenção nos próximos anos de pesquisa⁷.

A elaboração de um tecido é precedida de duas etapas importantes: a preparação da fibra (fiação) e a confecção da meada que será usada durante

7 Vale destacar que nem todos os trabalhos de tecelagem no estado de Oaxaca são realizados por mulheres. Enquanto a tecelagem em tear de cintura é uma atividade majoritariamente reservada às mulheres, a realizada em tear de pedal, também conhecido como tear colonial, é predominantemente masculina e voltada à produção de tapetes, cortinas e peças mais largas e compridas que aquelas possíveis de serem feitas com o tear de cintura. Embora minha pesquisa atual não envolva a observação da produção têxtil que mobiliza o uso de um desses teares, minhas inserções prévias de campo indicam que o tema das relações de gênero e trabalho de reprodução da vida também está presente entre as bordadeiras que produzem *servilletas*.

a tecelagem (o urdume). A fiação é a transformação da fibra vegetal (algodão ou fibra de agave, por exemplo) ou animal (como seda ou lã) em fios contínuos por meio de seu estiramento e torção. Cada fibra demanda um processo de limpeza e preparo específicos antes da fiação, e esse processo de fabricação do fio influencia diretamente o acabamento, a qualidade e a resistência do tecido. O fuso possui duas partes: o fuso, uma vareta fina de madeira de 25 a 30 cm de comprimento, e o volante, uma parte mais pesada que impulsiona o giro da peça (ver figura 1). O fuso e uma vasilha para girá-lo são os principais instrumentos empregados para fiação. Embora o algodão fiado manualmente permaneça sendo utilizado em alguns contextos, hoje emprega-se majoritariamente o algodão industrial de diferentes calibres, cores e qualidades.

A preparação do urdume consiste em dispor os fios segundo a posição, o comprimento e largura que posteriormente ele terá no tear. O urdidor é a ferramenta usada para criar o urdume e pode ser feito com estacas de madeira fincadas ao solo ou apresentar-se como uma estrutura móvel de madeira apoiável nas pernas ou no chão, segundo o modelo (ver figura 1). O urdume é formado passando o fio de uma estaca a outra com movimentos cruzados formando o símbolo do infinito ou um oito; é o cruzamento dos fios que permite separá-los entre pares e ímpares no momento de montar o tear de cintura. O comprimento do urdume (e conseqüentemente do tecido) é determinado pela distância entre as estacas utilizadas, e sua largura pelo número de voltas. Ao fim do processo de urdir, forma-se uma meada que será transferida ao tear; com uma urdideira em cada extremo, os fios paralelos do urdume estão prontos para serem tecidos.

Outra forma de tecer bastante difundida é o tear de pedal, ou tear colonial, como o nome sugere, um aporte espanhol ao contexto mexicano. Esse tear é geralmente utilizado por homens e possibilita a fabricação de tecidos mais largos e compridos utilizados para elaborar *sarapes*, *jorongos*, *gabanes*, tapetes, cobertas, roupas de cama, cortinas e *rebozos* (ARQUEOLOGÍA MEXICANA, 2014).

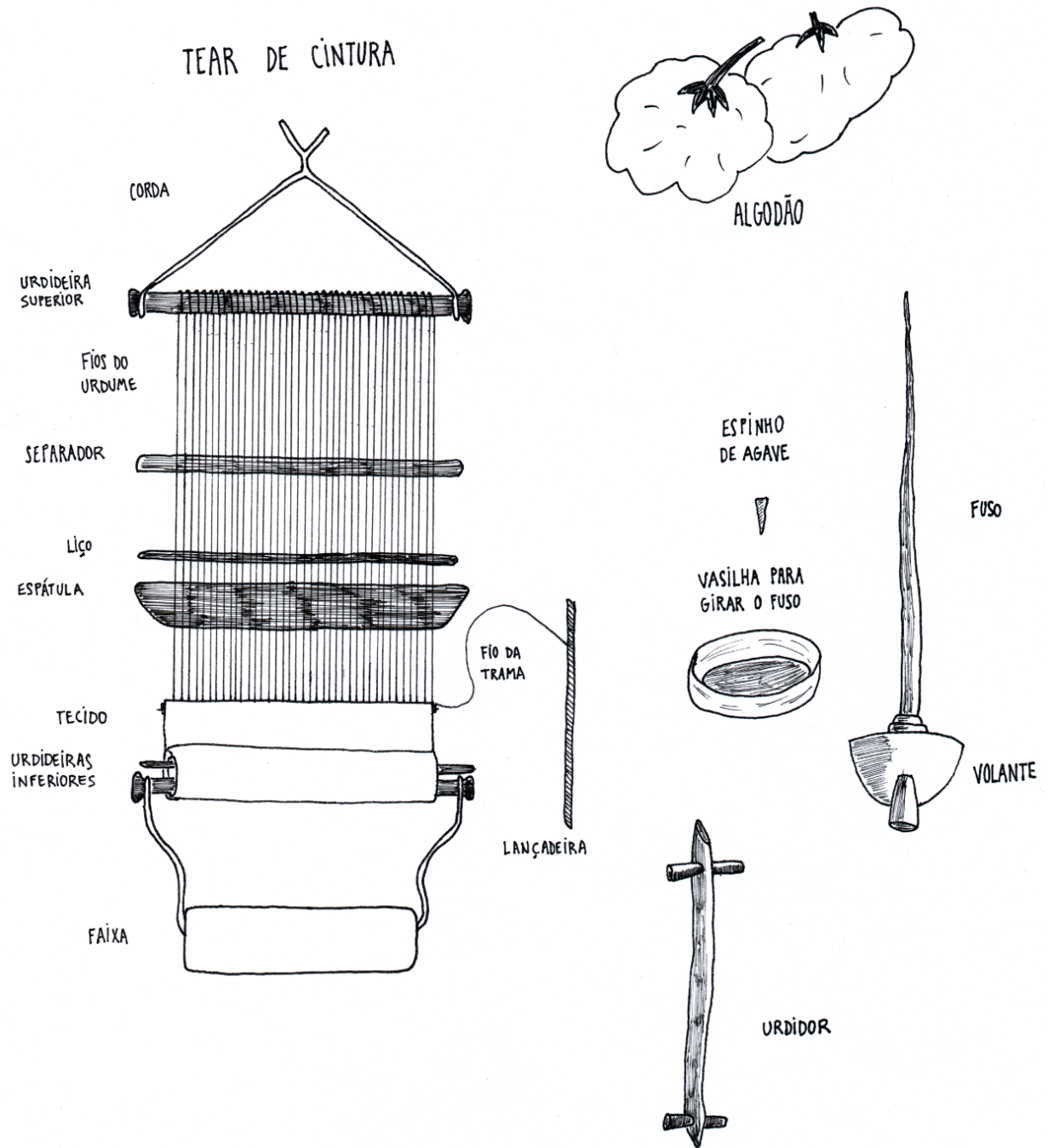


Figura 1. Esquema com tear de cintura e suas peças, além de demais instrumentos utilizados para fiação e preparação do urdume. Os itens não estão em escala proporcional. Ilustração da autora feita a partir de Cuturi (2017).

As peças têxteis produzidas no contexto mexicano, com destaque especial para Oaxaca e Chiapas, regiões onde tive chance de fazer trabalho de campo e entrar em contato com artesãs e bibliografia específica, são ricamente adornadas com técnicas de tecelagem, bordado e costura. Uma das mais conhecidas e associadas a esse contexto é o bordado, técnica que encontra enorme variedade de execução.

As peças femininas mais comumente utilizadas entre comunidades indígenas de Oaxaca são o *huipil*, a saia (ou *enredo*) acompanhada da faixa, blusa e *rebozo*, em combinações de elementos que variam segundo a comunidade; entre comunidades maias de Chiapas e da Guatemala, o traje feminino é composto de *huipil* ou blusa, saia e faixa⁸ (ver figura 2).

O *huipil* é uma espécie de blusa ampla resultante da união de uma, duas ou três porções de tela tecidas em tear de cintura com uma abertura para a cabeça podendo ou não ter mangas; é elaborada e utilizada por grupos indígenas dos estados mexicanos de Puebla, Morelos, Oaxaca, Guerrero, Chiapas e Yucatán, assim como em comunidades maias na Guatemala.

A saia compreende uma porção comprida de tecido que é ajustada em torno da cintura com diferentes tipos de dobras⁹ e presa com uma faixa; ambas, saia e faixa, são ricamente adornadas com bordado ou brocado para a primeira e bordado, brocado ou miçangas para as faixas. As blusas são peças feitas com tecido de algodão industrial e recebem as mais variadas técnicas de adorno.

O *rebozo* é a uma peça tida como universal do vestuário feminino mexicano e sua origem, se indígena, mestiça ou ambas, é bastante controversa (ARQUEOLOGÍA MEXICANA, 2005, p. 39). Trata-se uma peça tecida tradicionalmente em tear de cintura, posteriormente em tear de pedal e também industrial, usada sobre os ombros, cobrindo a cabeça, amarrada à cintura, para carregar bebês nas costas e em rituais mortuários¹⁰.

O *quesquémel* é uma peça triangular que se coloca sobre os ombros por uma abertura para a cabeça. É feita a partir da união de duas telas tecidas em tear de cintura em algodão ou lã, ou ainda tecido de algodão; são ricamente adornadas com bordado, brocado e sua origem remonta à época anterior à colonização, quando era amplamente distribuído na Mesoamérica, restringindo-se, posteriormente, à porção norte do país, em estados como Jalisco, Querétaro, San Luis Potosí, Veracruz, Puebla, Hidalgo e Estado de México (CUTURI, 2017, p. 14; MARTÍNEZ PEÑALOZA, 1981,

8 Embora ao longo do texto repetidas vezes eu me refira à origem e ao uso indígena desse repertório têxtil, é inegável que essas peças circulam entre pesquisadoras/es, turistas, colecionadores/as, museus e mexicanos/as não indígenas. A produção têxtil artesanal no México movimenta a vida cultural e econômica de inúmeras comunidades no país.

9 As dobras também variam segundo os grupos indígenas, das quais Dorothy Cordry reuniu informações de ao menos quinze variações. Uma didática ilustração dessa variedade técnica é reproduzida na revista *Arqueología Mexicana* (2005, p. 18).

10 Para mais detalhes da história e significados sociais do uso do *rebozo*, ver *Revista Artes de México*, n. 90, ago. 2008. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i24316470?refreqid=excelsior%3Ab7230ea8c63a96c8df741c51cae82954>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

pp. 72-3). O *gabán*, por sua vez, é tido como o correlato masculino do *huipil* e do *quexquémitl* (MARTÍNEZ PEÑALOZA, 1981, p. 75).

O bordado é uma técnica decorativa manual que consiste na inserção de fios, por meio de uma agulha, em um tecido já terminado. Os pontos podem exigir uma superfície de fios contados, como no caso do geométrico ponto cruz, ou tecidos planos comuns, como algodão ou linho. Alguns bordados são imediatamente associados a comunidades ou regiões específicas do país, como o bordado *tenango* (ver exemplo 1 da figura 3) de Hidalgo, as blusas e vestidos com a técnica *fruncido pepenado* (plissado empregado para dar forma a figuras variadas de animais), produzidas por comunidades de San Pablo Tijaltepec (Oaxaca), ou ainda as blusas e vestidos de San Antonino Castillo Velasco (Oaxaca) que mistura bordados de flores em ponto cheio com a técnica de nome provocativo *hazme si puedes* (faça-me se puder) e bainha aberta.

A bainha aberta é um tipo de bordado utilizado para decorar bainhas e criar barras que prevê a retirada de um conjunto de fios da trama do tecido e a adição de pontos cruzados que envolvem os fios do urdume formando uma junção aberta decorativa entre duas extremidades do tecido (ver exemplo 4 da figura 3).

Há também uma quantidade considerável de bordados feitos à máquina aplicados a uma grande variedade de estilos, com técnicas distintas e igualmente associada a contextos variados. Vale destacar que, a despeito de serem feitos à máquina, não se trata de um trabalho inteiramente automatizado, uma vez que a feitura dos desenhos é conduzida manualmente por artesãs e artesãos em suas máquinas de costura.

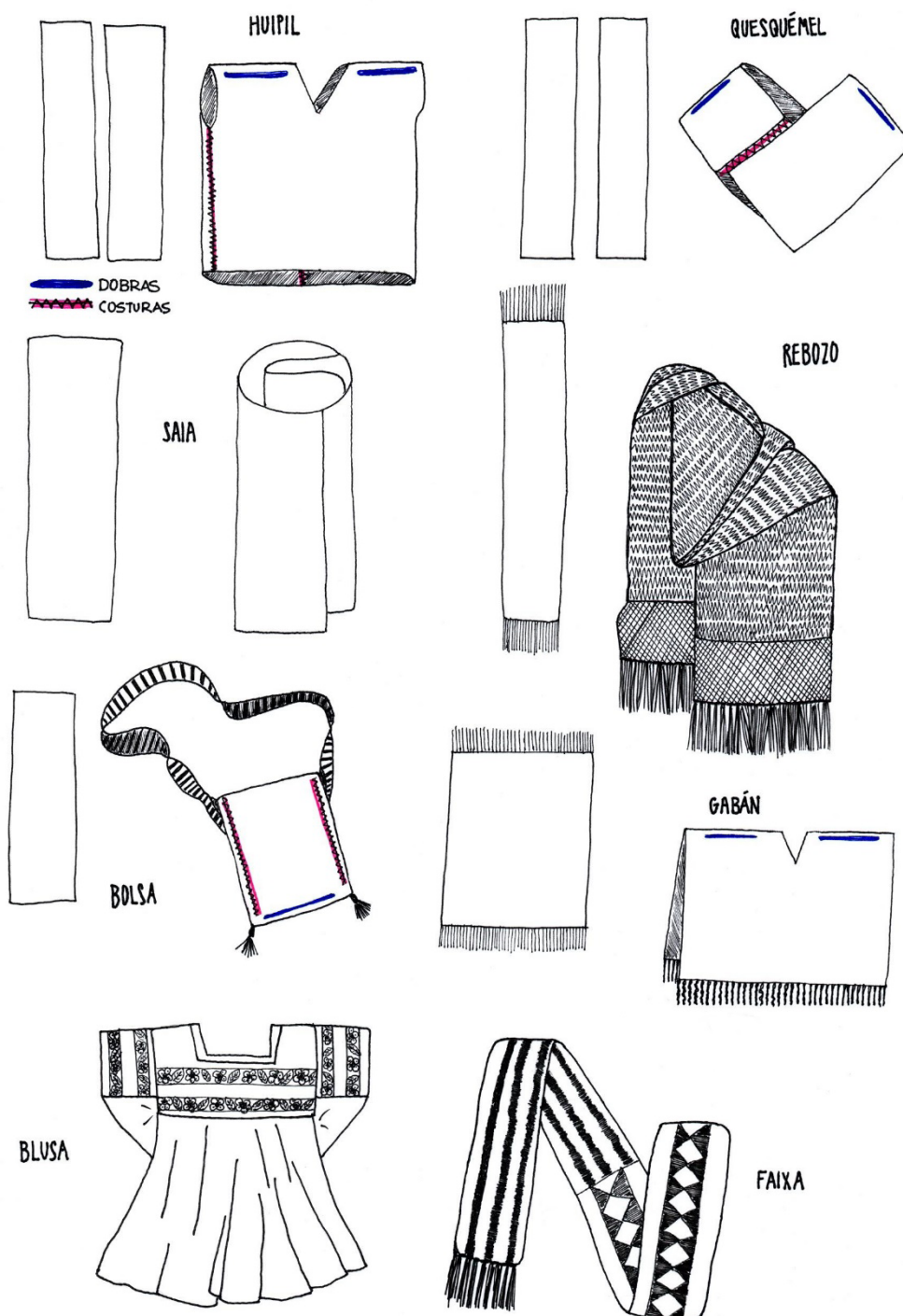


Figura 2. Painel de peças indumentárias produzidas e utilizadas nos estados de Oaxaca e Chiapas. As ilustrações foram feitas pela autora e inspiradas em fotos da revista *Arqueología Mexicana* (2005 e 2014). Os itens não estão em escala proporcional.

Dentre as peças bordadas à máquina, destaco os *huipiles* curtos com bordados do grupo étnico zapoteco da região do Istmo de Tehuantepec, Oaxaca; trata-se de bordados retilíneos em correntinha que vão e vêm formando losangos e outras figuras e, ao contrário de outras técnicas feitas à máquina, esta é bordada pelo avesso do tecido, assim, é preciso saber

projetar o desenho final do lado direito enquanto a blusa é preenchida¹¹. Sublinho ainda os xales com bordados de flores em ponto cheio ou em ponto cruz à máquina de Zinacantán (ver exemplo 2 da figura 3), ou as camisas de comunidades mixe de Ayutla (Oaxaca), peças, em sua maioria, confeccionadas por homens¹².

Uma das técnicas mais confundidas visualmente com o bordado é o brocado, que, ao contrário do primeiro, é feito ao mesmo tempo em que a tela é tecida no tear. De modo semelhante ao bordado, o brocado deixa uma textura de alto-relevo na peça, porém seu verso revela fios que dão a falsa impressão de estarem soltos quando estão presos ao tecido, pois foram tecidos conjuntamente, indicando a técnica empregada. O brocado se faz com a introdução de fios extras de trama com a intenção de obter formas e desenhos a partir de pequenos traços sobre dois, três ou mais fios do urdume (ver exemplo 3 da figura 3).

Muitas peças têxteis recebem ainda algum tipo de acabamento em suas partes terminais, algumas delas são franjas feitas à mão ou crochê. As franjas acompanham as duas extremidades de uma série de peças feitas em tear de cintura e pedal, como alguns modelos de *quesquémeles*, *gabanes*, *rebozos* e faixas, e são feitos desde nós simples até laboriosas amarrações que produzem imagens variadas, como losangos e animais; as variações mais complexas se destinam especialmente aos *rebozos* (ver exemplos 5 e 6 da figura 3). Alguns modelos de blusas, como a blusa nahua de Naupan (Puebla) e as de San Antonino Castillo Velasco, recebem um sutil adorno de crochê nas extremidades, sobretudo, de mangas e golas.

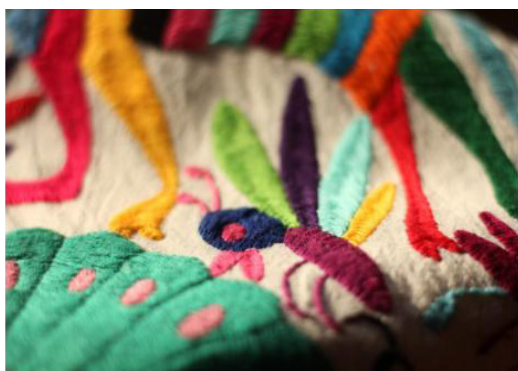
Alguns modelos tradicionais de *rebozo* utilizam uma técnica de tingimento por resistência, chamada *jasper* ou *ikat*, em que porções do fio da meada são bloqueadas com pequenas amarrações e nós antes de serem tingidas. Alguns artesãos utilizam um carimbo circular que desenha sobre o urdume marcas indicando onde irão os nós que criarão o padrão de *ikat*. Após o tingimento, os nós são cuidadosamente cortados, revelando áreas sem tinta, arma-se o tear e uma série de desenhos começam a surgir com o encontro de urdume e trama (MARTÍNEZ PEÑALOZA, 1981). Os *rebozos* artesanais coexistem com as versões mais econômicas, feitas de fibras sintéticas e tecidas em teares industriais.

11 Informações veiculadas no catálogo *Ilumíname. Bordado de cadenilla del Istmo de Tehuantepec, Oax* (maio 2016) e na exposição *Almas Bordadas. Vestido y ornamento en el Istmo de Tehuantepec* (maio a setembro de 2017), do Museo Textil de Oaxaca.

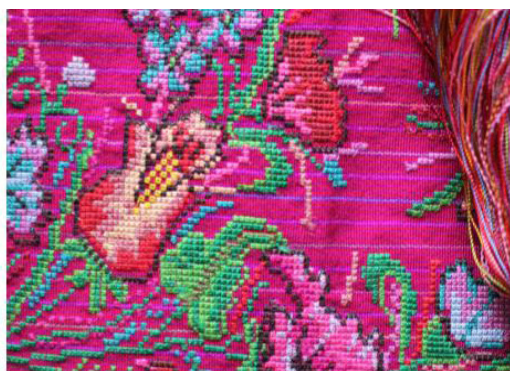
12 Informações sobre as camisas de Ayutla provêm da exposição *Tukyo'mët nëxëy. La camisa de Ayutla. Apuntes sobre vestimentas, identidad y bordados masculinos*, que esteve em cartaz no Museo Textil de Oaxaca entre novembro de 2019 e março de 2020. Para mais informações sobre a exposição, ver: <<https://museotextildeoaxaca.org/2019/12/11/camisa-de-ayutla/>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

Uma técnica decorativa bastante difundida é a aplicação de miçangas na região peitoral e mangas, formando imagens de flores e animais ricamente detalhados em blusas femininas produzidas, por exemplo, em Puebla, Tlaxcala e Veracruz (ARQUEOLOGÍA MEXICANA, 2005 e 2014). Outra técnica de adorno amplamente difundida é o bordado utilizado para unir as porções de tela de um *huipil* ou de um *quesquémel* (ver figura 3). Os bordados de união podem ser simples ou mais laboriosos, envolver troca constante de cores de fios, serem mais largos, estreitos, retos ou formar figuras como jarras e peixes, como nos enredos ou saias maias de San Juan la Laguna, Guatemala. Por fim, destaco *huipiles* que recebem aplicações de cetim, fitas, renda, sianinhas e outros aviamentos, como *huipiles* de comunidades mazatecas de Huautla de Jiménez (Oaxaca) e chinantecas de Usila (Oaxaca) e Paso Nacional (Chiapas) (idem, 2005).

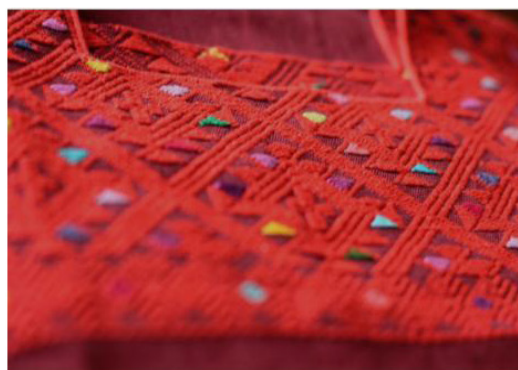
Figura 3. Painel de técnicas têxteis e decorativas elaborado pela autora.



Detalhe de um caminho de mesa com bordado tenango proveniente de Tenango de Doria (Hidalgo, México). Acervo da autora. Foto de Lygia De Luca.



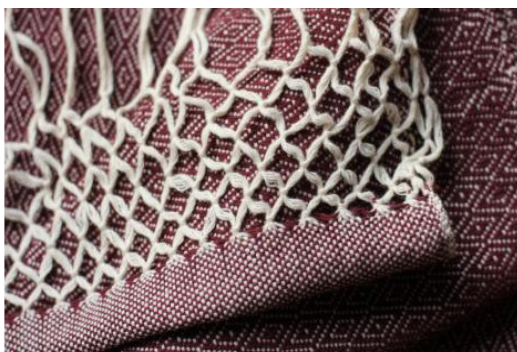
Detalhe de um xale de Zinacantán (Chiapas, México) tecido em tear de cintura e bordado em ponto cruz à máquina. Acervo da autora. Foto de Lygia De Luca.



Detalhe de elementos brocados de blusa feita em tear de cintura de San Andrés Larrainzar (Chiapas, México). Acervo da autora. Foto de Lygia De Luca.



Detalhe de caderno de campo têxtil da autora com estudos de bainha aberta das aulas de bordado de Esther Porrás, artesã de Maguey Largo (Oaxaca, México). Acervo da autora. Foto de Lygia De Luca.



Detalhe de franja de um *reboso* de algodão tecido em tear de cintura de Teotitlán del Valle (Oaxaca, México). Acervo da autora. Foto de Lygia De Luca.



Detalhe de franja de nós de uma *servilleta* de algodão bordada a mão. San Antonino Castillo Velasco (Oaxaca, México). Acervo da autora. Foto de Lygia De Luca.

Muitas das técnicas têxteis e materiais apresentados neste panorama estão intrinsecamente ligados a práticas rituais e à identidade étnica de muitas comunidades indígenas; são veículo e materialidade da ancestralidade cultural dos povos indígenas no México, especialmente o tear de cintura, o fuso, o volante, a espátula, e o uso do algodão e da fibra de agave tingidos com caracol púrpura, cochonilha e índigo, todas elas evidências encontradas em diferentes sítios arqueológicos e representadas em diversos códices como Nutall, Borgia, Féjervary-Mayer e Mendoncino (ARQUEOLOGÍA MEXICANA, 2014). Destacar a ancestralidade de tais repertórios não significa dizer, entretanto, que se trata de conhecimentos exclusivos desses contextos; ao contrário, muitos deles são largamente difundidos no restante do continente e alhures, e parte é resultado do encontro colonial com europeus, com a cultura asiática trazida pelas rotas comerciais da segunda metade de século XVI, dos contatos entre comunidades autóctones e de seu interesse por novas cores, técnicas e materiais, caracterizando a produção têxtil em Oaxaca e Chiapas como uma prática vivamente dinâmica (idem, 2005; MORRIS, 2010).

O ESTUDO DOS ARTEFATOS

Enquanto Ingold nos oferece ferramentas para pensar e fazer uma antropologia que não trate o mundo material como secundário ao mundo das ideias, Daniel Miller estende a proposta de uma perspectiva neomaterialista para pensar sobre o uso de indumentárias em contextos diferentes do mexicano apresentado até aqui. Em sua discussão sobre artefatos, Miller (2013) busca dar destaque para a exuberância de objetos criados pelos seres humanos. Por meio da análise da diversidade de povos e diversidade de coisas, o autor questiona a oposição entre pessoa e coisa, vida animada e inanimada, sujeito e objeto. Em um desses exercícios, propõe a análise de um ornamento cultural considerado pouco relevante entre seus pares: as roupas.

Ao discutir o papel da indumentária e a frivolidade usualmente associada a ela, o antropólogo questiona a perspectiva que atribui ideias a objetos. Em vez de tratar coisas como portadoras de significados, representações ou ainda como signos, o autor sugere que os objetos e trechos nos criam e que as coisas não são superficiais.

Assim como diversos autores/as apresentados, Miller questiona as ideias de superficialidade e falseamento atribuídas às vestimentas (e aos objetos), destacando seus profundos significados culturais. Em seu estudo sobre o papel da vestimenta em Trinidad e Tobago, na América Central (contexto geograficamente próximo ao mexicano), Miller partiu do exposto interesse que os trinitários tinham pela estética, pelas roupas e iniciou um criativo e frutífero questionamento sobre a suposta superficialidade que ele mesmo atribuía às vestimentas. Em um contexto de pessoas vivendo em situações economicamente precárias, havia um grande interesse por roupas, sapatos, desfiles e autocultivo. Zeloso pelos princípios do olhar antropológico, ele realizou o fundamental e primeiro exercício para uma boa etnografia: aprender a estranhar tudo aquilo que lhe parecia familiar, e se familiarizar com aquilo que lhe era estranho. Ao estudar a relação dos trinitários com as roupas, Miller se deparou com as reflexões dessas pessoas sobre sua existência, sua ontologia.

Discutir a importância da vestimenta em sociedades diversas aponta para definições igualmente diversas sobre o ser e seu lugar no mundo. Enquanto para ocidentais (em geral) o aspecto mais verdadeiro de alguém é interior e profundo, para trinitários, tudo aquilo que está escondido é um falseamento. A verdade, nesse caso, mora na superfície. Nesse contexto, o estilo é uma forma de expressão individual e transitória. Há uma grande preocupação com a imagem e a aparência que se expressa por meio das coisas. Os corpos são adornados cotidianamente, assim como são organizados desfiles de moda em acampamentos precários de sem-teto. Mulheres na cidade ostentam pomposamente seus trechos, penteados e acessórios.

Na conformação do estilo, interessa menos a origem dos elementos (novos, usados ou emprestados) e mais como são combinados e de que maneira funcionam juntos para uma ocasião específica. Os trinitários apontam o tempo inteiro para a agência que exercem sobre as coisas, e não como são dominados ou enganados por elas. Trinitários expressam horror à possibilidade de as coisas se tornarem internas e preferem mantê-las à superfície. Insultos verbais praticados entre eles, por exemplo, são uma forma de lazer e não são levados a sério. Perguntar a um trinitário qual sua profissão como modo de conhecê-lo e defini-lo é ofensivo, pois o *eu trinitário* se define por aquilo que eleger fazer e não por uma necessidade ou uma obrigação, como um trabalho ou uma fonte de renda. É a ação de construir

uma imagem que diz quem a pessoa é, e não o que ela é (ou aparenta ser) originalmente. Em Trinidad, as posições sociais não são fixas, o que torna sua sociedade relativamente igualitária.

Para ocidentais, exemplificado pelos londrinos e madrilenhos estudados por Miller, a *verdade sobre o ser* é interna, relativamente constante e indiferente às circunstâncias. Ela se constrói em oposição direta à superfície e encarna o que de mais natural podemos ter. Nesse contexto, o corpo nu é a expressão absoluta de naturalidade, e qualquer tentativa de vesti-lo ou pintá-lo é tido como um artifício. O eu verdadeiro ocidental tem um caráter incremental, cresce a partir do acúmulo de coisas, status, ocupação e posição social. Em sociedades fortemente institucionalizadas, como as ocidentais, com posições de classe bem marcadas, o ser e a verdade são encarados como profundamente interiores e, uma vez adquiridos, são constantes.

Nos contextos ocidentais, a relação com as coisas é tida como danosa e poluente de uma natureza pura, profunda e desnuda. O materialismo é sinônimo de superficialidade e a entrada em uma sociedade de consumo é geralmente “vista como sintoma de perda de profundidade no mundo” (MILLER, 2013, p. 37).

Em Trinidad, as roupas permitem às pessoas descobrirem quem elas são, pois a aparência não é um reflexo da pessoa; ela a define, e as roupas as constituem. Ostentar seus trecos é mais importante que os rótulos sociais, e as pessoas anseiam pelo autocultivo da aparência. O cultivo da aparência não é necessariamente uma superficialidade, tampouco um engano, ele constrói identidades. Entre os trinitários, o cultivo da aparência e, conseqüentemente, de quem se é, se dá pela celebração do momento, mediante empréstimos de referências e também de materiais. As combinações são temporárias, livres e circunstanciais; estão o tempo todo mudando. A identidade não é determinada por posições originárias, mas pelo modo como os trinitários se preparam para o outro.

Os trinitários nos ensinam que a ontologia – ideias sobre verdade e ser – é uma construção, e não uma verdade inerente e universal. O estudo que Miller realiza sobre as coisas revela dimensões bastante mais complexas sobre os objetos e as sociedades que os fazem e os portam.

ANTROPOLOGIA E A TRIDIMENSIONALIDADE DOS TÊXTEIS: À GUIA DE CONCLUSÃO

Situar objetos em fluxos, como o fazem Ingold e Miller, implica discutir os objetos e as intensidades que os fazem e que são feitas por eles. Essa é a contribuição de pesquisadoras têxteis que estudam as criadoras de

tecidos andinos na Bolívia. Arnold Bush e Espejo Ayca (2013) se dedicaram ao exame da relação entre técnicas, elaboração e cadeia de produção têxtil. Interessa a ambas a condição de sujeito e objeto das peças tecidas.

Inspiradas em Ingold (2013), afirmam que a atividade de tecer dos povos andinos emerge do processo de interação de forças entre as tecelãs como produtoras, o tear como instrumento estruturante dos tecidos e sua matéria prima. Segundo as autoras, a arte de tecer estabelece uma relação íntima entre tecelã e objeto, modelada em uma imagem rítmica que caracteriza cada cultura. O objeto tecido é o resultado harmonioso do movimento corporal da tecelã com o movimento instrumental das ferramentas. Tecelã, objeto e técnica se fundem em um só elemento, e essa imagem é a característica tridimensional dos têxteis para as autoras.

Os equipamentos envolvidos na feitura de bordados (bastidor, tecido e agulhas) são radicalmente distintos daqueles empregados na tecelagem, seja a modalidade de cintura ou de pedal (que envolve objetos de maior porte e centralmente baseados no uso do corpo como força motriz e base de apoio) e gestos instrumentais circunscritos à área do colo e barriga da artesã. Apesar do tamanho diminuto desses gestos e instrumentos, esse fabrico permite entrever a tridimensionalidade aludida pelas autoras.

Pensar sobre a tridimensionalidade das superfícies tecidas é, portanto, extrapolar sua característica bidimensional composta de frente e verso. O objetivo das autoras é entender como essa construção em três dimensões documenta e expressa as realidades econômicas e produtivas, sociais e culturais do seu entorno.

Peças finamente tecidas em tear de cintura de San Mateo del Mar com imagens de animais marinhos e terrestres (região do istmo de Oaxaca), as blusas plissadas de San Pablo Tijaltepec (Oaxaca) e os *huipiles* densamente cobertos de pássaros bordados de Santiago Atitlán (Guatemala) têm em comum a representação de seu entorno ambiental e o interesse de criar imagens a partir de referências externas. No Centro Textil del Mundo Maya é possível observar *huipiles* da década de 1950 com figuras brocadas de animais maias e também europeus, além de letras caligráficas solitárias, repertório que passou a circular entre artesãs maias com as revistas de manualidades da época, segundo relato da historiadora do museu. A produção dessas peças indumentárias nos distintos contextos aqui analisados aponta a elaboração de peças que dialogam com os entornos circundantes e os mais retirados; ademais, o intercâmbio de desenhos e conhecimento, acompanhado de certa codependência de materiais utilizados para a feitura de muitas das peças citadas, gerou uma rica variedade de têxteis nas regiões analisadas (CUTURI, 2017).

Busquei ao longo do texto apresentar a manufatura complexa de uma pequena parte da produção têxtil em algumas regiões do México, privilegiando o ponto de vista tecnológico de tal feitura. O fabrico de uma peça têxtil artesanal constitui identidades, é resultado do aperfeiçoamento de um conjunto diverso e complexo de técnicas de preparação de fibras, fiação, tecelagem, tingimento e composição estética; integra os sistemas genericados de trabalho, expressa a concepção de mundo de seus habitantes/fabricantes, compõe diversas economias locais e internacionais, expressa hierarquias e regras sociais. É, desse modo, uma produção material ricamente densa de história, sentidos sociais, experimentação e inventividade.

REFERÊNCIAS

- ANAWALT, Patricia Rieff. *A história mundial da roupa*. São Paulo: Senac, 2011.
- ARNOLD BUSH, Denise; ESPEJO AYCA, Elvira. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. 1a. ed. La Paz: ILCA, 2013.
- ARQUEOLOGÍA MEXICANA. *Textiles del México de ayer y hoy*. Ed. especial, n.19, 2005.
- _____. *Atlas de textiles indígenas*. Ed. especial, n. 55, 2014.
- CUTURI, Flavia G. *El mundo ikoots en el arte de tejer de Justina Oviedo. Jayats mitiüüd müm Justina*. 1a. ed. Oaxaca: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2017.
- INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres–Nova York: Routledge, 2013.
- _____. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, pp. 25-44, jun. 2012.
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio. *Arte popular de México: la creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*. 1ª. ed. México DF: Panorama, 1981.
- MEDINA CASTRO, María Y.; GHELLER DOIG, Roberto; LIGHT, Stephen; RUBIO, Joaquín. *Textiles of ancient Peru. Tejidos del Perú antiguo*. Lima: Forma e Imagen, 2013.
- MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MTO – Museo Textil de Oaxaca; CONABIO – Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad. *Hilos del país de las nubes*. Oaxaca: Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca, 2013.
- MORRIS JR., Walter F. *Guía textil de los altos de Chiapas. A textile guide to the highlands of Chiapas. Un guide de textile vers les hautes terres du Chiapas*. San Cristóbal de las Casas: Asociación NaBolom, 2010.

- OLMOS, Gabriela. “Los oficios ocultos del rebozo”. *Artes de México*, México DF, n. 90, pp. 66-9, 2008.
- PFEFFER, Laurence. “Les dess(e)ins du visage féminin : Une anthropologie du maquillage”. *Revue des Sciences Sociales*, “Privé–public : quelles frontières ?” v. 33, pp. 50-7, 2005.
- SÁNCHEZ LACY, Alberto Ruy. “Trama profunda del textil”. *Artes de México*, México DF, n. 19, pp. 22-3, 1998.
- SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- YANES, Emma. “Aroma de luto”. *Artes de México*, México DF, n. 90, pp. 44-55, 2008.