

**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Escola de Arquitetura**  
**Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**

Thiago Duarte Flores

**Fazeres que tramam territorialidades:  
uma cartografia de linhas, fios e pontos**

Belo Horizonte

2024

Thiago Duarte Flores

**Fazeres que tramam territorialidades:  
uma cartografia de linhas, fios e pontos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais  
como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em  
Arquitetura e Urbanismo

**Área de concentração:** cartografias críticas

**Orientadora:** Profa. Dra. Marcela Silviano Brandão Lopes

Belo Horizonte  
2024

## FICHA CATALOGRÁFICA

F634f

Flores, Thiago Duarte.

Fazeres que tramam territorialidade [manuscrito] : uma cartografia de linhas, fios e pontos / Thiago Duarte Flores. - 2024.

198 p. : il.

Orientadora: Marcela Silviano Brandão Lopes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arte e sociedade- Teses. 2. Artesanato - Teses. 3. Corte e costura - Teses. 4. Trabalho em tecidos - Teses. 5. Artesãos - Teses. 6. Cartografia - Teses. 7. Territorialidade humana - Teses. I. Lopes, Marcela Silviano Brandão. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 745.5



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Gestos que re-tramam o espaço: linhas que tecem territórios pelo avesso

THIAGO DUARTE FLORES

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 27 de agosto de 2024, pela Comissão constituída pelos membros:

Prof. Dra. Marcela Silviano Brandão Lopes - Orientadora  
EA-UFMG

Documento assinado digitalmente



RENATA MOREIRA MARQUEZ  
Data: 03/09/2024 16:28:48 0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dra. Renata Moreira Marquez  
EA-UFMG – por videoconferência

Prof. Dra. Gabriela Leandro Pereira  
UFBA

Belo Horizonte, 27 de agosto de 2024.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Belo Horizonte, 04 de setembro de 2024

Ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo  
EA/UFMG

Prezados Senhores,

Declaro, após exame do volume correspondente à versão final da Dissertação de Mestrado do(a) estudante **Thiago Duarte Flores**, que o trabalho teve seu título modificado para: 'Fazeres que tramam territorialidades: uma cartografia de linhas, fios e pontos'.

Atenciosamente,

Marcela Silvano Brandão  
Lopes:65844360630

Assinado de forma digital por Marcela  
Silvano Brandão Lopes:65844360630  
Dados: 2024.09.04 10:20:43 -03'00'

Prof(a). Dr(a). Marcela Silvano Brandão Lopes – Orientador(a)  
Departamento de projetos - EA/UFMG

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

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001”

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas pessoas que compartilham dos fazeres e colecionismos têxteis, que fiam as possibilidades para a presente investigação. Em especial a minha avó, Conceição de Oliveira, minha mãe Marília Duarte, e minha tia, Vilma Duarte, com quem pude aprender técnicas com agulha e histórias mediadas pelos tecidos.

À Marcela Brandão pela parceria, cuidado e motivação ao longo destes dois anos. Sobretudo por se entrelaçar comigo nessas linhas, arriscando comigo este caminho sem risco. E por me inspirar a confiança para emaranhar com esses fios, com a liberdade de fabular tramas, mas sem perder o rigor em cada ponto que firma esta pesquisa.

À Clara Nogueira, Renata Marquez e Gabriela Gaia pelas contribuições na banca de qualificação e em todas outras trocas ao longo deste percurso e para além dele.

Sou grato a toda rede que apoia meu trabalho na Camaleoa Brechó, possibilitando minha pesquisa nos últimos 9 anos, além de enriquecê-la tanto com seus olhares, memórias e saberes em torno das roupas.

À cada encontro já vivido - ou que está por vir - em torno das riquezas dos trabalhos com tecidos, linhas e agulhas. À generosidade com que cada uma dessas pessoas compartilha de seus pensamentos, biografias e conhecimentos construídos com o fazer.

Às minhas colegas de graduação e pós-graduação com as quais experimentamos tantas práticas que atravessam meus procedimentos, metodologias e pensamentos.

Às amigas que tecem a malha de afetos que suporta todo o exercício profissional e científico.

Agradeço a excelência do programa NPGAU e à CAPES pela bolsa de estudos necessária para dedicação a este trabalho - e ao governo Lula pelo reajuste rumo a valorização da pesquisa científica.

Um tecido não é um texto, não é um mapa, não é uma representação, não é um código, não é um corpo - mas pode ser sentido como tudo isso.

## **RESUMO**

Esta pesquisa cartografa os fazeres têxteis domésticos, produzindo visibilidades às tramas e territorialidades que atravessam casas de família, fábricas de tecido, costureiras e grupos de trabalho. Busca-se ir além das histórias oficiais que minimizam a importância desses fazeres-saberes.

O encontro entre pesquisador e artesãs ocorre de forma engajada, tecendo diálogo e gesto, participando das práticas manuais enquanto forma de discurso e conhecimento, permitindo o acesso a arquivos íntimos esquecidos.

Assim foi possível cruzar biografias desconectadas no tempo e espaço, desfiar relações complexas, entrelaçar fios e formar novos nós. Nessa tessitura, o avesso dos fazeres femininos revelou a coletividade em trabalhos aparentemente solitários, como práticas feministas que subvertem linhas de controle, quanto processos de territorialização nas entrelinhas dessas tramas.

A pesquisa propõe um método de construção de conhecimento baseado no fazer conjunto, onde o corpo do pesquisador está presente, desfiando linhas, tensionando histórias e tramando narrativas não lineares.

Palavras chave: cartografias; tramas; saber-fazer.



## **ABSTRACT**

This research cartograph domestic textile activities, producing visibility to the fabricant territorialities that sew family homes, textile factories and garment workers. By doing this the aim is to go beyond the official histories that cover the importance of these practices and knowledge.

The meeting between the researcher and artisans occurs in an engaged manner, weaving dialogue and gesture, participating in manual practices as a form of discourse and knowledge, allowing access to intimate archives.

In this way, was possible to do a patchwork of biographies disconnected in time and space, unravel complex relationships, intertwined threads and form new knots. In This weaving, the reverse side of women's practices revealed the collectivity in apparently solitary work, such as feminist practices that subvert lines of control, as well as processes of territorialization between the lines of these weaves.

The research proposes a method of knowledge construction based on joint work, where the researcher's body is presente, inraveling lines, tensioning stories and weavint non-linear narratives.

Key words: cartographies; weaves; know-how

## LISTA DE FIGURAS

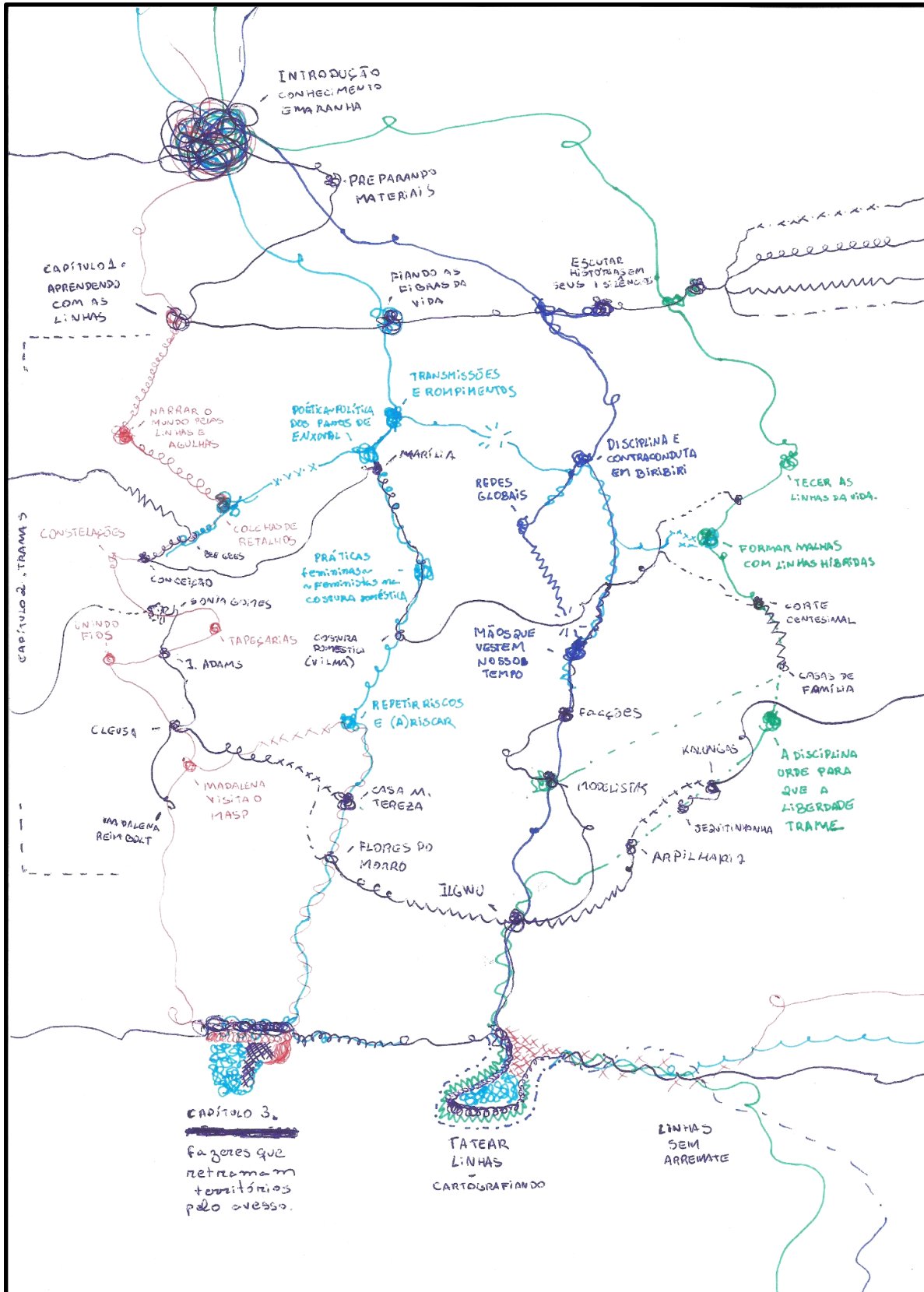
- [1] sumário ilustrado . . . 10
- [2] tapetes de arraiolo de Celusa . . . 16
- [03] tramando histórias familiares em sala de aula . . . 23
- [04] interrogando objetos com perguntas simples para uma cartografia complexa . . . 25
- [05] visita Madre Tereza . . . 27
- [06] visita Flores do Morro . . . 29
- [07] visita Estúdio Veste . . . 30
- [08] bordado da cooperativa de Icó . . . 35
- [09] Minha mãe me contando do bordado de seu vizinho de família japonesa . . . 37
- [10] diagrama arqueologia cotidiano . . . 40
- [11] frames de Agnès de Ci de Là ep.3 . . . 42
- [12] legenda gráfica - diagramas ‘trama territorialidade’ . . . 47
- [13] bordados arpillheiras Chilenas . . . 48
- [14] trabalho final da aluna Patricia Faria . . . 50
- [15] trabalho final da aluna Lígia Persichini . . . 47
- [16] trabalho final da aluna Ana Carolina Lages . . . 51
- [17] colcha de Mary Lee Bendolph . . . 53
- [18] sombra da instalação dos trabalhos finais da disciplina Práticas Têxteis no Urbano . . . 5
- [19] Série ‘torção’, artista Sonia Gomes . . . 59
- [20] diagrama produzido a partir da análise das obras de Sônia Gomes . . . 60
- [21] Instalação Linhas de Desejo, do artista Igshaan Adams . . . 61
- [22] diagrama produzido a partir da obra de Igshaan Adams . . . 62
- [23] Cecilia Vicuña, Skycraper Quipu (performance, New York, 2006) . . . 63
- [24] Cecilia Vicuña, Quipu Gult (Instalação na Documenta 14, Alemanha, 2017) . . . 65
- [25] Madalena Reinbolt, sem título (tecelagem, 1969-77, Brasil) . . . 67
- [26] Exposição Madalena Reinbolt no MASP . . . 70
- [27] Exposição As Mãos do Povo Brasileiro . . . 71
- [28] Exposição Mulheres do Jequitinhonha . . . 72
- [29] Sonia Gomes trabalhando em sua obra . . . 74
- [30] Gee’s Bend Quilt em oficina de costura na comunidade . . . 74
- [31] roupas de boneca feitas por minha avó . . . 75
- [32] trabalho final da aluna Gabriella Sevilha . . . 78
- [33] Enxoval de casamento de minha mãe. . . 81
- [34] desenho feito por minha tia em nossa conversa . . . 87
- [35] trama territorialidade 1: casa de minha avó . . . 88 e 89
- [36] trama territorialidade 2: costura doméstica . . . 92
- [37] Frames do vídeo depoimento gravado com minha mãe . . . 93
- [38] trabalhos da Casa M. Tereza (esquerda) e Flores do Morro (direita) . . . 98
- [39] trabalho final da aluna Letícia Moraes . . . 102
- [40] etiqueta ILGWU . . . 103
- [41] trabalho final da aluna Isabella Breder . . . 104
- [42] trabalho final da aluna Joelle de Carvalho . . . 105

- [43] trabalho final da aluna Thais Mol . . . 106
- [44] trabalho final da aluna Iara Paraizo . . . 107
- [45] Fotografia da Fábrica do Biribiri e seus(suas) operários(as) (meados de 1930) . . . 108
- [46] Foto da Vila Operária do Biribiri (2018) . . . 109
- [47] trama territorialidade 3: vila operária de Biribiri . . . 115 e 116
- [48] trama territorialidade 4: fast fashion . . . 120
- [49 e 50] Lixo têxtil no deserto do Atacama . . . 124
- [51] Mensagens encontradas em etiquetas de roupas . . . 122
- [52] Frame do filme “Estou me Guardando Para Quando o Carnaval Chegar” (2019) . . . 129
- [53] Ilustração da costureira Linda . . . 131
- [54] Ilustração da costureira Laudirene . . . 133
- [55] Ilustração da costureira Graça . . . 135
- [56] Etiqueta ILGWU . . . 137
- [57-59] atos realizados pela ILGWU . . . 138
- [60] bordado inacabado de minha avó . . . 141
- [61 e 62] trabalhos finais das alunas Pauline Aimê (esq.) e Carol Dupin (dir.) . . . 143
- [63] Foto da caixa do método . . . 144
- [64] trama territorialidade 5: método centesimal . . . 146
- [65] carteiras do curso técnico do método Centesimal na exposição do Método no Museu da Moda . . . 147
- [66] Foto de planta de casa em Belo Horizonte datada de 1952 . . . 148
- [67] Bordado de Juliane Xavier sob pano garimpado pelo autor. . . . 149
- [68] trama territorialidade 6: costura doméstica . . . 151 e 152
- [69] Marta Kalunga trabalhando em seu tear . . . 153
- [70] Casa Memória da Mulher Kalunga . . . 157
- [71] Tear da associação de Roça Grande . . . 162
- [72] luta pelo direito ao campo no Vale do Jequitinhonha . . . 164
- [73] trama territorialidade 7: linhas de vida da Marlice . . . 164
- [74] Colcha de arpillarias produzidas coletivamente pelas artesãs da Chapada dos Veadeiros . . . 165
- [75] Rede produzida em tecelagem exposta no galpão da Associação de Roça Grande . . . 168
- [76] Diagrama com modelo de fiação têxtil . . . 169
- [77] legenda trama territorialidade . . . 171
- [78] trama territorialidade 8: fábrica de Biribiri . . . 172
- [79] trama territorialidade 9: redes globais de produção . . . 173
- [80] trama territorialidade 10: facções e centralidades . . . 174
- [81] trama territorialidade 11: Flores do Morro . . . 175
- [82] trama territorialidade 12: Casa Madre Tereza de Calcutá . . . 176
- [83] bordado de Nilda representando sua história . . . 177
- [84] trama territorialidade 13: Método Centesimal . . . 178
- [85] trama territorialidade 14: fábricas de roupa . . . 179
- [86] trama territorialidade: tear Kalunga . . . 180
- [87] trama territorialidade 16: patchwork . . . 184

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> . . . . .	11
1.1. Conhecimento emaranha . . . . .	11
1.2. Preparando materiais e testando linhas . . . . .	14
<b>2. Aprendendo com as linhas</b> . . . . .	21
2.1. Torcer fios em sala: a disciplina 'práticas têxteis no urbano'. . . . .	21
- Visita a Casa Madre Tereza . . . . .	26
- Visita a Flores do Morro . . . . .	28
- Visita Estúdio Veste . . . . .	30
2.2. <b>Linhas, fios e pontos: pensar por tramas territoriais</b> . . . . .	31
- Ponto-arquivo: uma cartografia de armários . . . . .	35
- Ponto-avesso: companhias para ler pelo avesso . . . . .	36
- Ponto-escala: da mão ao território . . . . .	39
- Ponto-ação: representar e afetar o cotidiano . . . . .	41
<b>3. Tramas</b> . . . . .	45
<b>3.1 ~Fio~palavra~</b>	
3.1.1. Narrar o mundo pelas linhas e agulhas . . . . .	49
- Colchas de retalhos . . . . .	53
- Constelações . . . . .	57
- Tapeçarias . . . . .	61
- Unindo fios, o nó como núcleo da memória . . . . .	63
3.1.2. Madalena visita o MASP . . . . .	66
<b>3.2 ~Fio~memória~</b>	
3.2.1. Transmissões e rompimentos . . . . .	76
- A poética~política dos panos de prato . . . . .	80
- Práticas femininas~feministas na costura doméstica . . . . .	83
3.2.2. Repetir riscos e (a)riscar . . . . .	93
3.2.3. Voltas na espiral em repetições~inovações . . . . .	97
<b>3.3 ~Fio~corpo~</b>	
3.3.1 Tecendo identidade e coletividade . . . . .	104
- Tramas que tecem um cotidiano pelo avesso . . . . .	108
- Redes globalizadas, linhas incidentes . . . . .	117
- Mãos que vestem nosso tempo . . . . .	124
<b>3.4 ~Fio~gesto~</b>	
3.4.1. Tecer as linhas da vida com as próprias mãos . . . . .	142
- Formar malhas com fios mistos . . . . .	143
3.4.2. A disciplina urde para que a liberdade trame . . . . .	153
<b>4. Fazeres que tramam territórios pelo avesso</b> . . . . .	169
4.1. Tatear linhas . . . . .	170
4.2. Linhas sem arremate . . . . .	185
<b>5. Anexos</b> . . . . .	187

# SUMÁRIO ILUSTRADO

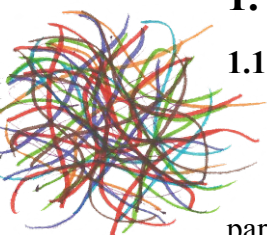


[1] sumário ilustrado

fonte: arquivo do autor

# 1. Introdução

## 1.1. Conhecimento emaranha



Conhecimento-emaranha. Foi no enlace dessas duas palavras que encontrei a entrada para iniciar uma escrita entretecida por epistemes tão diversas em suas texturas e formas, como fios que se emaranham. Ainda sofremos consequências do esforço do projeto disciplinar moderno de engavetar cada conjunto desses fios como disciplinas em determinado compartimento, para formar (e formatar) profissionais em áreas específicas. Os projetos interdisciplinares avançam ao utilizar fios de gavetas distintas para tecer um texto, um trabalho ou uma ideia. Entretanto, ainda voltamos cada uma para seu lugar depois de tecê-las, mas o exercício pode produzir novidades em seus emaranhados. Já a transdisciplinaridade remove as divisórias dessas gavetas, visto que a partir dela não há compartimentos para organizar cada fio por disciplina, elas se emaranham em nossas práticas profissionais, gerando formas novas de discurso e ciência. É só quando desmontamos essas paredes que enxergamos a diversidade de linhas que estavam fora dessa estrutura epistemológica. Os saberes transversais nos permitem trabalhar os fios em seus diversos modos de conhecimento, que foram fiados fora das gavetas acadêmicas, por grupos e práticas historicamente excluídas dos espaços universitários. Essa pesquisa compartilha desse esforço para reconhecer que o conhecimento é formado por fios-epistemes plurais, de origens diversas.

Desmontar essa gaveta é um esforço empreendido a muitas mãos dentro e fora da academia. Durante a minha graduação na Escola de Arquitetura da UFMG, que se estendeu de 2010 a 2017, vivi um período em que o campo de conhecimento da disciplina se expandia nesta instituição, seja pelo trabalho de pesquisadoras que, atuando de dentro da faculdade, promovem intercâmbios entre a academia e outros territórios, ou pelas insurgências populares que atravessam a sociedade e tensionam os modelos tradicionais de ciência. Através da extensão, pude me aproximar da cidade a partir de outras perspectivas, me envolvendo com pessoas que tecem outros modos de produção, gestão e uso do espaço. Essa prática me levou, e à outras alunas de minha geração a refletir sobre o nosso próprio modo de se relacionar com a cidade, questionando nosso próprio cotidiano. Na época, eu e outras colegas, iniciamos atividades que provocavam questionamentos e transformações na esfera de nosso dia a dia: uma horta comunitária na vizinhança de casa, uma feira colaborativa na praça da faculdade e uma cozinha comunitária dentro da instituição.

Nessas práticas, passamos a entender que o intervalo entre “eu” e “outro” poderia se engrossar a partir da produção de outras formas de conviver na cidade e da re-apropriação de espaços com usos não previstos por quem os projeta e planeja. Pelas atividades de cozinhar, colher, trocar, produzir, jogar e outras, a gente ia agregando gente que queria conviver e partilhar dos mesmos fazeres

Foi nesse contexto, que iniciei meu trabalho com brechó. Em 2013, ao iniciarmos a Feira de Tudo na praça da faculdade, passei a levar roupas para vender e complementar minha renda. A minha relação com vestuário sempre passou pelo reuso, seja herdando roupas dos meus mais de 40 primos mais velhos, ou procurando-as em brechós e bazares beneficentes. Nessa época, comecei a me aprofundar nas questões sobre moda e sustentabilidade, o mote inicial do meu trabalho com brechó. Naquela altura eu defendia pelo brechó a redução do consumo, priorizando compras mais conscientes de itens que já existem ou que são produzidos com responsabilidade ambiental. Ao longo desses 9 anos, procurando e circulando peças antigas e com história, pude ampliar o sentido deste trabalho, sempre aprendendo com as interlocutoras diversas que encontro nos meus percursos: costureiras, artesãs, colecionadoras. Por meio destes encontros, meu trabalho foi se tornando, fio a fio, uma pesquisa acerca das relações de produção das roupas ao longo do tempo e do espaço - Como é feita cada peça? Qual a estimativa de data de sua produção? De onde e quando vem os tecidos? Onde são costuradas? Quais técnicas artesanais empregadas? Quais as formas mais socialmente e ambientalmente justas de se produzir e circular roupas? Quais relações as roupas agenciam em todo processo de produção e circulação? Quais histórias elas agenciam em suas tramas?

A Feira de Tudo foi uma iniciativa de estudantes em parceria com pequenos empreendedores de BH, que durante 6 anos, foram realizadas mais de 70 edições, reunindo mensalmente 60 expositores em um evento colaborativo para valorização da diversa produção local das marcas da cidade e região metropolitana. Durante toda sua existência, estive à frente de sua produção e também participei mensalmente como feirante. Foi assim que passei a aprender com as colegas artesãs sobre os modos de fazer, que são também formas de conhecimento, os gestos que produzem seus objetos, que também confeccionam visões de mundo próprias, relacionadas a modos de vida particulares - a costura, o bordado, a panificação, a produção de geléias, o trabalho de miçangas e tantas outras produções que compunham uma feira diversa em seus corpos, origens geográficas, sociais e trabalhos. De mês a mês, produzindo a feira durante 6 anos - o tempo de uma graduação - passei a enxergar as relações humanas, não-humanas e territoriais envolvidas nas dinâmicas de produção e

circulação locais, que se contrapõe aos modelos globais que se tornam dominantes ao produzir em escala e a um preço baixo - mas um enorme custo social e ambiental, tendo em vista que essas empresas segmentam uma produção desterritorializada, onde cada processo ocorre em um lugar, geralmente explorando a natureza e força de trabalho em países com leis ambientais e trabalhistas mais frágeis. Essas feirantes me ensinaram que também se organizam em escala para competirem com essa força imperialista: através da economia solidária suas linhas biográficas se entrelaçam, formam nós e redes - que, como veremos ao longo dessa dissertação, são grandes malhas que conectam pessoas, materiais, trabalhos, recursos, empresas, poder público e o que mais couber.

Ao refletir e escrever sobre estes anos de trabalho, sinto que, de mês a mês, a feira foi emaranhando os fios de minhas investigações sobre espaço cotidiano, modos de fazer-saber e as histórias de vida. Ressalto um determinado episódio na Feira de Tudo, como um ponto de partida que marcou o início da atual pesquisa: Dona E. é uma vizinha da faculdade, da qual eu me aproximei através da Banca de publicações na praça da faculdade. Ela já havia cozinhado conosco na cozinha comunitária e tinha muito interesse em conviver com a gente, por isso sempre passeava pela feira. Em uma de suas visitas, ela apontou para a primeira peça da arara de meu brechó e me contou que aquela roupa vinha do Ceará, sua terra. E me explicou que o bordado aplicado daquela forma na peça era tradicional de lá. Até hoje guardo essa roupa e vou guardar essa história para retomá-la mais adiante nessa escrita.

Para esta breve introdução, começo a organizar essas linhas de minha história, para assim me apresentar junto a esta pesquisa. Nesta dissertação, entreteço os fios que fiei na minha graduação na Escola de Arquitetura, que pensa a cidade a partir de outras perspectivas, e na minha formação livre proporcionada pela Feira de Tudo, por meio da qual aprendi com tantas colegas, e também pelos contínuos aprendizados na Camaleoa Brechó, que até hoje me permite aproximar de tantas agentes têxteis e suas histórias. É deste emaranhado epistemológico que puxo os fios desta pesquisa, que busca pensar na arquitetura como espaço cotidiano tecido a muitas mãos, o fazer como modo de vida e visão de mundo, os tecidos como suportes de discursos e agenciadores de relações. **Quais são os fios que conectam o espaço cotidiano, os gestos do fazer-saber e os arquivos têxteis? A partir desta pergunta começarei a desfiar outras, mas, para chegar nas indagações que me acompanham por aqui, é preciso aprender a enxergar e manipular os fios que conduzem essa investigação.**



## 1.2. preparando materiais e testando linhas

Encontrar os fios para começar a costurar as nossas ideias em palavras, que formam linhas textuais, que constituem parágrafos, que constroem capítulos sempre me pareceu a parte mais difícil da escrita. Assim, como nos trabalhos têxteis que me orientam nesta pesquisa, é necessário organizar os materiais e deixá-los ao alcance das mãos. Com frequência, precisamos sair no meio do processo para comprar um aviamento que falta, procurar uma agulha perdida no ateliê ou fazer uma pausa para o café - quase sempre acompanhado de prosa com alguém da vizinhança, um desvio da produtividade estrita. Essa coreografia me remete a ideia de “pegar uma linha para passear” (INGOLD, 2022. p.101): os trânsitos e conexões entre atividades, tempos e espaços é de uma linha “livre para ir onde quer” (INGOLD, 2022. p.99). A produção artesanal evidencia essa linha traçada pelo gesto e vida de quem a produz. Em sua obra “linhas - uma breve história”, o autor Tim Ingold viaja por temporalidades e espacialidades distintas, na busca de compreender as linhas que produzem nosso mundo, essas materialidades que formam superfícies, têxteis, casas, espaços, partituras, textos e desenhos.

A tecelã Crispina, no vídeo *La Libertad*<sup>1</sup>, da documentarista Laura Huertas Milan, conta que “O tecer para mim não é um emprego, não é um trabalho, é parte da vida de uma pessoa. Da forma que tenho vivido ela faz parte da minha vida.” (LA LIBERTAD, 2017). Com Crispina é possível afirmar que as linhas que fazem parte da vida das artesãs têxteis seguem as formas de suas rotinas. O percurso dessa linha do fazer, quando não é pré-determinado por uma estrutura de produção, flui com a liberdade que a artesã anuncia no mesmo depoimento: “Alguém me disse que penso assim porque gosto de tecer. Bom, eu realmente gosto, porque ninguém está me comandando, faço isso assim, livre”. Durante essa pesquisa, iremos tensionar essa liberdade produzida pelo fazer autônomo, mas por enquanto vamos nos deter na forma que resiste à retilinização da linha que, “no decorrer da história, foi gradativamente privada do movimento que a originou. Uma vez o traço de um gesto contínuo, a linha foi fragmentada, sob a influência da Modernidade, em uma sucessão de pontos ou sinais.” (INGOLD, 2022. p. 102).

---

<sup>1</sup> Para uma análise completa deste documentário ver: OLIVEIRA, N. R. . Artes têxteis e narrativas de memória na América Latina.

A leitura da obra de Ingold me foi recomendada na qualificação por Clara Nogueira<sup>2</sup> e foi decisiva para os rumos que tomaram esta pesquisa. Ao classificar e categorizar linhas, suas formas de inscrição e formação de superfície, Ingold constroi relações com outras artesãs e pequenas histórias-fios que tramam sua escrita. Trazê-lo como interlocutor é puxar junto toda essa trama de vozes, para conversar com as interlocutoras com quem teci durante minha pesquisa - tanto aquelas que me aprofundei em suas bibliografias, quanto as que me aproximei pelos encontros e conversas.

Em seu ensaio sobre linhas, Ingold propõe uma taxonomia para os tantos tipos de linhas que habitam nosso mundo, a partir da definição de duas categorias principais: os fios e os traços. A primeira é descrita como “um filamento de algum tipo, que pode estar ligado a outros fios ou suspenso entre pontos no espaço tridimensional” (INGOLD, 2022. p. 67). A categoria dos traços é definida como “qualquer marca deixada dentro ou sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo” (INGOLD, 2022. p. 69).

Na leitura da tese de doutorado de Marina Cunha, uma pesquisa sobre narrativas têxteis (CUNHA, 2020), encontrei a primeira das muitas imagens que introduzi aqui como coincidência entre os processos da pesquisa acadêmica e do artesanato: a foto das “linhas que deixei parada e resolveram emaranhar” (CUNHA, 2020). Essa foto ilustra a recorrente frustração que interrompe o trabalho têxtil. Mas também pode remeter ao modo como saberes e memórias, como fios, se emaranham depois de muito tempo parados. Foi assim que muitas vezes me senti ao tatear e puxar os fios das memórias de minhas interlocutoras, ou ao puxar fios de minha própria memória, revisitando meus encontros, conversas e vivências ao longo de 9 anos investigando este universo que se misturam em um emaranhado. Por isso, a organização do texto pode não respeitar a linearidade do tempo e a organização normativa do espaço, comuns à tradição ocidental. Foi comum que, no intervalo da escrita entre um parágrafo e outro, alguma linha nova viesse a surgir por algum encontro e troca, alterando o curso de minhas ideias e do texto. *Sugiro a você, leitora, esse mesmo exercício: deixe a leitura parada entre dois parágrafos e permita a ela se emaranhar com suas linhas pessoais, as memórias têxteis que possui ou com os tecidos que compõe seu dia a dia e, silenciosamente, te contam suas histórias.*

---

<sup>2</sup> Clara é arquiteta, artista têxtil e pesquisadora. O projeto ‘Mulheres que tecem Pernambuco’, idealizado por ela e outras companheiras, mapeia e registra a partir de conversas e fotografias, as mulheres que, pelos seus fazeres, transformaram o próprio cotidiano e suas localidades. Desde a elaboração de meu projeto de pesquisa cruzar com a investigação de Clara possibilitou enxergar as possibilidades da interface entre o têxtil e o espaço. Nossas trocas desde então são preciosas e muito presentes ao longo deste texto.

Foi entre a escrita de dois parágrafos neste período de pós-qualificação que, em paralelo a leitura de Ingold, conheci a artesã Cleusa, minha vizinha de bairro. Nosso encontro aconteceu por um acaso, em minha rotina de trabalho, na Camaleoa Brechó: vi uma plaquinha no formato A5, preto e branca, pregada em um muro de esquina no caminho que faço toda semana para despachar vendas de minha loja pelo correio. Na procura de pequenas placas de bazares e brechós, meu olhar foi se treinando para localizar essas sinalizações pela cidade. A placa dizia de um bazar de roupas e indicava o seu endereço e horário de funcionamento. Perguntei a um moço que vende pipoca neste ponto da rua se sabia onde era, ele me indicou o caminho e, do correio, fui em direção ao bazar. Ao chegar lá entendi que se tratava de um brechó de garagem improvisado: fios de comunicação serviam de araras na parede lateral e de fundo, algumas prateleiras serviam de apoio para poucas roupas e acessórios. Mas o que me chamou atenção logo de cara não foram as roupas que eu procurava, mas sim uma série de tapetes coloridos pendurados num terceiro fio, que atravessava em diagonal o vão do espaço [02]. A dona do bazar me contou que vendia roupas que eram dela e de sua família, além de produzir aqueles tapetes de arraiolo.



[02] tapetes de arraiolo de Celusa

fonte: arquivo do autor

A partir deste encontro, Cleusa e eu iniciamos uma relação de amizade e trabalho. Sempre que recebia no bazar uma roupa mais antiga, ela me avisava. Comprei um de seus tapete e divulguei seu trabalho para amigas, que também foram ali visitá-la. Uma dessas visitantes a convidou para participar de uma grande feira de design e artesanato que organiza em Belo Horizonte, e disse que ela teria isenção da taxa de participação - cujo investimento é relativamente alto para pequenos produtores. Mas Cleusa recusou, me contou depois que ela gosta de vender ali em seu espaço, estar perto de suas coisinhas. De início achei uma pena ela perder aquela oportunidade, porque seu trabalho precioso não é bem compreendido e valorizado pela sua vizinhança, e por isso vende a preço baixo e ritmo lento. Depois fui entender que, para ela, era importante estar trabalhando em casa para tomar conta de seus filhos, que, apesar de adultos, dão muito trabalho. Um dia ela me enviou uma mensagem no whatsapp, dizendo que minha amizade a traz paz, e agradeceu como eu valorizo seu trabalho.

Ao longo de nosso convívio, nas visitas que faço a sua garagem, Cleusa tem me ensinado sobre seu processo de trabalho. Ela me contou que há mais de 20 anos, época que passava por uma forte depressão, uma parente, ao lhe dar de presente a primeira base de tapete de arraiolo e linhas para trabalhar, disse que, agora com os instrumentos em mãos, ela tinha que aprender a tecer. Naquela época, a loja Fios Petrópolis, que até hoje é uma grande referência para comprar materiais de trabalhos têxteis, oferecia cursos gratuitos de técnicas para promover seus produtos, formando artesãs e consumidoras. Ela disse que começou a tecer e nunca mais parou, tece até tarde da noite. Mais uma vez, o têxtil aparece não só como trabalho, mas como um modo de vida, como uma cura, geração de renda, cuidado familiar e tantos outros fios que se emaranham no fazer.

Seus tapetes de arraiolo chamam atenção de quem valoriza design e artesanato porque produzem uma nova forma para uma técnica antiga, seus desenhos geométricos e paletas de cores tem uma identidade muito forte, um certo traço cubista para quem olha na perspectiva das artes tidas como eruditas. Segundo ela, as formas são fruto das circunstâncias, neste caso, da necessidade e criatividade: há uma diferença de preço entre os tapetes que vem com os riscos tradicionais do arraiolo e os que vem em branco, por isso ela investe no segundo, o que permite que seu produto tenha um custo final menor. As linhas de lã com que trabalha também são caras, e não podem ser substituídas, pois a lã tem uma textura, cor e brilho que fazem muita diferença. Por isso, ela teve a ideia de aproveitar as linhas que sobravam de seu outro fazer, o crochê. As sobras de material de suas grandes colchas de crochê são organizadas em paletas de cores que ela define e utilizadas em sua totalidade - muitas vizinhas que sabem de seu processo também doam restos de linhas de lã em cores diversas. Ela me

ensinou como fazer o arraiolo da forma dela, e não há desperdício de linha, as formas geométricas são resultado do tamanho da sobra de linha, e os acabamentos são linhas embutidas na trama, que garante firmeza ao trabalho.

Estou descrevendo bem essa cena (talvez um pouco cansativa para quem me lê) para evidenciar esse movimento não linearizado que constrói o processo de investigação: um desvio da minha rota de trabalho, um encontro que se estende por meses e várias visitas, uma troca que é monetária, afetiva e de saberes-fazer. Essa forma não linear de pesquisar irá refletir nas voltas que ocasionalmente esse texto irá dar, na necessidade de deixar linhas soltas para retomá-las adiante, quando for hora de tratar o assunto. Quase da mesma forma que o trabalho artesanal segue as intuições, necessidades, criatividade, modos de fazer e visões de mundo próprias da cada artesã.

Cleusa me mostrou, em um de nossos primeiros encontros, as toucas de crochê que fez para vender no inverno. Estávamos no fim da estação, ela me disse que, por isso, iria desfazer as toucas para transformar as linhas em outra coisa. Foi a partir disso que passei a pensar na reversibilidade do têxtil, uma característica que marca os modos de fazer e de pensar com as linhas, definindo outras relações com o gesto, o tempo e o trabalho por parte de quem produz.

Ingold vai falar, ao descrever o trabalho de uma mulher que tricota, que ela “une as suas linhas formando uma superfície, sobre a qual os fios originais agora figuram como traços” (Ingold, 2022. p.78), assim como no crochê, as linhas formam uma superfície. Mas Cleusa nos lembra com sua prática que essa superfície é provisória, responde às necessidades de um determinado momento para o qual a ação foi feita. Aos seus olhos, ela ainda enxerga ali o traço (o nó e a textura da trama) e o fio (o componente que é enlaçado para se produzir a superfície), o trabalho feito e sua matéria-prima. Por isso, através do saber-fazer da artesã, “os fios podem ser transformados em traços, e traços em fios. É pela transformação de fios em traços, argumento eu, que as superfícies são trazidas à existência. E, reciprocamente, é pela transformação de traços em fios que as superfícies são dissolvidas.” (Ingold, 2016. p.79).

A reversibilidade do trabalho têxtil é a potência que o completa. A completude aqui é muito distinta do que aprendemos tradicionalmente na arquitetura, como um processo que termina no ato da construção de projetos, em que estruturas geralmente rígidas, impossibilitam alguma reversibilidade. O contrário de construir é destruir. Reverter é permitir desmanchar, retomar as linhas enquanto matérias primas que possam tornar algo diferente com os mesmos fios. A lógica do reverso poderia ser pensada na produção de espaços que respondam às necessidades e imaginários diversos que habitam a mesma estrutura em tempos

distintos, assim como os fios de Cleusa ganham formas tão variadas para responder às necessidades da estação a partir de sua criatividade.

De um ponto de vista narrativo, podemos pensar a reversibilidade, a partir do potente ensaio “O Tao da Teia”, de Ana Maria Machado, ao visitar a história de Penélope no livro *Odisséia* que, na espera da volta de Teseu, enganava seus falsos pretendentes “fiando de dia e desmanchando de noite, para adiar a escolha de um novo marido.” (MACHADO, 2018. p. 89). A autora nos convida a mudar o ângulo sob o qual essa passagem do livro é comumente analisada, e, trazendo a análise de Carolyn Heilbrun, ela desloca a perspectiva da fidelidade conjugal para a da insubordinação feminina, na medida em que, ao desfazer seu tecido, é “Ela é que assume o controle da história” (Machado, 2018. p. 89).

“o que acontece é que ela está experimentando criar sua própria história no tear, de cada vez tecendo uma coisa diferente, ensaiando, fazendo várias versões, re-tecendo, re-escrevendo, porque é uma história que nunca tinha sido escrita antes. A história de uma mulher que tem uma escolha. (...) Nenhuma narrativa anterior lhe serve de guia, apresentando outra mulher na mesma situação. Por isso ela precisava testar, desmanchar, experimentar hipóteses diferentes.” (Machado, 2018. p. 89).

As histórias de Cleusa e de Penélope se aproximam pelo gesto de tecer e desmanchar, sempre testando narrativas, movimentando corpo e memória, produzindo uma relação própria e territorializada. Suas vidas coincidem ao tecer, com linhas de força que incidem sobre elas, as tramas de sua liberdade produzindo suas próprias histórias. Poderiam tais tramas revelarem formas próprias de relações entre essas mulheres e delas com o espaço? Como os fazeres têxteis e suas tramas sócio-espaciais retramam, pelo avesso de suas imagens, as linhas de poder que incidem sobre o cotidiano de suas praticantes? Foi a partir dessa pergunta que alinhabei os fios das histórias e vidas reunidas nesta pesquisa. Cada uma à sua maneira responde, tensiona e desfia em novas perguntas esse fio condutor.

Desmanchar a minha qualificação, assim como Cleusa desmanchou as suas toucas, foi um trabalho minucioso para eu entender os fios, já testados e manuseados anteriormente, para organizá-los em uma forma compartilhável, como Penélope, que experimentou diariamente hipóteses para narrar com sua tapeçaria. Revertendo o trabalho, pude retomar os fios, agora em linhas de análise, para prepará-los para criar outra forma provisória, produto compartilhável, esta dissertação, que espero que me permita continuar este trabalho de desmanchar e refazer o têxtil-texto em um movimento contínuo de investigar o mundo e experimentar suas possibilidades.

Foi desmanchando o texto da qualificação que consegui distinguir alguns fios que compunham sua trama. Ao entrelaçar esses fios-de-leitura durante aquela primeira escrita,

pude testar suas características e propriedades. Nesse segundo momento, desfazendo a escrita, era possível observá-los e estabelecer arranjos que conduzem essa investigação. Nesse procedimento também entendi que, pelas histórias narradas, os fios se mesclam, produzindo hibridismos. Neste processo, as tramas produzem novas territorialidades, no emaranhado de diversos atores. Aprendemos com Ingold a caracterizar essas linhas em suas interações com a superfície. Em sequência, iremos analisar os tipos de fio que compõe esta trama e os pontos que produzem nela uma diversidade de texturas e densidades.

## 2. Aprendendo com linhas

Com os fios de uma escrita desmanchada começo a organizar este texto, trabalho realizado a muitas mãos ao longo de dois anos de pesquisa, que retoma linhas ainda anteriores ao período do mestrado. Tateando estes fios compreendo a necessária contribuição da disciplina de formação livre ‘Práticas Têxteis no Urbano’, que desenvolvi junto a minha orientadora, Marcela Brandão, como meu estágio docência. As práticas desenvolvidas em sala de aula, as visitas realizadas com a turma de alunas a grupos têxteis na cidade e as discussões metodológicas que atravessaram estas aulas serão os nós desfiados que começam a estruturar a narrativa desta dissertação.

Neste capítulo, irei contar dessa experiência, que será retomada ao longo dos capítulos seguintes para arrematar as discussões formuladas em sala. Para desenvolver minhas análises, irei tramar os fios que partem da disciplina aos de outras visitas realizadas por mim (ao memorial do Método Centesimal, à Bienal de Artes de São Paulo, à casa de minha tia, aos armários de panos de vizinhas, ao Vale do Jequitinhonha, a Chapada dos Veadeiros...) e outros passeios fabulados em companhia de relatos textuais e audiovisuais que nos aproximam da Vila de Biribiri, a cidade de Toritama, as *quilters* de *Gee's Bend*, sindicatos de costureiras, ateliês de costura chilenos, as fábricas de Bangladesh e outros lugares.

Como veremos, nesta trama importa pensar na caracterização das linhas e suas interações, que aprendemos com Tim Ingold, o tipo de fio usado, que fiamos em sala de aula, e o ponto de bordado que conduz este fio, que é o procedimento conduzido pela ação social.

### 2.1 Torcer fios em sala: a disciplina ‘práticas têxteis no urbano’


Uma linha é formada pela fiação: movimento de torção que une as fibras pelo atrito de suas cadeias em espiral. Ao longo dos últimos anos, pude experimentar algumas formas de fiar: na roda, no peão e na perna - foi nessa última, mais vernacular, que enxerguei melhor o processo. Isso aconteceu em uma oficina com Maíza e Shawara Maxakali, facilitada pelo setor cultural do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG), em Belo Horizonte, na qual as mestras ensinaram a torcer a fibras, pressionando-as entre a mão e a coxa, rotacionando suas partes, para depois fazer o movimento contrário, produzindo espirais com entrelaces microscópicos que dão firmeza para o fio formado.

Os fios utilizados para esta pesquisa também são frutos de um espiralar (MARTINS, 2021) de temporalidades, palavras e gestos unidos e torcidos por muitas mãos. Eles têm sido



fiados desde a antiguidade humana, por mãos que souberam comunicar pela fibra uma ciência e arte própria que, apesar de desconsiderada pela escrita moderna (e masculina) da História, se desenvolveu pelas transmissões geracionais do fazer-saber. Chegaram até mim esses fios já trabalhados, investigados por artesãs-cientistas, -artistas e -poetas que aprenderam com os tecidos.

A partir desses fios passei a fiar os meus próprios, eles têm me orientado na pesquisa e nas trocas com minhas interlocutoras. Assim como nas cooperativas, essa fiação aqui não acontece trabalhando sozinho, mas experimentando coletivamente, como, por exemplo, em sala de aula com a turma de alunas e parceiras de uma disciplina elaborada por mim e minha orientadora, Marcela Brandão, no contexto do estágio docência no programa de mestrado do NPGAU na UFMG. Eu agradeço muito a parceria e confiança de minha orientadora pela oportunidade de entrelaçarmos nossas inquietações acerca de cartografias e linhas. Elaborar um plano de curso, pensar atividades e colocar em prática em sala de aula foi essencial para estruturar as tramas desta pesquisa.

 A disciplina “Práticas Têxteis no Urbano” foi ofertada na modalidade de formação transversal da UFMG, cujo formato atravessa fronteiras entre as áreas de conhecimento, a fim de abordar temáticas de interesse científico e social mais amplo. A formação transversal também se diferencia por ser aberta a toda comunidade acadêmica e público externo. O que nos permitiu contar com estudantes e profissionais da arquitetura, design, artes, moda, comunicação e psicologia, o que contribuiu muito para ampliar nossas discussões.

Como ponto de partida para as aulas, tomamos o texto “A bolsa como ficção: uma teoria” da autora Ursula K. Le Guin (2021). Neste curto ensaio, Úrsula muda toda perspectiva sobre a história, ao recusar a narrativa sobre as espécies que se funda a partir dos gestos violentos da caça e da força humana, associada muitas vezes à figura do herói, mas que, a seus olhos, é também a de um assassino. A autora entende que a história, ao ser narrada pelo viés da violência, escondeu a humanidade que também estava ali e prossegue: autora assim prossegue: “Querendo ser humana também, procurei por evidências de que de fato eu era; mas se aquilo era o necessário para sê-lo, fazer uma arma e matar com ela, então, evidentemente, ou eu era um ser humano muito defeituoso, ou nem mesmo humana eu era.” (LE GUIN, 2021).

Ursula (2021) encontra, nas colheitas, as práticas que garantiram a sobrevivência humana. É pela figura da cesta, que permite semear, estocar, levar objetos para casa que foi perpetuada o que ela chama de história vital. Também é nesse recipiente que ela encontra uma outra possibilidade narrativa: o romance que guarda palavras, a ficção como cesta que pode

conter pessoas e elementos que se relacionam sem heroísmo. A história vital “é estranha, não vem fácil, não vem aos lábios sem esforço como a história do assassino; ainda assim, é exagerado dizer que ela nunca foi contada. As pessoas têm contado a história vital há muito tempo, de todas as maneiras e com diversos tipos de palavras” (LE GUIN, 2021).

Por este caminho aberto por Le Guin, os arquivos do universo têxtil, quando incorporados aos seus fazeres, também podem ser compreendidos como palavras e maneiras de narrar. Assim, eles podem nos contar as narrativas escondidas pelas grandes histórias do desenvolvimento, da fábrica e do capital - que seguem fundadas nas grandes transformações e acontecimentos, como nas histórias do assassino.

E foi a partir dos conceitos e imagens em torno da cesta e das narrativas vitais que, na disciplina ofertada no estágio de docência, convidamos as alunas a levarem suas histórias familiares para a sala de aula, pedindo que cada uma apresentasse um objeto pessoal e contasse sobre sua relação com os fazeres têxteis [03]. Para contar suas histórias com o têxtil, as alunas escolheram itens diversos: bolsas, colares, roupas, carteiras, trabalhos próprios, trabalhos e instrumentos herdados de família. Esse convite foi feito antes do início da disciplina, através do envio de um email para a turma. Nos surpreendeu que, mesmo as alunas que não haviam recebido o e-mail, todas tinham consigo algum objeto que contava parte de sua história, revelando a presença potente e silenciosa dos arquivos íntimos que carregamos.



**[03] tramando histórias familiares em sala de aula**

fonte: arquivo do autor

Uma segunda referência compartilhada com as alunas foi o livro “Reagregando o Social” do Bruno Latour (2012), no qual ele convida o leitor a se alimentar de incertezas. Ao apontar que ‘qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença é um ator’ (LATOURE, 2012, p.108), Latour assume os não humanos como atores, quando estes participam da produção de uma situação social. Ou seja, o que transforma esses objetos em atores é justamente sua atuação em uma rede, “a ação deve ser encarada, antes, como um nó, uma ligadura, um conglomerado de muitos e surpreendentes conjuntos de funções que só podem ser desemaranhados aos poucos” (LATOURE, 2012, p. 72). Dessa forma, os actantes têxteis se associam a circuitos distintos, decorrendo dessas conexões plurais os hibridismos de objetos-corpos, tradição-rompimento, moderno-não moderno.

As incertezas propostas por Latour foram compartilhadas na disciplina por meio do Método Cartográfico Indisciplinar, desenvolvido por integrantes do grupo de pesquisa Indisciplinar, e que teve como referência a teoria ator-rede. Esse método propõe partir de perguntas simples, para se chegar em uma cartografia complexa. (LOPES, M.; RENA, N., 2019). E assim foi feito, foram criadas vizinhanças entre os objetos levados pelas alunas, a partir das perguntas: o que (bordado, crochê, patchwork, retalho, fuxico, frivolité), por que (aprendizado, repetição, troca, luto, ruptura, fofocas, frivolidades), com quem (mãe, avó, madrasta, avô), onde (quintal, quartinho, Juiz de Fora, Belo Horizonte, norte de Minas), quando (quando meu avô morreu, quando eu era criança, depois do trabalho, antes de dormir...). Pelas fibras das memórias e histórias pessoais, fomos tecendo as linhas que orientaram nosso trabalho. A partir disso, experimentamos coletivamente formas de organizar as respostas dadas e pensar, a partir delas, costuras entre as histórias. Formamos, assim, constelações, que foram organizadas por híbridos: território geográfico e afetivo, materiais e técnicas presentes, linha do tempo e sua indeterminação, as espirais que o tempo também produz no universo familiar pela quantidade da palavra “mãe” e “avó”, “tradições” e “rompimentos” [04].

Aqui vale lembrar da análise do antropólogo Néstor García Canclini a respeito das produções artesanais na América Latina no capitalismo tardio, que afirma que as práticas populares se reinventam e se atualizam, em movimentos de entrada e saída do moderno, hibridizando-se com formas culturais, a fim de se perpetuarem e serem sustentáveis à suas comunidades (CANCLINI, 1998). Desta forma, as materialidades refletem as interações entre territórios, sujeitos e tempos implicados nas tramas dessas criações.



[04] interrogando objetos com perguntas simples para uma cartografia complexa

fonte: arquivo do autor

A partir dos enlaces produzidos nessa cartografia de objetos familiares podemos construir um emaranhado. Uma linha-narrativa sozinha talvez não consiga sustentar uma história, mas tramando as linhas-biográficas a gente produz uma malha (INGOLD, 2022) ou uma cesta (LE GUIN, 2021) que pode reunir fios, carregar atores humanos e não humanos, relacionar no mesmo recipiente epistemes e sujeitos de formas e origens diversas. Mais do que uma possibilidade narrativa, a cesta se torna uma proposta de fazer pesquisa como quem reúne ideias e as organiza manualmente, como em uma “artesanía dos afetos” (NUÑEZ, Geni), construída com o cuidado de cada escolha, troca, gesto e caminho que se toma na vida - e na pesquisa.

Os exercícios em sala de aula contribuíram para sensibilizar as alunas e prepará-las para uma escuta aberta e um olhar sensível nas visitas que foram realizadas nas semanas seguintes, a dois grupos de bordadeiras da cidade. O intuito era que as alunas e as bordadeiras se relacionassem, a partir de suas próprias histórias e fazeres.

Discutimos sobre as formas de aproximação, o respeito com os segredos e silêncios que atravessam essas práticas e como tornar as conversas uma via de mão dupla. A partir disso, decidimos levar nossos instrumentos de trabalho manuais em nossas visitas (linha, agulhas e panos), tão importantes quanto os de registro tradicionais (papéis, canetas e câmeras), por nos implicarem nas dinâmicas e performances do fazer, permitindo acionar diálogos e no mesmo gesto em que se grava a experiência em pontos manuais.

Dessa forma, a partir das discussões em torno de nossos arquivos, compartilhamos vídeos, publicações e cartografias para ampliar as possibilidades de escuta e registro com nossas interlocutoras e seus objetos. Juntas experimentamos modos de falar em companhia aos fazeres. Nos emaranhados que se formaram pelas histórias da sala, enxergamos a cultura como constante movimento, seja pelos deslocamentos espaciais ou simbólicos cartografados, pudemos enxergar os trânsitos constantes entre o moderno e não-moderno e seus híbridos.

A escolha pelos grupos visitados se deu por aproximações que o autor já tinha com cada um deles, facilitando a construção das parcerias. Além disso, buscamos grupos em situações sociais e espaciais distintas, o que também reflete nas particularidades dos trabalhos de cada um. As visitas foram realizadas em horários extra-classe, com grupos de até 5 alunas, acompanhadas pelo autor. A seguir transcrevo um breve relato sobre a visita realizada com a turma à casa Madre Tereza, ao projeto Flores do Morro e à loja da marca Estúdio Veste.

#### **-Visita a Casa Madre Tereza - 26.04**

Ao chegarmos na Associação Casa Madre Tereza de Calcutá, fomos recebidos pela voluntária Wilma, que nos explicou o funcionamento do espaço. As mulheres se reúnem na sede três vezes por semana para praticar o bordado, pegar novos materiais, lavar os panos prontos e entregar sua produção às voluntárias, que vistoriam o trabalho de cada uma para registrar a produção e já pagar antecipadamente o valor de cada peça, que posteriormente será repostado pela sua venda. O voluntariado se responsabiliza por riscar os panos, receber os bordados prontos e pela montagem dos produtos e pelas vendas, cuja arrecadação é toda à quem bordou.

Aos poucos, as assistidas iam chegando, pegavam seus materiais e começavam a trabalhar. Fomos nos apresentando e contando que nossa visita seria para conhecer suas histórias contadas com os tecidos. Quando todas estavam presentes, foi realizado um lanche coletivo, uma reza e um momento de confraternização. A presença da Igreja católica se faz pelo apoio institucional e devoção das voluntárias, que, no entanto, dizem respeitar todas crenças. Como a maioria das acolhidas é evangélica, ao rezar Ave Maria, as voluntárias as convidam para em silêncio pensarem em coisas boas. As dinâmicas de cuidado e controle se emaranham nessas situações. Por vezes, o laço quase maternal das voluntárias com algumas mulheres, que, desde a infância frequentam a Casa, vira um nó na reprovação da forma de se vestir, se comportar ou até ao opinar em situações da vida pessoal delas. Até onde observarmos, tais comentários são recebidos com diálogo, retornados em piadas algumas

vezes. Por um lado, o comportamento me parece ser efetivo na criação de vínculos afetivos, performando uma figura materna em histórias em que a família é uma ausência, por outro lado, reforça um caráter disciplinar no assistencialismo.

Após esse momento de acolhida, nos sentamos todas em roda e as mulheres começaram a trabalhar em seus bordados [05]. Uma delas sugeriu ensinar a cada aluna como bordar uma flor. A associação nos forneceu materiais para isso e, pelo fazer, cada estudante foi se aproximando das mulheres de acordo com a proximidade na roda, do ponto que cada uma praticava. Quando estávamos em pé, na mesa de lanche, as mulheres pareciam estar fechadas e silenciosas, mas, sentadas em roda, elas se abriram. Enquanto bordavam, nos contavam, ponto a ponto, sobre suas vidas e histórias. Uma delas comentou que, quando começou a bordar, teve dificuldades, pois, ao levar o trabalho para as voluntárias, elas apontavam alguns erros, e a faziam desmanchar e refazer até o trabalho ficar bem feito. Com o tempo e insistência, ela passou a gostar do bordado, ao mesmo tempo que aprimorou sua técnica. A aluna Patrícia Faria comentou que “desembolar as linhas ajuda a desembaraçar as ideias, aliviar a mente”, e parecia que o fazer das mãos, ali, realmente participavam da construção das próprias sujeitas e seus corpos.



[05] visita Madre Tereza

fonte: arquivo do autor

Ao longo da manhã, participando do trabalho coletivo, percebemos que, apesar da instituição registrar as produções de cada mulher individualmente, nos seus trabalhos sempre tem mais de uma mão envolvida. Por exemplo, quando se está com dificuldade para fazer um ponto, elas trocam os seus bordados para, enquanto uma presta auxílio, a outra adiantar o

trabalho daquela que a ajuda. Dessa forma, elas bordam nos panos umas das outras, de modo que não atrase o trabalho de ninguém. O sistema do retorno financeiro ser proporcional ao que produzem não impede que trabalhem juntas, mas as atenta a compreender o valor do tempo e trabalho do bordado.

### **-Visita a Flores do Morro - 24 de abril de 2023**



O projeto Flores do Morro está sediado na comunidade Morro das Pedras, favela localizada na região Oeste de Belo Horizonte. Desde 2018, é apoiado pela Universidade Federal de Minas Gerais, através de um projeto de extensão do curso de design. Duas vezes por semana, o grupo, de cerca de 20 mulheres da vizinhança, se reúne para realizar atividades ligadas aos fazeres manuais. No site oficial do projeto já se anuncia que nele o artesanato ganha uma dimensão subjetiva e, através dele, se almeja trabalhar outras linhas com o grupo.

“A criação artística coletiva é a base da atuação do projeto, na qual a memória, os fazeres tradicionais da comunidade, o autocuidado e o cuidado mútuo se cruzam para criar nossas formas de atuação. Os trabalhos privilegiam a utilização de recursos disponíveis à mão, como retalhos de tecido e resíduos, e priorizam a autoria coletiva, em função das particularidades do grupo. Portanto, percebe-se que o foco não está no produto, como resultado, mas no processo de criação, de caráter formativo, por estimular as mulheres participantes a se assumirem como sujeitos transformadores da realidade.” (<https://floresdomorro.com.br/>)

Ao chegarmos na sede do projeto, fomos apresentados às mulheres que estavam lá. Contamos que nossa visita tinha o interesse em escutar as histórias que elas contam através das linhas e agulhas, uma delas brincou que para isso a gente precisaria ficar ali um ano inteiro, porque tinham muitas histórias. Nossa visita ocorreu no dia em que Tatiana de Castro foi apresentar para o grupo sua pesquisa de mestrado, da qual as atividades do Flores do Morro foi seu campo prático para pensar o design como ferramenta de transformação social em contexto periférico. Além de pesquisadora, Tatiana é professora de costura e modelagem, e o fazer é integral a sua construção de conhecimento. Nossas trocas em torno dos potenciais do têxtil em suas coletividades são anteriores a este encontro. Ao apresentar fotos da história do grupo e suas atividades durante sua pesquisa, Tatiana foi ativando várias memórias das mulheres, que complementavam sua fala com seus comentários sobre as experiências.

Em certo momento, as conversas informais em torno dos objetos produzidos interromperam a apresentação e tomaram conta do espaço [06]. A partir disso, as estudantes puderam se aproximar dos pequenos grupos que se formaram ao redor de cada produção exposta nas mesas: bolsas, mapas bordados, carimbos, fotografias bordadas, capas de

almofada, dentre outros. Assim como nas atividades em sala, cada objeto ali nos contou muitas histórias na companhia de suas artesãs. O fazer a muitas mãos participa de uma forma de narrar e registrar nos tecidos uma história que não foi contada. Para além da dicotomia entre história escrita e oral, existe uma história performatizada. Notamos ainda que as mulheres menos participativas com suas falas durante o encontro sentiam-se mais à vontade para trazer suas histórias pessoais e íntimas a partir de suas criações.

Os produtos da Flores do Morro contam as histórias particulares das artesãs e coletivas do Morro das Pedras, disputando a narrativa sobre a história da comunidade. Essas produções são comercializadas com o fim de sustentar o projeto e gerar renda para as participantes, mas também levam para novos lugares os discursos que produzem com suas mãos. Os encontros do grupo acontecem em um espaço cedido por uma Igreja católica da comunidade. A presença de voluntárias e bolsistas da UFMG auxilia na estruturação das atividades, na facilitação da vinda de oficinairos, na comercialização dos produtos e na circulação do grupo em feiras. No entanto, a parceria entre a universidade e o grupo se baseia na horizontalidade, tomando coletivamente todas decisões sobre processos, construções de imagens, aplicação dos trabalhos, itens a serem produzidos e precificação.



[06] visita Flores do Morro

fonte: arquivo do autor



### - Visita a Estúdio Veste - 25 de abril de 2023

A Estúdio Veste é uma marca de Belo Horizonte que desenvolve produtos têxteis para uso doméstico: aventais, coletes funcionais, porta-trem, jogos americanos, toalha de mesa, capa de almofada, dentre outros. Formada por Luiza Luz e Dani Luz, sobrinha e tia, a história dos produtos se trama pela biografia da própria família.

Fomos recebidos pelas duas designers que nos apresentaram os produtos enquanto contaram das histórias por trás de cada peça, revelando as linhas invisíveis que os ligam à situações, inspirações, técnicas e trabalho de outras mãos envolvidos em cada um ali [07]. Trouxeram em outra dimensão a experiência que tivemos em sala de narrar com objetos, como a Luiza contou nossa própria história familiar é a referência mais exclusiva que temos e com repertório mais inesgotável, trazendo valor e identidade ao que é feito.



[07] visita Estúdio Veste

fonte: arquivo do autor

## 2.2. Linhas, fios e pontos: pensar por tramas

Como trabalho final da disciplina Práticas Têxteis do Urbano, cada estudante deveria desenvolver sobre uma superfície têxtil, utilizando as técnicas e ferramentas que desejasse, uma imagem que, pela frente e verso do bastidor, contasse das histórias que habitam o universo deste fazer. Oferecemos como suporte panos antigos que coleciono de armários que visito através do brechó, na proposta de sobreporem suas escritas de forma a acrescentarem camadas àqueles objetos que já possuem uma história.

Estes trabalhos formaram uma exposição coletiva e foram organizados em 5 agrupamentos que evidenciaram os fios de análise elaborados coletivamente durante o percurso da disciplina. Estes fios agora serão usados irão conduzir nossas leituras, e, no segundo capítulo, serão tramadas às histórias ouvidas durante a disciplina e à outras, vividas ou pesquisadas por mim. O **fio palavra** diz respeito à relação do têxtil com o texto, em suas diversas possibilidades de escrita e sua epistemologia própria. O **fio memória** é fiado na torção das fibras do tempo, que produzem espirais de transmissões e rompimentos geracionais. O **fio corpo** remonta a individualidade de cada fibra e indivíduo que, cruzadas, formam um corpo social. O **fio gesto** evidencia a ação individual e coletiva que transforma a fibra em linha, a linha em tecido e o tecido em trabalho. O **fio território** a princípio foi pensado a partir de trabalhos que abordaram mais diretamente relações entre o fazer e seus contextos, no entanto logo compreendemos que ele atravessava todos os outros fios, na medida em que as práticas eram compreendidas em relação a sua territorialidade. Por isso o território se tornou um fio transversal compreendido, a partir da leitura do geógrafo Milton Santos, como lugar dinâmico da ação, das forças e dos poderes (SANTOS, 2004).

Na tecelagem manual, a construção de um tecido se dá pelos fios perpendiculares, denominados urdidura, que serve de suporte ao trabalho, através dos quais passamos a trama, os fios transversais que irão cruzar e entrelaçar com a urdidura, formando uma malha. Nesta dissertação, partirei do pressuposto que um território é tramado a partir do enlace de um conjunto de fios: **fio palavra**, **fio memória**, **fio corpo** e **fio gesto**. Ao longo do próximo capítulo, cada um desses fios será puxado a partir de agrupamentos dos trabalhos elaborados na disciplina, para, então, ser amarrado a outros fios, trazidos de outras visitas feitas por mim ao longo da pesquisa. Na intenção de produzir uma escrita com grafia que incorpore as linhas, no lugar de “fio” será utilizada o sinal “~”. O processo completo da disciplina foi registrado

em uma publicação desenvolvida em parceria com Samuel Braga<sup>3</sup>, que pode ser acessado pelo link: [https://issuu.com/osamuelbraga/docs/publica\\_o\\_pr\\_ticas\\_t\\_xteis\\_no\\_urbano\\_p\\_len](https://issuu.com/osamuelbraga/docs/publica_o_pr_ticas_t_xteis_no_urbano_p_len)

A escolha dos fios apresentados acima (palavra, memória, corpo e gesto) foi feita considerando o comentário de Ingold (2022) sobre o processo de "linearização da linha" característico da Modernidade, no qual "um traço original é quebrado em segmentos, cada um dos quais é comprimido a um ponto. É precisamente nessa fragmentação e compressão, na redução do movimento fluente do ductus a uma sucessão de momentos, que consiste o processo de linearização" (INGOLD, 2022, p.183). Do ponto de vista territorial, podemos pensar nas linhas ortogonais que organizam o mundo, como aquelas presentes no projeto arquitetônico e no planejamento territorial.

Ao tecer suas narrativas, as praticantes têxteis retramam estes ~território através do que Ingold irá chamar de "linhas de andarilhar" (INGOLD, 2022, p106), que "nas suas perambulações, deixa uma trilha no chão, na forma de pegadas, caminhos e trajetos" (INGOLD, 2022, p.106). São essas linhas que possibilitam suas existências, práticas e culturas, que contornam as linhas linearizadas da modernidade, produzindo suas formas próprias de habitar e produzir redes com suas "linhas ao longo das quais a vida é vivida" (INGOLD, 2016, p. 129). Para investigar os procedimentos artesanais-intelectuais que trabalham esta trama, iremos nos atentar à linguagem própria dos têxteis, buscando a seguir aprender, com as artesanias, os processos metodológicos, ou pontos de bordado, que produzem padrões com esses fios.

Ao investigar o universo dos fazeres têxteis, encontramos um limite em relação às fontes escritas tradicionais. Ingold se refere ao historiador da arte e da arquitetura, Gottfried Semper, para lembrar que

"a fiação, torção e união das fibras estiveram entre as artes humanas mais antigas, das quais todas as demais derivaram, incluindo tanto as construções quanto os têxteis (...) se os fios não receberam a atenção que merecem dos historiadores e arqueólogos, isso foi, indubitavelmente, em parte porque eles são tipicamente feitos de materiais orgânicos que não se preservam bem. Mas, como Barber sugere, também pode ter algo a ver com a associação da manipulação dos fios, pelo menos nas mentes de muitos pré-historiadores homens, com os trabalhos femininos.". Elizabeth Barber, a quem ele se refere, é a historiadora que cunha o termo "revolução do cordão" (INGOLD, 2022, p.68)

Os fios nunca foram matéria de atenção aos estudos das artes, humanidades e ciências, no entanto, "a fabricação e o uso dos fios poderia ser um bom indício da emergência de

---

<sup>3</sup> Samuel Braga foi o bolsista de Iniciação Científica que contribui no percurso da disciplina, desde a sua elaboração.

formas de vida caracteristicamente humanas, as quais teriam trazido, no seu surgimento, tais inovações críticas como as vestes, a rede e a tenda” (INGOLD, 2022, p.68).

Apesar da importância da atividade e da diversidade das atoras que compartilham das atividades com os fios, nos documentos oficiais, suas vozes e seus corpos são apagados. Ao tratar da indústria têxtil, no período colonial, em Minas Gerais, Douglas Libby (1997) observa a escassez de documentações oficiais e os preconceitos presentes nas cartas de relatos de viajantes. Documentos do último século, produzidos pelas fábricas de tecido e roupas, perpetuam um olhar colonizador que invisibiliza os corpos das trabalhadoras, trazidas como dados e estatísticas. Mesmo no tratamento governamental, esses fazeres são desencorporados, registrados como elemento diferencial de determinada região, folclore e mercadoria, mas raramente como modo de existência ou cultura viva - em constante movimento. Ainda hoje, nas políticas de valorização do artesanato, cidades ganham destaque pela produção artesanal, mas escondem os sujeitos envolvidos nessas práticas em slogans como “a capital do bordado”, contribuindo para a mercantilização dos produtos, mas pouco para a valorização dos modos de vida e visões de mundo a eles associados.

Recorrer à oralidade seria a resposta mais rápida de um cientista social frente ao desafio de lidar com tal contexto não registrado pela escrita. No entanto, seria a voz suficiente para dar conta de um sistema permeado por gestos, imagens e silêncios? A autora Leda Maria Martins nomeia de oralituras os movimentos performáticos grafados pela voz e pelo corpo na oralidade, nos quais o “gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível (...) mas também institui e instaura a própria performance” (MARTINS, 2003, p. 65). Em extensão, o fazer se torna uma forma de contar, o artesanato uma expressão de um olhar subjetivo sobre o mundo.

Podemos, com as pesquisas sobre performances da norte-americana Diana Taylor, ir além e pensar nos mais diversos tecidos, mesmo aqueles à primeira vista ordinários, como registros, no sentido em que “tudo que tem significado se torna uma espécie de escrita”(TAYLOR, 2013, p. 57). Nesse fio, podemos pensar as performances que envolvem os fazeres têxteis como repertórios, “maneiras como se produz e se transmite conhecimento por meio da ação incorporada” (TAYLOR, 2013, p. 55). Pensando com Diana e Leda, podemos “levar a sério o repertório de práticas incorporadas como um importante sistema de conhecer e de transmitir conhecimento.” (TAYLOR, 2013, p. 57). Nesta relação entre o dizer, o saber e o fazer, Porto-Gonçalves enxerga uma dimensão de disputa de poderes:

“Há uma tradição que privilegia o discurso – o dizer – e não o fazer. Todo dizer, como representação do mundo, tenta construir / inventar / controlar mundos. Mas há sempre um

fazer que pode não saber dizer, mas o não saber dizer não quer dizer que não sabe. Há sempre um saber inscrito no fazer.” (Porto-Gonçalves, 2017, P. 51).

Não basta, assim, que escutemos apenas com os ouvidos às histórias que essas praticantes do tecido têm a nos contar, precisamos aprender a implicar nossos corpos e dialogar com suas performatividades. No episódio a que me referi anteriormente, sobre meus encontros com Cleusa, foi ao repetir minhas visitas e me relacionar com seu modo de fazer, aprendendo suas técnicas e operações que pude escutar os discursos que ela produz junto ao seu tecido. Há uma voz que não se manifesta da mesma forma que a palavra falada na vida política ou pública, pessoas que encontram outros meios para compartilhar suas subjetividades. A gente aprendeu no mundo social moderno a chamar isso de ‘timidez’, mas é possível inferir que seja um inteligência própria de quem habita, através de um fazer lento, um mundo acelerado, uma forma de sobrevivência de modos de vida que contrariam a produção veloz de objetos, relações e discursos.

Para analisar os fios elaborados em sala e investigados ao longo da pesquisa, não pretendo sugerir um método para a escuta dos arquivos têxteis, diante do risco de congelar um exercício que necessita ser ativo e dinâmico. Minha tentativa aqui será de, ao revisitar relatos de algumas experiências vividas neste campo vasto, apreender possibilidades de investigação como procedimentos (ou pontos de bordado) que possam servir para dar novas formas aos fios de análise, a medida que elaboram gestos de escuta, registro e compartilhamento que nos permitam adentrar estes sistemas próprios dos fazeres têxteis formados por corpos particulares, que comunicam e performam com seus fazeres; registram conhecimento e subjetividade nos tecidos; produzem modos de transmissão específicos do qual participam as vozes, os instrumentos e os espaços que produzem.

Ao longo desta dissertação, estes pontos de bordado serão trazidos como processos de investigação, que emaranham os fios de análise para produzirmos nossas tramas territorialidades. Esses pontos serão identificados por uma legenda gráfica ao longo do texto: o ponto-arquivo, das tramas que guardam memórias localizadas; o ponto-avesso, que traz a dimensão do segredo dos trabalhos; o ponto-escala, que remete a articulação do local e global nos trabalhos têxteis; e o ponto-ação, dos movimentos que atuam no tecido e na realidade.

**-Ponto-arquivo: uma cartografia de armários**




Em visita à Feira Nacional de Artesanatos, sediada em Belo Horizonte, em 2021, tive a oportunidade de conversar com artesãs e cooperativistas de vários lugares do Brasil. Em uma conversa com Maria Soares, artesã cearense que representava ali sua cooperativa sediada no município de Icó, perguntei, curioso, o nome dos pontos que aplicavam em seus panos [08], pois não os conhecia. Recebi a resposta de que não tinham nomes, e no lugar de uma palavra me descreveu com seus gestos o movimento espiral da linha para executá-lo. Comentei que ele me chamou a atenção por ser bem diferente dos bordados mineiros que conheço e quis saber onde o aprendeu. Ela me contou que aqueles pontos eram das gerações mais antigas de sua região, mas haviam sido esquecidos. A cooperativa de que participa, atuante há 20 anos, busca aprender as técnicas da região analisando e buscando imitar os panos antigos de seus acervos familiares, os decifrando com o olhar, auxiliadas pelas suas memórias e pelas conversas com as artesãs mais velhas.



**[08] bordado da cooperativa de Icó**

foto: Taiane Gomes

O movimento espiral do fio encontra o movimento espiralar do tempo (MARTINS, 2003), da repetição que nunca se coincide. A interação entre os panos antigos, a memória coletiva e o retorno do gesto artesanal faz da repetição da cena familiar da comunidade um novo começo, baseada em uma outra organização do trabalho e na independência financeira das bordadeiras. Nesta relação entre arquivo e repertório, Diana Taylor (2013) nos traz a ideia do roteiro, que reorganiza e atualiza as práticas de um grupo. Ao compreender os panos como registros de suas antepassadas, essas mulheres que pesquisam e bordam acessam uma memória particular de sua comunidade, registrada pelos pontos dos bordados. Pelas vias não escritas, suas técnicas e fazeres atravessaram um século de industrialização, construindo suas próprias formas de continuidade por fora das linhas de poder, contrariando um projeto nacionalista de progresso que, ao cooptar esses corpos como mão de obra para a indústria têxtil, induzia a extinção das tecnologias e saberes ancestrais que essas comunidades detêm.



Com Maria Soares, Diana Taylor e Leda Martins aprendemos o **primeiro ponto de bordado** para alinhar esta pesquisa: o **ponto-arquivo**, que implica compreender os sistemas de arquivos que são próprios das práticas do tecido e que se atualizam pelo repertório das praticantes. Os panos-arquivo participam do cotidiano da comunidade, estão nas casas de família, em uso nas mesas, em coleções afetivas nos armários aguardando para contarem suas histórias. Contrariam o projeto moderno de catalogação, escritura e preservação apartada da comunidade, rejeitando o projeto colonizador de “desacreditar os modos autóctones de preservar e comunicar o entendimento histórico” (TAYLOR, 2013, p. 68). Assim como o ponto cearense não nomeado por Maria, a técnica que se faz presente no dia a dia de determinado grupo recusa a sistematização - ao menos da forma que se faz recorrente na ciência moderna - sendo mantida viva e atualizada pelas suas próprias dinâmicas. A partir disso, podemos pensar em um trabalho que compreenda e dialogue com as tecnologias já praticadas por diversos grupos para manter seu conhecimento de forma integrada à comunidade: os mostruários de pontos, cadernos de risco de bordado, biblioteca de modelagem, cadernos de costura e outros instrumentos que fazem parte da vida coletiva. Longe de prever a captura e tradução das técnicas, esse fio nos convida a questionar como os panos-arquivos participam das interações entre arquivo e repertório em cada coletividade.

### **- Ponto-avesso: companhias para ler pelo avesso**

Em meu trabalho com brechó aprendi, com diversas costureiras, a analisar uma peça de roupa pelo seu avesso, é ali que os acabamentos contam da qualidade, condição de produção, equipamento utilizado e até pistas sobre a data e origem da roupa. Investigando a história pelo avesso, a falta de registro escrito se torna condição de perpetuação da memória viva. Para Taylor “a escrita tem servido como estratégia para se repudiar e excluir a própria incorporação que afirma descrever” (TAYLOR, 2013, p. 71). Os olhares imperialistas que, ao longo de toda história, extorquiram itens culturais de diversos agrupamentos humanos, ou proibiram suas práticas, não souberam ler no avesso das produções de caráter mais doméstico seus segredos e, por isso, elas resistiram a essa captura e se perpetuaram. Aos olhares que não são alfabetizados pelas linhas, esses panos talvez não falem muito para além das imagens de suas superfícies, e nisso “há uma vantagem em se pensar sobre um repertório performatizado por meio de práticas (..) como algo que não pode ser abrigado ou contido no arquivo” (TAYLOR, 2013, p. 72), eles guardam conhecimentos e histórias que só nos contam na companhia de suas praticantes [09].



[09] Minha mãe me contando do bordado de seu vizinho de família japonesa  
arquivo do autor



Para a curadora Ariela Azoulay, esses acervos dos mais diversos povos marginalizados na história se tornam resistência ativa “a materialização imperialista da distinção entre duas classes de pessoas: aquelas cujos direitos aos objetos, às habilidades e aos saberes para cuidar deles são reconhecidos, e aquelas cujos direitos aos objetos são negados.” (AZOULAY, 2021, p. 47) . Azoulay alerta: se por um lado os objetos culturais que participam do cotidiano em suas comunidades de origem se esvaziam de significado nas coleções de museus, por outro lado aos praticantes, “com a extração de seus objetos, lhes foi negado um lugar como construtores de mundos (fabri)” (AZOULAY, 2021, p. 47). Quando tecelagens, mantas, vestimentas e outros objetos têxteis são extraídos de seus contextos apenas para uma fruição visual, sem participação de seus agentes, eles deixam de contar suas histórias e conhecimentos ali registrados.

Ao convocar a greve dos historiadores, Azoulay propõe cessar o uso dos arquivos até ser possível uma co-presença para agenciá-los (AZOULAY, 2019). No âmbito museográfico, a exposição “Bordados do Céu e da Terra” realizada em Belo Horizonte em 2022-23 pode nos dar pistas de como agenciar os arquivos têxteis. A exposição trouxe o trabalho de bordado de duas comunidades do Vale do Jequitinhonha e tomou várias decisões em sua expografia e programa para este trabalho co-habitar um mundo da apreciação estética das artes e da produção do cotidiano das mulheres. A primeira sala da galeria foi povoada por fotografias do dia a dia das comunidades: mulheres cuidando da roça, alimentando as crias, cuidando de seus quintais, benzendo crianças, colhendo algodão, fiando, cozinhando e, entre tudo isso, bordando. Os bordados são apresentados como atividade que participa de seus modos de vida, recusa à ideia de extraordinário da História e da Arte. Nas salas seguintes, estão bordadas cenas do cotidiano e elementos da natureza, forma de contar suas histórias e registrar seus olhares. O programa também aproximou mundos ao trazer as Mulheres do Jequitinhonha para partilhar saberes e visões de mundo em vivências de cantiga, tingimento e bordado.

A suposta inocência que os trabalhos têxteis domésticos possuem aos olhos imperialistas, que associam sua feminilidade à trivialidade, pode ser pensada na noção de enquadramento em Judith Butler, uma instância normativa que determina nosso reconhecimento do real (BUTLER, 2016). Para Butler, a construção artificial dessa moldura arma uma cena e exclui de seu campo a totalidade do acontecimento, “ela nunca conteve de fato a cena que se propunha ilustrar, já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível” (BUTLER, 2016, p.24). Enquadrar o enquadramento neste caso é compreender a estrutura patriarcal em que se desenvolveram essas práticas em nossa sociedade. Analisar esses panos-arquivos e suas histórias, acompanhados de suas praticantes,

nos permite, a partir do avesso, constatar que suas agentes tomam partido do discurso que os enquadra enquanto frivolidades para produzir rupturas que revertem, pontualmente, as linhas de poder.

Dessa meada, puxamos o **segundo ponto de alinhavo** para pesquisar este universo: o ponto-avesso, procedimento que consiste em ativar as histórias dos têxteis em co-presença de suas praticantes para assim compreender, para além da ordem aparente dos trabalhos, as histórias que se desenvolvem pelo avesso, rompem os enquadramentos normativos e se conectam a uma rede complexa de atores e ações. Para adentrar essa rede, é preciso pensar em como essa performance do fazer (que também sabe e fala) se relaciona com outros atores e com o espaço.

### ***-Ponto-escala: da mão ao território***

No ano de 2015, ao participar com o brechó em uma edição da Feira de Tudo, Dona E. apontou para a peça da ponta de minha arara e afirmou que a roupa vinha de sua terra, o Ceará. Ela me explicou que, olhando com atenção, identificou o bordado artesanal em ponto crivo, técnica que consiste em desfiar e remendar o tecido com outra linha, e que sua aplicação em curvas era tradicional de seu estado.

Se partirmos da ideia de escalas geográficas e temporais, como elaborada pela escola de Annales (LEPETIT, 2001), Dona E. introduziu, em um gesto cotidiano, um sofisticado jogo de escalas para se pensar aquela produção, possível pelo conhecimento dos símbolos que fiam sua própria história: bordada há 30 anos, aquela era uma linha que se articula a uma geografia, uma temporalidade e uma cultura. Outras conversas me permitiram, a partir dessa mesma roupa, estender essa cartografia: seu trabalho foi realizado por alfaiate de ateliê, produção de pequena escala que era forte no Brasil até os anos 90. Seu tecido é um linho da fábrica Braspérola, que era produzido em Pernambuco até a mesma década. Traçando sua matéria prima, a fibra do linho vem da linhaça que, no contexto dessa fabricação, era plantada na Bélgica, onde o clima é mais adequado para essa espécie desenvolver plenamente.

Na construção de um modelo analítico sobre a economia urbana no Terceiro Mundo, Milton Santos aponta que a modernização tem como resultado a criação de dois circuitos da economia.

“(o circuito superior) consiste nas atividades criadas em função dos progressos e das pessoas que se beneficiam dele. O outro (circuito inferior) é igualmente resultado da mesma modernização, mas um resultado indireto, que se

dirige aos indivíduos que só se beneficiam parcialmente ou não se beneficiam dos progressos técnicos recentes e das atividades a eles ligadas.” (SANTOS, 2004, p.38).

Latour, por sua vez, analisa que “o ‘ator’ na expressão hifenizada ‘ator-rede’ não é a fonte de um ato e sim o alvo móvel de um amplo conjunto de entidades que encaminham em sua direção.” (LATOURE, 2012, p. 75) formando híbridos, associando-se de formas diversas às situações sociais das quais participa.

Analisando o modelo de Milton Santos (2004) considerando os hibridismos (LATOURE, 2012), o mesmo ator têxtil se manifesta ora associado a elementos de um certo circuito inferior da economia [10] - a artesã, a fiadeira, o plantio, a comunidade, as culturas têxteis, os recursos locais utilizados, os elementos simbólicos, ora a elementos de um circuito superior, quando relacionado ao industrial, aos maquinários, ao proprietário, ao grande capital, aos fluxos e às disputas internacionais.



[10] diagrama arqueologia cotidiano

arquivo do autor

Ao dissertar sobre esses circuitos, Santos (2004) observa que há constantes atravessamentos entre eles, realizados por agentes intermediários (por exemplo: os meios de

transporte, os subprodutos, os revendedores). A análise do modelo de Santos se enriquece ao pensarmos a partir do jogo de escalas, que “exprime uma intenção deliberada de visar um objeto e indica o campo de referência em que o objeto está sendo pensado. A adoção de uma escala é inicialmente a escolha de um ponto de vista do conhecimento.” (LEPETIT, 2001, p.214).

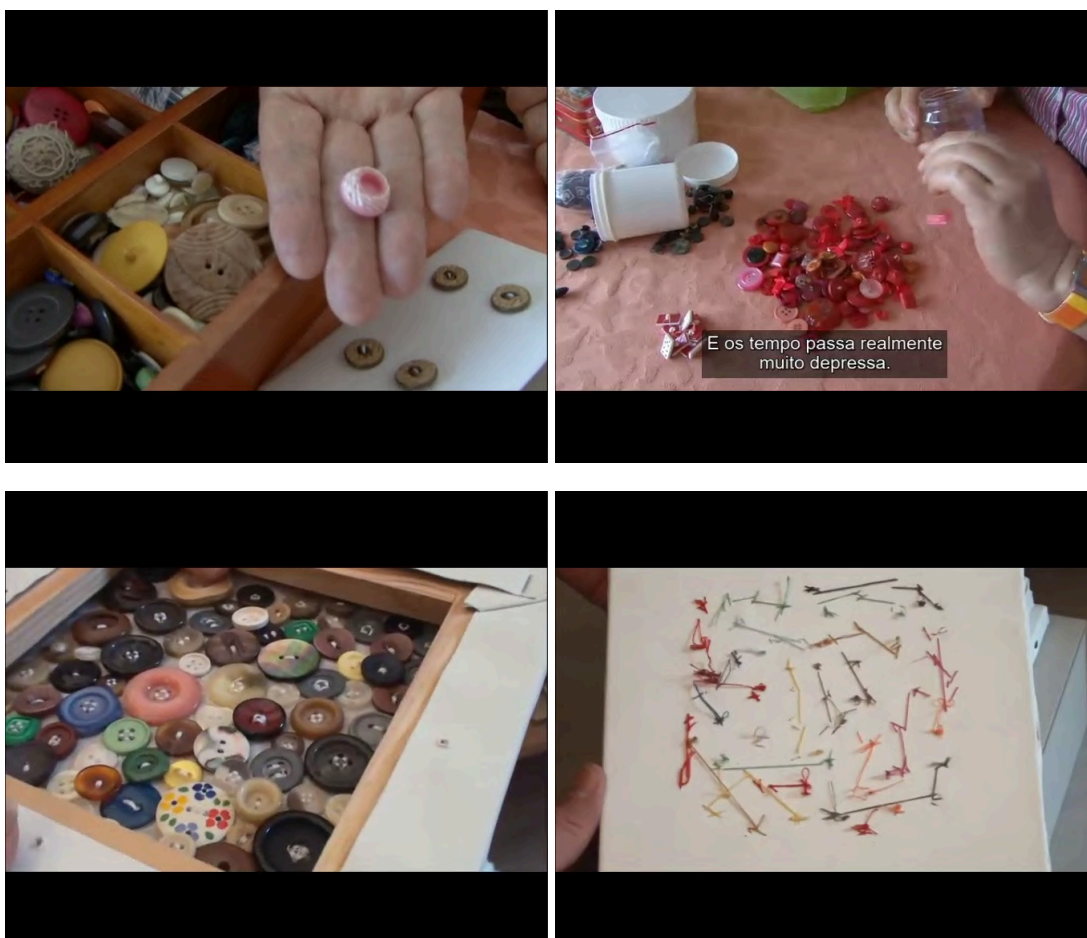
Longe de simplificar o real, movimentar por escalas permite encontrar para cada nível de análise seu próprio esquema explicativo, porém sem esquecer que, como coloca Lepetit, “a variação de escala não é o apanágio do pesquisador nem sobretudo o produto do processo de construção da pesquisa. É antes de tudo a parte que cabe aos atores.” (LEPETIT, 2001, p.206). É na própria ação social e na forma como ela é interrogada pela pesquisa que as escalas se manifestam e se articulam, complexificando a realidade ao mesmo tempo em que nos fornece ferramentas para sua leitura dinâmica e inter-escalar, rastreando o movimento desses atores.

Volto mais uma vez à peça de roupa analisada por Dona E., que envolve em sua produção sistemas, espaços e atores tão distintos. Se os historiadores de Annales elaboraram como metodologia de análise a micro-história, a partir da qual acompanhar um ator individualmente em uma rede permite compreender como essa se elabora, por que não podemos propor estudar as biografias de uma camisa, de uma tapeçaria, de um pano de prato ou de uma cesta para entender o processos, territórios e pessoas implicados na produção e uso desses têxteis? A partir deste relato podemos aprender nosso **terceiro ponto de alinhavo**: o **ponto-escala**, cujo movimento permite adentrar as redes de narrativas que fazem desses arquivos-têxteis híbridos participantes de relações locais, regionais e globais, nos permitindo, através de suas tramas, elaborar narrativas trans-escalares.

### ***-Ponto-ação: representar e afetar o cotidiano***

Acompanhando as viagens e encontros de Agnès Varda em sua série “Agnès de Ci de Là” (Agnès de Ci de Là.Dir: Agnès Varda), somos apresentados ao artista Michel Jeannes. A cineasta conversa sobre o interesse do artista em botões, declarado por ele “o menor objeto cultural do mundo”. Um de seus trabalhos consiste em encontrar botões perdidos nas ruas e catalogá-los em uma coleção, sistematicamente organizada, onde ele registra o dia, horário, local e situação do achado, além de uma descrição de sua materialidade - pistas para narrativas anônimas desses objetos. Em uma cena, Agnès e Michel se encontram com outras duas fibulanomistas, palavra francesa para designar as colecionadoras de botões. Uma delas diz que foi Michel quem lhe pediu para colocar em palavras as emoções que lhe traziam seus

botões, “são tão pequenos mas repletos de memórias, de cultura, de tantas coisas”, ela diz [11].



[11] frames de Agnès de Ci de Là ep.3

fonte: Agnès de ci de Lá. Dir: Agnès Varda

Colecionando esses botões, essas mulheres preservam em suas memórias as histórias vitais, aquelas sobre as quais nos conta Ursula Le Guin (2021) que, apesar de terem garantido a sobrevivência da espécie humana, foram ocultas nos registros hegemônicos da História - a humanidade que nos foi escondida é assim preservada nessas preciosas coleções de pequenos objetos. Para a romancista, a história do assassino, produzida nas narrativas das lutas e herois, escondeu a sua humanidade, que a autora irá reencontrar na história da vida: das colheitas, das catadoras, da cesta, a partir da qual a figura do herói passa a ser a do recipiente que possibilitou carregar e armazenar o alimento, objetos para culto e a própria história. A autora repensa assim sua própria prática: “a forma natural, apropriada e adequada do romance poderia ser a de um recipiente, uma cesta. (...) Um romance é uma caixa de medicamentos,

guardando as coisas em uma particular e poderosa relação entre si e conosco.” (LE GUIN, 2021).

Pensando nessa dupla presença da ‘cesta’, ela participa da produção da realidade e de seu registro em narrativa. Em meio às imagens de cotidiano que recebiam os visitantes na exposição “bordados do céu e da terra”, mencionada anteriormente, penso na foto de Marli coletando algodão em sua roça e o guardando em sua cesta para mais tarde fiá-lo, tingi-lo, tecer e criar imagens que narram seu modo de vida. Com Le Guin, podemos ver nesta imagem como se produz e se registra o cotidiano. Nesta dupla inscrição do gesto, enquanto materialidade e representação, podemos observar um **quarto ponto de alinhavo: o ponto-ação**.

Compreendendo este fazer que conta e atua nas histórias particulares e coletivas, podemos nos aprofundar no que Diana Taylor chama de roteiro. Para ela “simultaneamente montagem e ação, os roteiros moldam e ativam os dramas sociais” (TAYLOR, 2013, p. 61), sendo “flexíveis e abertos à mudança”. Assim, as interações entre repertório e arquivo reorganizam a cena, os atores sociais e as ações (podendo revertê-las). Por isso, o gesto nunca coincide com a situação reativada, ele a transforma. Ou, pensando com as linhas, retramam um cotidiano em que esses fazeres se inscrevem, revertendo as linhas de poder que incidem sobre os corpos das praticantes, transformando as relações com suas vidas e com o mundo.

Para a autora, as várias formas de transmissão se associam aos sistemas múltiplos em jogo, “o desafio não é ‘traduzir’ uma expressão incorporada em uma expressão linguística ou vice-versa, mas reconhecer os pontos fortes e as limitações de cada sistema” (TAYLOR, 2013, p. 65). Enquanto sujeito implicado nesses roteiros, como reativá-los sem esvaziar essas performances de sua vantagem epistêmica própria?

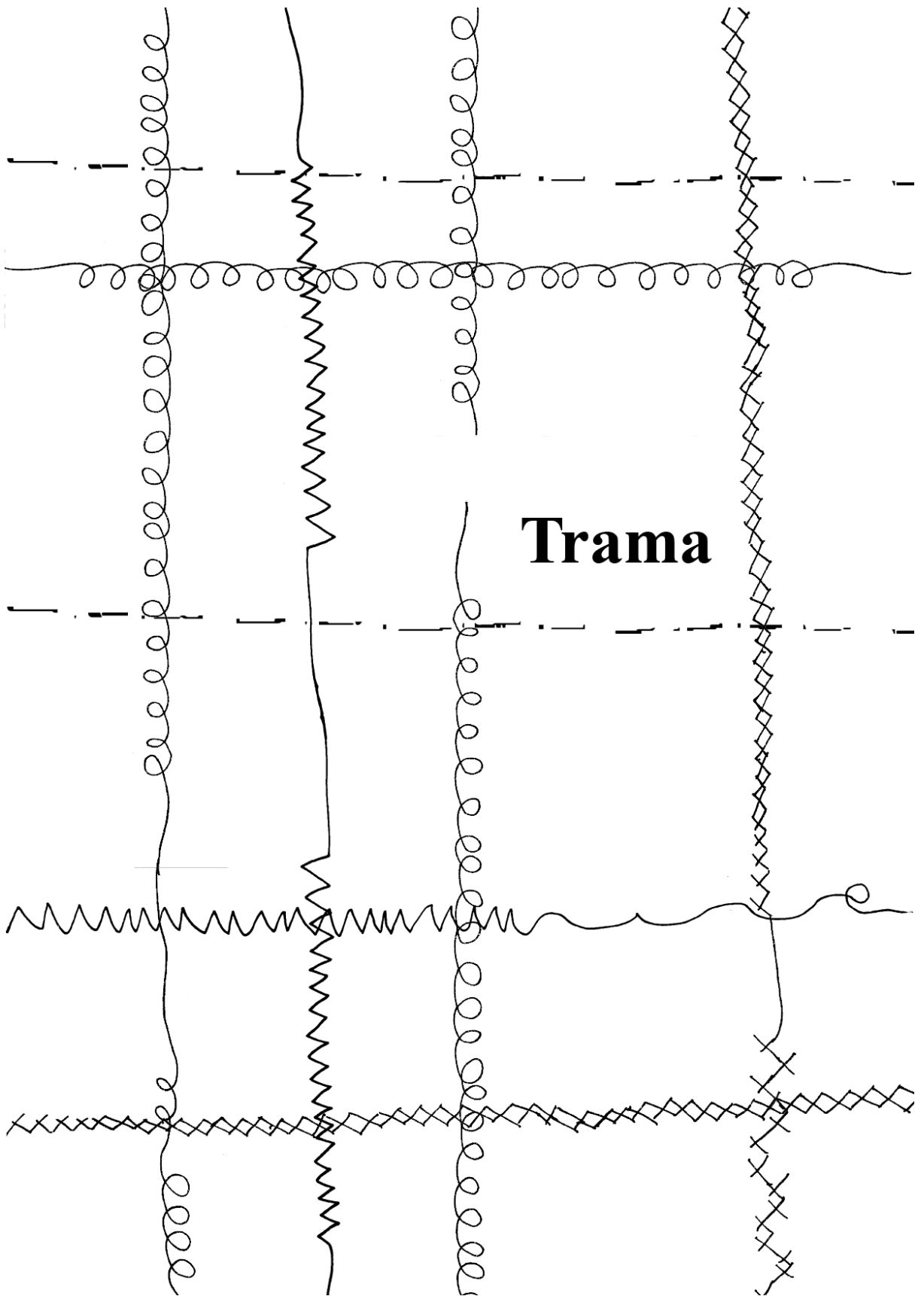
Michel Jeannes convidou as colecionadoras a escreverem seus segredos (vindos das histórias guardadas nas caixas de botões) em um tecido para, em seguida, ocultá-los costurando por cima um conjunto de botões. A obra é exposta em seu avesso, revelando táticas mas as resguardando do entendimento comum. Essa dimensão do segredo, que atravessa os trabalhos têxteis e todos esses pontos de alinhavo metodológicos, também orienta uma escrita que não traia suas interlocutoras.

São muitas as histórias com as quais podemos pensar a dimensão do segredo e de um cotidiano transformado pelo avesso nas performances do fazer têxtil: as arpilleras chilenas que, através do bordado, denunciavam a situação política da ditadura no país sem serem capturadas pela censura. No filme *A Costureirinha Chinesa*, a aprendiz de alfaiata inventa roupas a partir das descrições dos vestuários nos livros de Balzac, proibidos naquela época

pela revolução. Sra. M., ao descobrir a traição do marido, passou a trocar bordados com a amante nas malas que preparava para as falsas viagens de seu parceiro: pelos panos-cartas, elas teciam sua amizade, arranjavam seus combinados, colocavam regras onde o homem pensava transitar livremente, mas estava capturado em uma teia.

Orientado por estes movimentos de agulha, busco escutar as histórias dos panos arquivos na companhia de suas praticantes, acompanhando os movimentos de escala produzidos pela ação nesses fazeres, compreendendo sua participação na produção da vida cotidiana dessas pessoas, sem se entregarem a uma ameaça de captura; compreensões que, como um alinhavo, auxiliam a guiar a escuta, o olhar e os gestos desta pesquisa, mas permite que a costura final dos panos-história visitados ganhe forma no próprio curso da investigação, no enlace das linhas de vida que se cruzam em malhas complexas. Como na técnica oriental de sashiko esta costura não tem um caráter provisório nem oculto, mas é aplicada para reforçar as tramas de tecidos esgarçados pelo tempo e o esquecimento. Ponto a ponto, produzindo nós, se produz uma tessitura que reelabora as memórias em novas possibilidades de história protagonizadas pelo fazer-saber.

Com consciência desses procedimentos de pesquisa, tomamos em mãos esses fios de análise, torcidos coletivamente em sala de aula. Puxando cada um deles a partir das experiências em sala de aula, das visitas realizadas com as alunas e da análise dos trabalhos finais, iremos emaranhando esses fios ao de outras visitas, vivências e trocas, bordando, assim, os pontos cheio desta pesquisa. Com essa trama buscaremos articular as histórias produzidas com o trabalho têxtil em uma rede narrativa, na tentativa de cartografar as faces ‘direito’ e avesso’ que formam a realidade complexa de um fazer articulado a espaços, modos de vida e forças muito distintas.





### 3. Tramas

Ao longo deste capítulo, iremos tramar a urdidura território a partir dos fios puxados nas experiências coletivas da disciplina ‘Práticas Têxteis no Urbano’. Cada um dos fios de pesquisa puxados aqui foi torcido a partir das experiências coletivas na disciplina ‘Práticas Têxteis no Urbano’. Por isso, iremos desenvolver o **~palavra**, **~memória**, **~corpo** e **~gesto**, sempre retomando as discussões em sala de aula, as visitas realizadas aos coletivos de bordado e os trabalhos finais realizados pelas alunas.

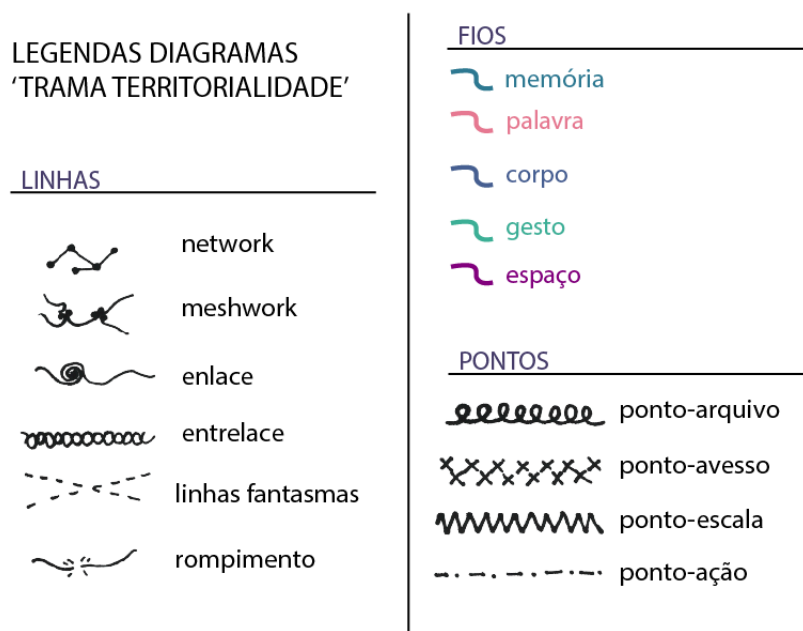
Para adensar esta trama, iremos estender na urdidura **~território** os fios de outras visitas que realizei ao longo desta pesquisa. Desta forma, os nós tensionam novos arranjos para pensar a relação entre o fazer têxtil e seu contexto, em processos de territorialização e desterritorialização. Esses fios por vezes atravessam mais de um fio de análise, permitindo leituras para quem deseja seguir a história da costura doméstica, ou das vilas operárias, ou das cooperativas ou da organização globalizada de produção.

Ao longo desta investigação, elaborei um método de análise usando o próprio fio como possibilidade cartográfica. Tomando como ponto de partida as considerações de Ingold (2022) sobre a fragmentação da linha, mencionado anteriormente, avançamos para sua menção ao conceito de ‘lugar’. Para o autor, o lugar é uma vítima da fragmentação das linhas, que o comprime em locais confinados. “Entre os lugares assim concebidos, há somente conexões. Num mapa cartográfico, cada lugar desses é convencionalmente marcado com um ponto” (INGOLD, 2022, p.125). É este tipo de relação entre pontos e linhas, que Ingold irá denominar como *network*, ou seja, uma rede onde os pontos são fixos e as linhas fragmentadas e linearizadas.

É com os povos de Walbiri, da Austrália Central, que o antropólogo elabora uma forma de pensar o lugar “não por um círculo único, mas por uma série de anéis concêntricos ou por uma espiral enrolando na direção do centro” (INGOLD, 2022, p. 128). A partir disso, ele desenvolve uma imagem dinâmica para o lugar, como um nó “formado pelas próprias linhas ao longo das quais a vida é vivida” (INGOLD, 2022, p.129). Essas linhas podem ser lidas como caminhos de vida, do andarilhar de atores humanos e não-humanos, que possuem história, temporalidade e movimento, formando assim uma rede de relações dinâmicas denominada *meshwork* (INGOLD, 2022), ou malha na tradução para português, constituída “no entrelaçamento das linhas e não na conexão de pontos” (INGOLD, 2022, p.109).

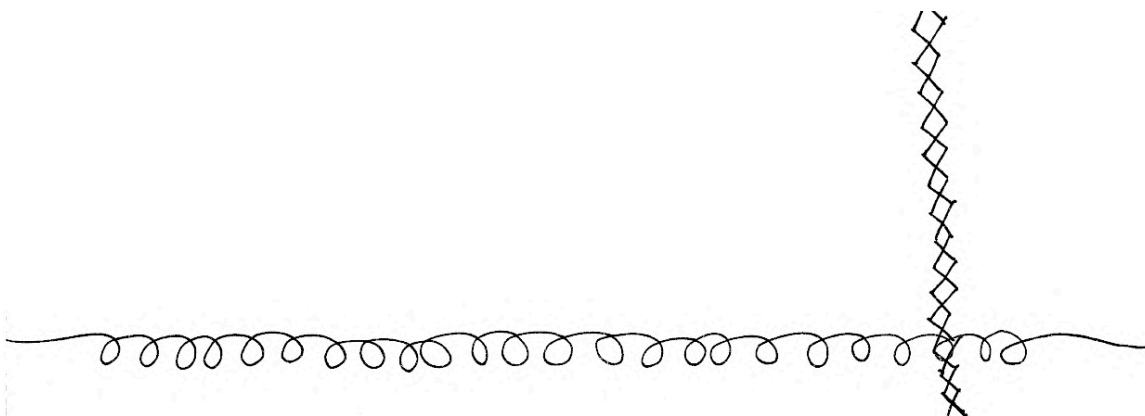
Os diagramas de ‘trama territorialidade’ são parte do processo de investigação que, a partir das linhas, fios e pontos busca entender como se articulam em processos de territorialização. Ao longo da pesquisa, os diagramas ora foram elaborados como bordados, ora como desenhos interpretados como riscos de bordado, em uma continuidade entre a linha da fibra têxtil e da tinta da caneta. Bordada ou desenhada, cada linha foi qualificada de acordo com o tipo de linha, considerando suas interações, o tipo de fio utilizado e os pontos de bordado que os amarram.

A legenda gráfica a seguir [12] organiza o que já aprendemos sobre os fios de análise e pontos metodológicos, além de apresentar visualidades para as noções trabalhadas a partir de Ingold de network (rede), meshwork (malha), enlace, linhas fantasmas, lineares e não lineares. Também apresenta outras possibilidades de interação entre as linha: o entrelace, quando essas linhas se emaranham em determinada situação acompanhando os mesmos eventos, e o rompimento, quando uma linha se parte em duas devido a alguma tensão. Ao longo do texto, esses conceitos que norteiam essa cartografia serão elaborados e aprofundados, à medida em que a legenda é retomada nos próprios diagramas de trama territorialidade.



[12] legenda gráfica - diagramas ‘trama territorialidade’

fonte: arquivo do autor



f i o ~ p a l a v r a



[13] bordados arpilleras Chilenas  
Fonte: catálogo arpilleras chilenas

### 3.1. Fio~palavra

#### 3.1.1. Narrar o mundo pelas linhas e agulhas

Com nossos fios de análise em mãos podemos, aplicando nossos pontos de bordado, tramar uma cesta para coletar os elementos de nossas histórias e tecer um texto. No entanto, ainda é necessário ensaiar um modo de montar e organizar as histórias fragmentadas no tempo e espaço, mas unidas pelos modos de saber-fazer, para formar um texto-têxtil coeso.

Partindo do entendimento que o ~palavra traz em si as possibilidades discursivas e epistemológicas próprias aos têxteis, os saberes que os fazeres elaboram em seus processos e imagens. Este fio foi trabalhado em sala de aula a partir da escuta dos arquivos têxteis que as alunas levaram para elaborar uma cartografia coletiva. Questionando os objetos com perguntas simples, pudemos aprender as histórias que os ~palavra contam por meio dos aviamentos, tecidos e técnicas.



[14] trabalho final da aluna Patrícia Faria

fonte: arquivo do autor

Durante a disciplina, a aluna Patrícia organizou, em um bastidor, uma espécie de dicionário, no qual relacionou as escolhas de cores de linhas com a subjetividade da sujeita que borda [14]. Em linhas nada óbvias, as minúcias que constroem a imagem bordada ou

tecida podem trazer significados para quem aprende a ler as escolhas de ponto e cor de um trabalho. A linha fala, como uma frase em outra língua.

Em sala de aula, Lígia compartilhou com a turma um bordado que produziu, a partir de uma foto de seu avô, dele deitado em uma cama, coberto com uma colcha de retalhos. O processo do bordado da colcha foi uma pequena tecelagem de fios, de demorada execução, e ela disse ter sido uma forma de elaborar o luto pelo falecimento de seu parente. Para o trabalho final ela construiu uma pequena tecelagem remetendo àquela da colcha que cobre seu avô, inserindo tiras de papel de uma mensagem indecifrável. Em outro bastidor ela teceu as frases que anotou ao longo de todos encontros, ditas por várias pessoas da turma, sem distinção de vozes: a colcha entrelaçou as linhas, revelando e ocultando palavras, em fragmentos de discursos que permitem leituras complexas [15]. A colcha de retalhos foi nosso ponto de partida para elaborar o trabalho final da disciplina em um suporte coletivo, ao longo do percurso ela foi ganhando outras formas, como veremos adiante.



[15] trabalho final da aluna Lígia Persichini

fonte: arquivo do autor

O trabalho da aluna Gabriela nos lembra que a escrita bordada possui suas próprias particularidades: como “quem conta um conto aumenta um ponto”, a mão que borda

acrescenta o ponto de vida próprio de quem produz a imagem - mesmo quando está repetindo um risco. Ela ainda nos atenta que o avesso guarda a história, ou a biografia - o traço dos movimentos da mão e da vida que bordou seus gestos [16].



[16] trabalho final da aluna Ana Carolina Lages

fonte: arquivo do autor

Como observa a pesquisadora Natália Rezende Oliveira, São várias as chaves de entrada a partir da qual autores diversos investigam o entrelace entre escrita e tecido.

“a aproximação entre o texto e o tecido, ou seja, a ideia de narrativa presente nas artes têxteis, é evidenciada em nossa própria língua, uma vez que ambas as palavras partilham da mesma raiz em latim, *texere*, mas pode ser observada também a partir de outras relações como, por exemplo, com o corpo (no caso de vestimenta e adereços) e com a organização social (no caso das representações geométricas nos tecidos)” (Oliveira, 2020).

No livro ‘Artifício e artefatos: entre o literário e o antropológico’, organizado por Gilda Santos e Gilberto Velho a partir de um seminário homônimo, o autor Ivo Castro contribui com o artigo ‘Escrita Bordada’. Neste breve texto, ele elenca a agulha e a linha como mais uma ferramenta humana para “inscrever em superfícies duradouras os traços que convertem o seu pensamento em números e palavras” (CASTRO, 2006, p.53). Partindo dos alfabetos bordados em ponto cruz, primeiro ensinamento das moças que aprendiam a técnica com suas mães e avós, pensa o bordado como um processo de alfabetização na escala doméstica. O autor toma como estudo de caso a tradição dos ‘lenços de namorado’, historicamente estabelecida no interior de Portugal. Ela consiste no bordado manual de lenços com “versos ou declarações de amizade, que os namorados trocavam entre si” (CASTRO, 2006. p. 54), entregues como



presentes para a pessoa desejada. Se o destinatário levasse aquele afazer doméstico para o espaço público, usando-o como adereço na missa de domingo, ele assumia corresponder ao sentimento do remetente. Analisando o arquivo desses lenços, o autor destaca a presença de uma “escrita muito permeável a traços da oralidade da bordadeira e aparentemente pouco sustentada numa alfabetização regularmente escolarizada” (CASTRO, 2006 p. 55). Sua análise torna visível dois pontos fundamentais para se pensar o têxtil como escrita: a inserção nesses panos-documentos de vozes historicamente excluídas da escrita oficial e a particularidade de uma escrita marcada pelos corpos e biografias de quem a produz.

Ao longo do século XX,

“graças a mulheres que tinham esse mesmo desejo de saber ler, que podemos apreciar uma proliferação de alfabetos bordados, que são semelhantes aos lenços nas técnicas, estilos e materiais, mas que visam outro tipo de função: adestrar a mão para o desenho e o bordado de letras sobre o pano e constituir modelos para serem reproduzidos” (CASTRO, p.58).

A não linearidade dessa história é marcada por um lado pelas linhas que seguem relativa liberdade, ao inscrever uma escrita oralitória nos panos, e por outro pelas linhas que se enrijecem, pelo trabalho das próprias bordadeiras interessadas em padronizar os bordados e apagar a particularidade das mãos que os produz.

É nesta trama de contradições que a escrita e o conhecimento próprios dos têxteis se desenvolvem, ora marcados pela particularidade que grupos e sujeitas específicas imprimem nos trabalhos, outrora pelas formatações que enrijecem as linhas do fazer. Essa escrita própria das linhas e agulhas permite às artesãs comunicar visões de mundo e modelos narrativos próprios a seus fazeres-saberes. Ao longo deste capítulo iremos visitar uma seleção de trabalhos de artistas têxteis que transitam em espaços e circuitos diversos para, com seus fazeres, elaborar as formas próprias que, pelos tecidos, constroem suas narrativas e histórias a partir do fazer.

## -Colchas de retalhos



[16] colcha de Mary Lee Bendolph

fonte: Nicelle Beauchene Gallery

<https://nicellebeauchene.com/exhibitions/mary-lee-bendolph/> (acesso em: 24 de abril de 2024)

Foi pelo encontro com a imagem das grandes colchas de retalhos da artista Mary Lee Bendolph [17] que comecei a pensar na técnica do patchwork como uma estrutura de pensamento e narrativa: elas registram um modo de se relacionar com os tecidos mas também com o mundo. Por um lado, se aproveita o tecido remanescente da costura doméstica, construindo com ele composições inventivas por um senso estético particular e pela emergência da necessidade de se trabalhar com aquele universo de sobras. Por outro, remete ao improviso de cores e formas, à construção de ritmos visuais, que muitos críticos, ao comentar sobre seu trabalho, irão traçar analogias com a musicalidade do Jazz. Aos olhos



familiarizados com a costura, cada retalho de tecido é o testemunho de outra peça já confeccionada, cada célula da composição possui uma memória, e a própria composição é uma forma de organizar história e conhecimento.

Mary Bendolph faz parte de um grupo de costureiras moradoras de uma pequena vila no estado do Alabama, conhecidas como Gee's Bend Quilts. Historicamente a população negra de 17 pessoas, vítimas do regime escravocrata, foi compulsivamente alocada na margem do rio Alabama, em 1816, para trabalhar nas plantações de algodão daquela terra. Após a emancipação, em 1863, muitos permaneceram ali, trabalhando como meeiros. A família Bend, proprietária daquelas terras, teve seus bens e propriedades apreendidos devido a dívidas de crédito. Para auxiliar as famílias que ali permaneceram, o governo interveio através da distribuição de alimentos e vendeu parte das terras apreendidas às famílias afro-americanas, o que era raro na época.

A tradição de colchas de retalho, presente na comunidade desde o século XIX, passada de mãe para filha, era, até o ano de 2006, um certo complemento de renda. Além do reaproveitamento de tecidos de roupas ou móveis já velhos, muitas mulheres que moravam ali trabalhavam na indústria têxtil e assim, traziam das fábricas retalhos que seriam descartados para alimentar a produção de colchas, vendidas a valores baixos. Ainda que, ao serem inseridas no sistema hegemônico das artes, as colchas passem a ser reconhecidas como produtos autorais de cada costureira, o trabalho de quilt da comunidade se dá de forma coletiva, construídos a muitas mãos. Por ele, as mulheres dessas famílias puderam não apenas garantir recursos para a comunidade, mas também preservar seus laços comunitários, suas tecnologias, histórias e imaginários. As formas e cores utilizadas nas colchas remontam a tradições africanas, com noções de ritmo e proporção aplicadas à criação visual, preservando identidades e memórias pelas linhas e agulhas. Foi essa leitura que movimentou o colecionador de arte popular William Arnett a viajar pelo Alabama nos anos de 1980, movido por uma colcha que avistou em cima de uma cama em uma fotografia jornalística na região, à procura das costureiras que produziam aquele tipo de trabalho (Widewalls, 2021).

O contato de Arnett com as artistas das Gee's Bend Quilts, Mary Lee Bendolph, Arlonzia Pettway, Annie Mae Young e tantas outras, iniciou uma nova costura a essas histórias. Arnett dedicou-se ao reconhecimento daqueles trabalhos como um novo cânone da arte afro-americana, levada às exposições e galerias como um equivalente visual ao jazz, costurado nos princípios do improviso, do ritmo e contraste. A partir disso, construiu um discurso que ressignificou as colchas, deslocou o fazer doméstico para o espaço expográfico, o que ampliou a visibilidade e a procura das artes da região. Esse encontro não é desprovido

de polêmicas, Arnett enfrentou dois processos de costureiras que diziam que o colecionador ganhou centenas de dólares com seu trabalho. No entanto, para muitas costureiras da região, o colecionador é visto como um sujeito de olhar sensível para suas criações, um bom parceiro e interlocutor.

À medida que puxamos o fio da história das mulheres de Gee's Bend, nós se desatam em outras histórias protagonizadas por costureiras e suas diversas ferramentas. Naquele contexto, "Fazer colchas não era apenas artesanato - era um ato de reunião e de criação de um espaço feminino seguro" (Widewalls, 2021)<sup>4</sup>. Pelo fazer da colcha de retalho se realiza, na mesma cadeia de movimentos, inscrições híbridas em nosso mundo compartilhado, de caráter material e simbólico: a comunidade se une em torno do trabalho, gera renda, aquece suas famílias no inverno, preserva os tecidos, os tecidos contam suas histórias, produzem redes entre humanos e não humanos, visibiliza imaginários ligados aos padrões têxteis africanos.

O fazer desfia o cotidiano marcado pelas linhas linearizadas de uma produção de espaço colonialista, que sequestrou este grupo de suas terras originárias e explorou sua força de trabalho em um regime escravocrata. Os gestos de cortar e costurar retramam essa rede, através de linhas de territorialização que emaranham na estrutura rígida do poder, desviando suas forças e produzindo contra-narrativas.

Em 'O Casaco de Marx' Peter Stallybrass aponta que "se a costura era, para as mulheres, um trabalho compulsório, era também, como argumentou Elaine Showalter, um meio de produzir contra-memórias." (STALLYBRASS, 2013. p. 24). Entre 1840 e 1845, trabalhadoras do ramo têxtil na cidade de Massachusetts publicaram um jornal mensal com trabalhos, poesias e ficções das empregadas da indústria dos tecidos. Em uma dessas edições uma operária escreve:

"Quantas passagens de minha vida parecem estar sintetizadas nesta colcha de retalhos. Aqui estão restos daquela almofada de cor cobre brilhante que enfeitava a cadeira de minha mãe... Aqui está um pedaço do primeiro vestido que vi, cortado de acordo com aquilo que era chamado de "mangas de perna de carneiro". Ele era da minha irmã... E aqui está um fragmento do primeiro vestido que eu tive em forma de corpete; aqui está um fragmento da primeira veste que meu irmão mais novo vestiu quando ele deixou de vestir roupas longas. Aqui está uma peça do primeiro vestido que ganhei com meus próprios esforços! Que sentimento de alegria, de auto dependência, de auto-confiança foi criado por esse esforço!" (STALLYBRASS, 2013. p.25)

As histórias narradas ao longo dessa dissertação respeitam a epistemologia própria dessas colchas de retalho, que organizam o conhecimento, as espacialidades e a memória de

<sup>4</sup> Tradução do autor. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/gees-bend-quilts>

forma não linear. Ao puxar os fios das histórias das costureiras de Gee's bend e do movimento sindical inglês, movimento outro fio, da história das performances de minha avó, Conceição de Oliveira, que por suas mãos produzia colchas de retalhos com as sobras de sua costura doméstica e, posteriormente, das sobras da confecção de uma de suas filhas. Com essas cobertas presenteou suas filhas, filhos, netas e netos, para perpetuar suas memórias-retalhos. Penso agora nessas peças como documentos afetivos, que nos cobrem à noite, sendo um suporte para a memória de minha avó atravessar o tempo mesmo após sua vida, mas também comunicam silenciosamente segredos e formas de pensar o mundo que Conceição elaborou nelas. Desde criança, me cubro com essas colchas e admiro suas composições. Ao longo dos anos, envolvido por essa tecnologia artesanal, passei a imaginar de qual tecido vinha cada um daqueles quadradinhos e o que foi feito dele: uma camisa, um vestido, uma cortina, outra coberta? Ou será que aquele quadrado foi uma outra peça velha que foi desmontada? A história narrada pelas colchas é modular, cada célula guarda uma memória por si, que se torna parte de um complexo de narrativa em cada montagem que recebe. Como veremos adiante, os tecidos de minha avó me acompanham desde o enxoval da gravidez, me envolveram desde antes de eu nascer, me acolhendo e transmitindo seus modos de narrativa, que agora compõem essa pesquisa.

A proposta epistemológica elaborada pelas colchas de retalho permite um agenciamento de unidades de memória que, reposicionadas uma em relação à outra, em recortes improvisados e costuras habilidosas, produzem outras cadeias narrativas e significações.

Durante o curso da disciplina de estágio docência, a ideia inicial de produzir como trabalho final uma colcha de retalhos para reunir e relacionar as narrativas de cada aluna, apresentou algumas dificuldades de realização: a primeira delas seria a de expor o trabalho final, pois o suporte dependeria de uma parede; também compreendemos que cada aluna precisaria de liberdade para produzir seu processo individual para depois ser montado como uma exposição coletiva. A ideia de bastidores surgiu então como um jogo de palavras: remetendo ao suporte do bordado e ao que existe por trás da cena do fazer. Pensamos também que trabalhando com bastidores poderíamos agenciar o direito e avesso dos trabalhos e, através da sua rotação, produzir leituras complexas entre o visível e o segredo dos fazeres-saberes. Seguindo esta linha expositiva, a colcha de retalhos se desmontou e as costuras fixas do patchwork se tornaram conexões invisíveis que permitem possíveis atravessamentos entre os trabalhos. A colcha de retalhos não desapareceu como modelo norteador, mas ganhou uma outra materialidade de acordo com a necessidade e recursos que

tínhamos em mãos, pois, como vimos, a estética do artesanato também se desenvolve pelas circunstâncias de produção.

### **-Constelações**

A ideia original, de costurar as narrativas da turma em uma colcha de retalhos, deu lugar a uma composição de bastidores [18], pendurados de maneira a rotacionarem entre o avesso e direito (cada um contendo parte de uma história), imagem que podemos aproximar das constelações, como pensadas por Lefebvre (LEFEBVRE, 2014), ou seja, possíveis arranjos dos elementos que se reconfiguram de acordo com o ponto de vista e momento observado. Surgiram assim novas questões: as narrativas constelares podem abrir para possibilidade de contar as histórias em uma prática que desrespeita os limites geográficos e disciplinares modernos? Como trazer para análise esse convívio de figuras do avesso-direito? Narrando por constelações, evidenciando as diversas estrelas-sujeitos envolvidos nos fazeres manuais, poderíamos organizar discursos que valorizam modos cooperativos de produção têxtil para competir com a máquina de propaganda neoliberal?



[18] sombra da instalação dos trabalhos finais da disciplina Práticas Têxteis no Urbano

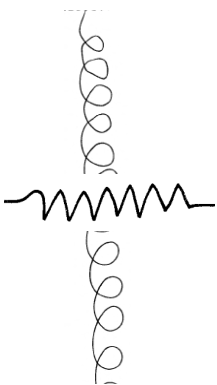
fonte: arquivo do autor

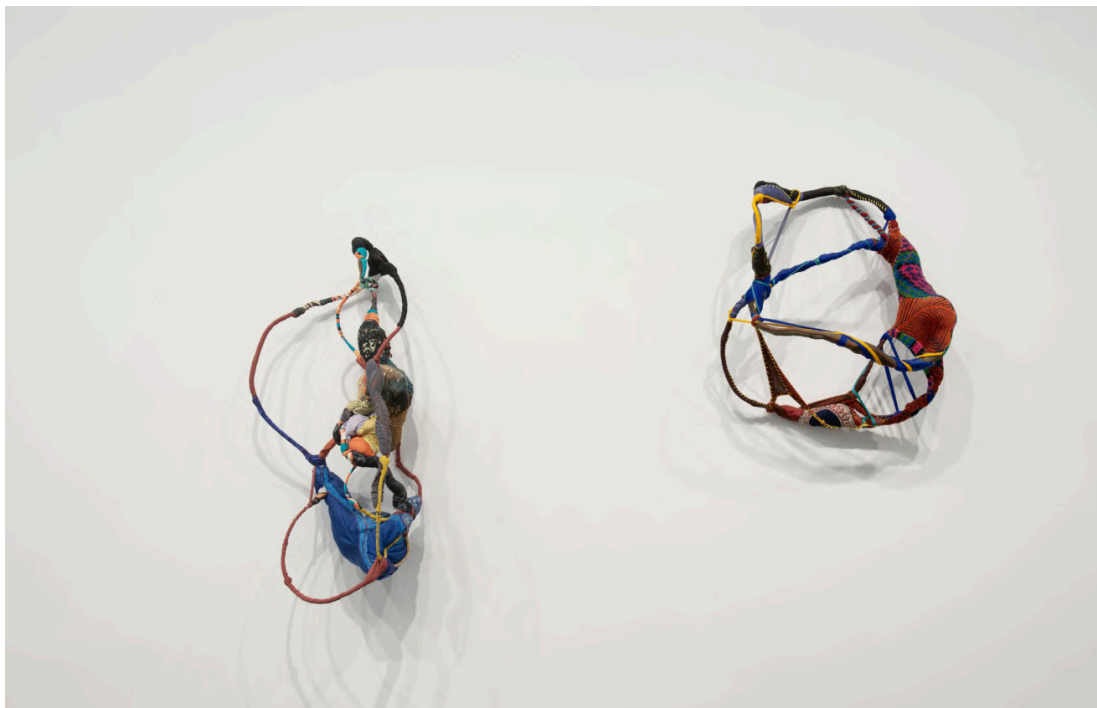
Como fios soltos, levei comigo essas perguntas, qual tal Ingold diz que levamos as linhas para passear e testar seus movimentos. Ou, na verdade, foram elas que me levaram para passear e me sensibilizaram para encontrar, em uma visita despreziosa à 35ª Bienal de

Artes de São Paulo, os fios que permitiram elaborar-tecer possíveis respostas, a partir de duas obras da exposição.

Com curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel, o tema da 35ª Bienal de Artes de SP, “Coreografias do Impossível”, foi pensado como “um convite às imaginações radicais a respeito do desconhecido, ou mesmo do que se figura no marco das im/possibilidades.” (<https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/>). Durante a visita, essas coreografias se manifestam não apenas nas danças e esculturas cinéticas, mas no próprio traço das obras formadas pelos gestos que atravessam tempo e espaço e pelo engajamento do corpo que precisa se posicionar para relacionar com os trabalhos.

Conduzido pelos fios soltos, meu corpo engajado se enlaçou ao trabalho da artista Sônia Gomes. Foi a primeira vez que presenciei uma exposição com obras de grande porte da artista. As peças da série “panos” e “torção”, assim como a maior parte da obra de Sônia, são compostos de diversos pequenos trabalhos têxteis que a artista coleciona [19] - um acervo de panos bordados, crochês, rendas, tecidos estampados e tantos outros vestígios dos panos trabalhados por outras mãos, que habitam o cotidiano das famílias brasileiras comuns. São vestígios de existências ordinárias, da vida das famílias trabalhadoras brasileiras cujas mulheres, como discutiremos adiante, teciam pelos têxteis uma economia do cuidado e, em uma geração mais recente, foram deixados de lado, muitas vezes levados à doação para bazares beneficentes, quando não descartados por terem perdido seu valor afetivo e de mercado. O trabalho de Sônia produz uma nova existência para estes têxteis, antes reservados ao espaço doméstico, reunindo, em um mesmo corpo, os gestos dela e de tantas artistas anônimas vindas de tempos e espaços distintos. Pela costura, Sônia transforma retalhos de tecidos em objetos escultóricos, ricos em detalhes, que nos convidam a percorrer suas peles, navegando pelas tramas, narrando, a partir dos fragmentos, o enredo da (re)existência do saber-fazer têxtil.





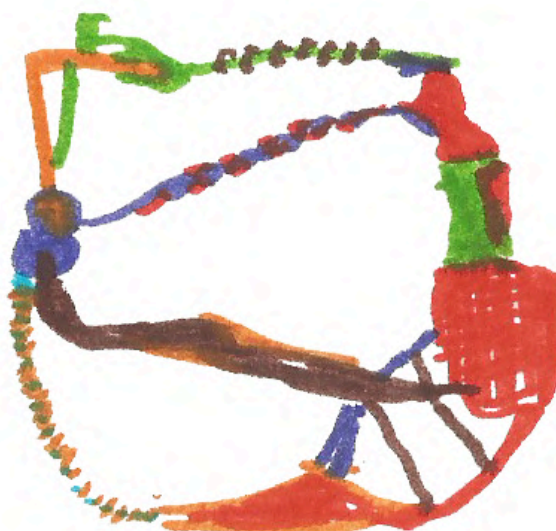
[19] Série ‘torção’, artista Sonia Gomes

fonte: site da Bienal<sup>5</sup>

Ao en-redar os fios eles “formam um emaranhado de cordões entrelaçados e complexamente amarrados (...) é algo como uma rede no seu sentido original de uma estrutura de trabalho vazado de fios e cordões tecidos” (INGOLD, 2022. p. 108). Mas as próprias formas amorfas de Sonia contestam a trama ortogonal da *network* geralmente associada às redes, cujas linhas, de acordo com Ingold, são conectivas “tipicamente retas e regulares e só intercedem em pontos nodais de poder” (INGOLD, 2022. p. 111). As linhas não lineares nem homogêneas das composições plásticas da artista, cujas texturas e espessuras variam em conexões não retilíneas nem esperadas, realizam visualmente o que o antropólogo irá chamar de *meshwork* (INGOLD, 2022), traduzida como malha, construída pelo entrelaçamento de linhas e não pela conexão de pontos, como ocorre na rede.

Com as malhas de Sônia Gomes podemos recorrer a esse conceito da *meshwork*, na busca de uma estratégia de organização cartográfica e narrativa [20]. Pensados como *meshwork*, seus arranjos permitem aproximar este conceito da ideia de *constelações*, citada anteriormente (Lefebvre, 2014), ressaltando o caráter provisório das conexões, resultantes de um ponto de vista sempre único, de acordo com a posição e repertório do observador. Essas constelações têxteis são assim produzidas no enlace da perspectiva da artista e do observador participante, ambos engajados na malha produzida pelas obras.

<sup>5</sup> <https://35.bienal.org.br>



[20] diagrama produzido a partir da análise das obras de Sônia Gomes

fonte: arquivo do autor

A conversa entre a artista e o antropólogo também permite acrescentar outra camada ao conceito de meshwork, a partir da lida com o arquivo em cada uma dessas tramas. A narrativa eurocêntrica produz suas histórias a partir de arquivos frios e homogêneos, descorporificados, ao serem extraídos de seus atores, e catalogados, a partir de critérios objetivos arbitrários e alheios ao significado cultural dos objetos, produzindo tramas retilíneas a partir de conexões lineares. Em contraste, os arquivos mobilizados por Sônia são experimentados por seus gestos, compreendidos afetivamente enquanto portadores de sentido autóctone, que falam por si mesmo individualmente, produzindo novas histórias ao serem montados em um processo intuitivo que requer engajamento do corpo na escrita e na leitura. Sem precisar a origem de seus elementos, eles nos convidam a refletir sobre as “artistas sem história” cujas obras povoam os cotidiano doméstico, negligenciadas pelas instituições oficiais que narram nossa sociedade, que habitam uma trama coletiva cujas linhas de vida se multiplicam em novas possibilidades narrativas.

## - Tapeçarias



[21] Instalação Linhas de Desejo, do artista Igshaan Adams

fonte: site da Bienal<sup>6</sup>

8
~
 Passeando com nosso fio solto encontramos uma possibilidade narrativa nas constelações-colchas de Sonia Gomes, onde co-habitam múltiplas mãos, gestos e histórias. Um outro trabalho na mesma exposição emaranha a nossa linha de questionamentos. A instalação nomeada Linhas de Desejo, do artista sulafricano Igshaan Adams, obra comissionada pela 35<sup>a</sup> Bienal, consistia em grandes peças de tapeçaria estendidas como territórios sob o chão do pavilhão, recortadas em formas orgânicas que contrastavam com a paginação do piso ortogonal da arquitetura. Dois tipos de linhas se sobrepunham, uma fria e planejada, outra quente em suas cores e inusitada nas formas. Aproximando a visão, observamos que os grandes tapetes são constituídos de milhares de pequenas miçangas coloridas, conchas e retalhos de tecido, produzindo uma textura diversa [21].

O texto curatorial nos permite aproximar mais do contexto de sua obra.

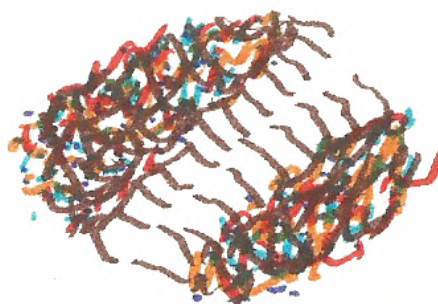
“Seus trabalhos materializam experimentações por mulheres e homens trabalhadores, a partir da sua agência tensionadora do cotidiano marcado pela segregação racial, desigualdade e pobreza. Linhas urbanas bastante demarcadas fraquejam, envergam, ganham sinuosidade e desafiam linhas retas e rígidas impostas pelo regime do *Apartheid* e suas reminiscências na contemporaneidade. (...) As linhas que dividem rigidamente os dois lados da cidade inspiram *Desire Lines* [Linhas de desejo] (2022), obra que representa os atalhos criados por trabalhadoras e trabalhadores menos favorecidas que desafiam a dureza dos traçados urbanos. A tapeçaria, produção sul-africana tradicional, é a arte através da qual Adams materializa esses caminhos

<sup>6</sup> <https://35.bienal.org.br>



alternativos, rios, estruturas mediante as quais a urbe se (des)organiza.” (BIENAL DE SÃO PAULO, 2024).

Mais uma vez, a figura da malha se manifesta no enlace de linhas [22]. A escolha da tapeçaria como técnica para produzir essa imagem, multiplica os discursos da obra e nossa compreensão sobre a meshwork: a partir de um fazer tradicional se manifesta uma questão contemporânea; o fazer protagoniza a agência das classes populares; a construção só é possível pela multiplicação do gesto em movimentos repetidos e realizados à muitas mãos. Mais uma vez, as linhas vitais dos corpos envolvidos no trabalho tramam uma narrativa complexa, alcançando uma dimensão territorial ao formar um arquipélago de linhas. As suas partes seccionadas visibilizam os rompimentos e fronteiras impostos sobre o fluxo das linhas de vida desses sujeitos - corpos periféricos na produção espacial e política - mas são vencidos pelas franjas dos tapetes, elemento que sugere uma estrutura viva, em composição, que seguirá sendo tramada, pelas próximas mãos que produzirem novos gestos naquele estrutura narrativa. Os fios pendurados no teto, emaranhados, sugerem a potência do porvir de linhas que irão remendar essas narrativas, produzindo histórias plurais e diversas, que formam uma tapeçaria que seja uma nova possibilidade para um território coletivo.



[22] diagrama produzido a partir da obra de Igshaan Adams

fonte: arquivo do autor

- Unindo fios, o nó como núcleo da memória



[23] Cecilia Vicuña, *Skycraper Quipu* (performance, New York, 2006)

fonte: Brooklyn Museum<sup>7</sup>

A tapeçaria, o patchwork e a costura, técnicas envolvidas nas três obras visitadas, têm em comum a presença dos arquivos têxteis cotidianos, das linhas, das agulhas e dos nós que enlaçam fios e produzem superfícies, tramas e discursos.

Para analisar a relação entre linhas e superfícies, Tim Ingold parte das práticas manuais do crochê e bordado. Em sua análise, “é pela transformação de fios em traços que as superfícies são trazidas à existência. E, reciprocamente, é pela transformação de traços em fios que as superfícies são dissolvidas” (INGOLD, 2022. p.79). Como já aprendemos com Cleusa, as linhas são vistas ao mesmo tempo como traços - texturas formadas pela união das linhas - e como fios - matéria prima que pode ser recombinaada pela reversibilidade do fazer.

O enlace que produz superfícies materiais e narrativas é compreendido como nuclear e provisório: sua repetição sustenta e ordena o trabalho, mas sua fragilidade permite desfazer e reorganizar a forma narrativa, experimentando possibilidades para a vida, como Penélope em sua tecelagem. A figura do nó é elaborada em diversas imagens e performances na obra da chilena Cecilia Vicuña. A artista parte do artefato Inca chamado quipu [23], “composto de uma corda trançada à qual cordas secundárias são ligadas por nós” (INGOLD, 2022. p.94). Esta complexa estrutura de linhas era usada como um sistema de notação não numérica, uma

8

<sup>7</sup> [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/cecilia\\_vicuna](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/cecilia_vicuna)

vez que havia instrumento específico para este fim, “todos os elementos de sua construção carregam significados de um tipo ou de outro, incluindo tipos de nós e suas posições na corda, a maneira que as cordas eram trançadas, e a cor das combinações usadas”. Esses artefatos registravam e transmitiam informações, pesquisas levantam a possibilidade de serem usados como instrumentos narrativos, que descreviam rotas e caminhos explorados pelos andarilhos. No entanto, Vicuña não está interessada em investigar o significado Inca do instrumento, tampouco simular sua possível função original, pois isso seria ocultar a violência colonial que levou ao esquecimento esse saber ao proibí-lo por desafiar a compreensão do colonizador espanhol, cuja ordem foi de queimar todos os quipos existentes no território.



[24] Cecilia Vicuña, *Quipu Gult* (Instalação na Documenta 14, Alemanha, 2017)

fonte: Brooklyn Museum<sup>8</sup>

Ao longo de 50 anos de trabalho, a artista investiga, junto ao quipo, as possibilidades da linha e do nó, como um elemento criativo de criação de vínculos - entre uma rede de atores, entre humanos e não humanos, entre quem escreve e quem interpreta. O nó é o mecanismo misterioso do quipo, amarrar é o que faz ele funcionar como forma narrativa - cria

<sup>8</sup> [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/cecilia\\_vicuna](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/cecilia_vicuna)

marcação, ritmo - assim como um texto é produzido pela sequência rítmica da amarração de palavras. Em um breve poema que introduz seu livro-objeto “Quipoem” (VICUÑA, 1997), a artista escreve “O quipo que não lembra nada, / é um cordão vazio, / é o coração da memória” (VICUÑA, 1997). De seu ponto de vista, quem possui a memória somos nós, quem lembra é quem recebe alguma informação do quipo, ele é o recipiente - o núcleo - da memória. O que nos falta não é a memória em si, mas os processos de lembrar. O vazio do nó é a potência para a criação, para o acontecimento de algo novo: uma lembrança que reinventa a memória. Em suas performances o quipo ganha novas formas e funcionamentos, como uma tradição em movimento que atualiza seus modelos e processos, a fibra de lã tingida de vermelho, a espera de ser fiada, se estende por paisagens, se enlaça nas linhas biográficas das mãos que se engajam naquele curto momento da ação, produz coletividades e novas histórias [24].

O modelo de conhecimento da colcha de retalhos, da costura de fragmentos e da tapeçaria é atualizado pela meshwork têxtil (INGOLD, 2022). É a partir dessa forma híbrida emergente, colcha-constelação-tapete, que elaboro as tramas que conectam as narrativas desta pesquisa. Entrelaçando histórias de vida distanciadas pelo espaço e tempo, unidas por um fazer comum, como pela linha vermelha de Vicuña e seus nós provisórios, podemos investigar-tensionar as narrativas hegemônicas, que reservam um lugar de subserviência a esses fazeres. Amarrar nós, como propõe Vicuña, é reinventar a memória, criar novas conexões e possibilidades de compreensão da realidade. Romper a network rígida da História para enxergar os enlaces de uma meshwork, os cruzamentos provisórios de linhas que territorializam outras relações, temporalidades e espacialidades.

O trabalho de Vicuña se constrói com uma ampla essência política, desenvolvida sob o regime ditatorial Chileno. Seu conceito de *arte precário* remete simultaneamente a precariedade do material e da vida no contexto político ditatorial, refletida em suas construções efêmeras, constituída de fragmentos de elementos coletados pela artista e amarrados por linhas, que se desmontavam pela ação do vento ou do mar. Mas *precario* também convida a pensar a arte como uma prece, um feitiço que se lança no mundo, enlaça novas relações, enreda possibilidades coletivas de vida. Contemporaneamente à Vicuña, outro grupo de costureiras chilenas fiavam suas preces e lutas através do têxtil.

### 3.1.2. Madalena visita o MASP

A política que se faz em torno de linhas e agulhas pode tomar uma gramática própria, como investigado com riqueza pela Nathalia Rezende Oliveira no campo das artes têxteis.

“A pesquisadora mexicana Karen Cordero (2012) defende o papel significativo das artes têxteis para os movimentos políticos organizados pela população, como é o caso das Arpilleras Chilenas, as Madres del Plaza del Mayo na Argentina, e o Movimento de Costureiras no México” (OLIVEIRA, N. R., 2020, p.80).

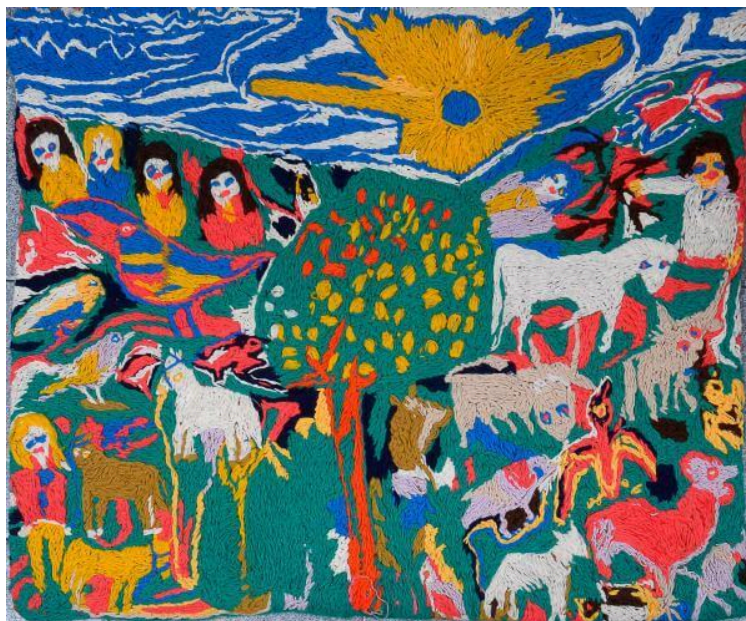
Em uma prática decolonialista essas produções reforçam identidades e produzem narrativas. Contestam os estudos antropológicos tradicionais que “iniciam a historicização das práticas têxteis com as técnicas trazidas pelos portugueses (...) desconsiderando as práticas indígenas que já existiam” (OLIVEIRA, N.R., 2020, p. 80). A pesquisadora analisa que:

“Resgatando a memória da cultura local, as narrativas da tapeceira integram o corpo têxtil à representação do espaço/paisagem, uma vez que os desenhos de suas tapeçarias são construídos a partir do vocabulário de nós e laçadas que materializam uma memória a ser lida não apenas visualmente, mas também por outros de nossos sentidos.” (OLIVEIRA, N. R., 2020, p.81)

No entanto, a forma como a história ocidental organiza a produção de imagens do universo têxtil, os destitui de sua fibra poética-política, privilegiando uma relação visual com esses fazeres. Seguindo esse fio, chegamos ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), instituição de prestígio na trama que tece o discurso legitimado como hegemônico da História da Arte. Nossa visita acontece em 2022, na exposição Uma Cabeça Cheia de Planetas, dedicada à obra de bordados e tecelagens de Madalena Santos Reinbolt [25], e inaugura a primeira individual de uma artista têxtil em 76 anos da instituição. Por quase um século, as artes têxteis habitaram este museu como vestígios arqueológicos reforçando a distância cronológica de seus povos e seus ditos artesanatos e a nossa Arte (como na exposição Tecidos Pré Colombianos, em 2019). O reconhecimento de uma mulher, que não compartilha da formação erudita ou das técnicas reconhecidas como Belas Artes, é certamente um marco necessário, apesar de tardio. Porém, cabe analisar se expor o trabalho de Madalena no MASP não resulta em mais uma estratégia de captura de uma artista tida como “primitiva” para a instituição. Como uma representante da genialidade dentre as artes ditas “populares”, estar ali, fora de seu contexto de produção e de todos seus significados sociais, pode ser interpretado como sendo um movimento de violência: “sem que marcadores sociais produzam uma transformação mais profunda na estrutura metodológica da disciplina.”

(REINALDIN, 2021, p. 233).

Na medida em que a exposição possa estar submetida a uma narrativa unívoca, a da História da Arte Canônica, ela pode contribuir para a afirmação de uma lógica totalizante, cuja trama institucional segue marginalizando as tantas, diversas e potentes produções têxteis que se relacionam à tradição de Madalena.



[25] Madalena Reinbolt, sem título (tecelagem, 1969-77, Brasil)


fonte: Brazil Journal<sup>9</sup>

Entretanto, Griselda Pollock sugere um campo de potências ao pensar a partir de um feminismo virtual, que abra possibilidades de outros ‘por vir’ no campo da historiografia. A virtualidade a qual se refere é filosófica, “o virtual é uma potencialidade não exaurida e, no entanto, ainda não realizada, que pode ser atualizada de modos variados em diferentes tempos e lugares sem exaurir aquilo que ainda está por vir” (POLLOCK, 2021,p. 147). Pensar a partir desse feminismo, nos faz olhar para a ida de Madalena ao museu como virtualidade para outros trabalhos têxteis que seguem excluídos do espaço hegemônico da memória e cultura. Um horizonte pode se abrir para outros gestos das linhas e das agulhas como expressões de subjetividade, formas próprias de se relacionar com o mundo a partir de sistemas de signos particulares a este fazer, que produz uma visão de mundo compartilhada pelos corpos que tem intimidade com os fios, agulhas e fibras.

Sally Price, por sua vez, nos convida a dar um passo atrás e escutar o que tem a falar sobre arte os sujeitos historicamente excluídos da História: “em lugar de negar-lhes a História

<sup>9</sup> <https://braziljournal.com/a-flor-mais-rara-masp-resgata-a-arte-de-madalena-santos-reinbolt/>

faríamos melhor se ouvíssemos as histórias que têm para contar.” (PRICE, 1996, p. 20). Podemos, assim, aprender, pelo convívio e pelas perguntas certas, a compreender a arte que participa da visão de mundo das tecelãs.




Madalena faleceu em 1977, apenas um ano depois suas obras foram expostas no pavilhão brasileiro de Veneza. Como consequência do reconhecimento tardio, para além de uma entrevista que concedeu à curadora deste evento, nosso contato com Madalena - e com tantas outras artistas das fibras - se dá através dos registros têxteis que criou, uma linguagem secreta para quem não é alfabetizada pelas linhas. A sua biografia interessa em um primeiro momento por marcar as distinções dos espaços que sua linha de vida transitou e os trajetos que suas obras ganharam após seu falecimento. Nascida em 1919 no interior da Bahia, na zona rural de Vitória da Conquista, Madalena nunca foi alfabetizada pelas letras, mas aprendeu com a mãe as linguagens da louça de barro, da renda, do cobertor e roupas produzidos com algodão que elas plantavam. Não se sabe com precisão quando se mudou para Salvador e começou a trabalhar em residências familiares, mas precisa-se que adulta, em 1949, se mudou para Petrópolis, onde trabalhou na fazenda Samambaia, residência da arquiteta Lota Macedo Soares e de sua companheira, a escritora Elizabeth Bishop. Foi neste período que, durante a ausência das patroas devido a suas viagens, Madalena tomou seu tempo para se dedicar com maior frequência às artes que aprendeu na infância. As cartas que Bishop escreveu para registrar os acontecimentos de sua vida, publicadas no livro *Um Arte* (BISHOP, 1995), atestam o reconhecimento do talento de Madalena, ao comparar suas criações àquelas de Portinari e sugerir vendê-las no exterior para ela e a sua companheira enriquecerem, mas também o desprezo pela vida da mulher, ao denominar sua estética como arte primitiva e ao demiti-la por se dedicar tempo demais às artes.

Após a demissão, a artista tentou viver de sua arte, contando com algum apoio de Lota que indicava seu trabalho para seus ciclos sociais. No entanto, apenas no final da sua vida foi reconhecida pela curadora Lélia Coelho Frota, que conduziu a única entrevista registrada com Madalena. Apenas um ano após sua morte sua obra seria exposta no pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza.

“Como bem colocado pelos pesquisadores Eliane Silva e Delton Felipe, “por se tratar de uma mulher-negra-tapeceira, podemos perceber uma tríplice invisibilidade social – de gênero, raça e arte – já que o bordado é visto como uma arte menor, por ser historicamente associado a um fazer doméstico das mulheres.””

(<https://braziljournal.com/a-flor-mais-rara-masp-resgata-a-arte-de-madalena-santos-reinbolt/>).

A exclusão do corpo vivo de Madalena dos circuitos que suas obras transitam é sistêmica. Como a obra de Sônia Gomes elabora, são incontáveis os trabalhos e criações realizadas por mãos de artistas anônimas que se perderam de seus arquivos e circuitos originários. Se podemos pensar o cotidiano através de constelações (LEFEBVRE, 2014) de possíveis arranjos sempre únicos de elementos que se reconfiguram de acordo com nosso ponto de vista e momento, podemos ir além e pensar história por arranjos narrativos. Narrando por constelações, substituímos as palavras não ditas por Madalena por aquelas anunciadas pelas mulheres que compartilham de práticas, biografias e produções semelhantes, procurando pistas de como elas se relacionam com a arte.

 Farei isto, utilizando as palavras de bordadeiras e costureiras de Belo Horizonte, do Vale do Jequitinhonha e da Chapada dos Veadeiros, com quem conversei em oportunos encontros, além das tecelãs entrevistadas por Thais Cruz, em 1998, no contexto de sua dissertação “Miragens da existência: o tecelão, a tecelagem e a sua simbologia” (CRUZ, 1998). Essas mulheres, por meio de palavras e de seus fazeres, explodem toda e qualquer forma de predicação única e fechada que se possa querer atribuir a elas. Assim Nêga, do grupo Mulheres do Jequitinhonha, se apresentou em uma oficina de tingimento e bordado: “eu sou agricultora. Sei fazer uma cerca, plantar minha roça, conheço o tempo da terra e da lua. Sou bordadeira, sou mãe, benzedeira, quilombola, cozinheira.”. Os fazeres de sua existência não respeitam as determinações disciplinares que o conhecimento moderno ocidental constrói como forma de enxergar um mundo segmentado. Assim também nos conta Thais Cruz sobre seu encontro com Dona Fazinha que

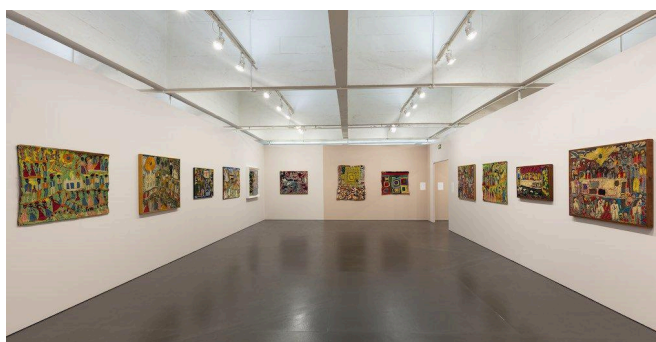
"Participava, ao mesmo tempo, de duas realidades. Muito cedo, com sua intuição aguçada, percebeu o mundo como um par de opostos que mereciam ser cuidados em alternância. Durante o dia, ela se ocupava da tarefa de auxiliar a mãe natureza a produzir seus frutos para que esta a alimentasse e a seus irmãos. Também aproveitava para colher material para os fios e examinar plantas que produzem as tintas. O dia era feito para observar tudo. À noite, Deus ia preparando as coisas em sua memória e aí ela reproduzia e recriava o aprendizado à luz do sol, fazendo o crochê à noite."(CRUZ, 1998, p. 76)

A sua prática têxtil é parte de vários aspectos de sua vida: da ciência das plantas, da agricultura de subsistência, do cuidado familiar, do cuidado com a natureza e da representação de seu cotidiano. Fazinha diz que aprendeu a tecelagem com sua mãe “tecedeira e contadeira de histórias” (CRUZ, T. 1998. p. 74). O alinhavo que fiamos com Lêda Maria Martins (2003) nos permite compreender essas performances do fazer como produção de uma relação própria com o mundo material e simbólico, e, em consequência, nos permite compreendê-las também, mas não só, como arte.



A arquiteta, curadora e pesquisadora Lina Bo Bardi dedicou boa parte de seu trabalho a compreender os mundos das culturas populares brasileiras. Nos anos 70, Lina anunciava que o país tinha diante de si um impasse: seguir uma industrialização importada, que apagaria nossas particularidades culturais, ou construir uma indústria com bases nacionais, “salvaguada ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento nacional” (BARDI, 2009,p.89). Esse tensionamento alargava o que ela chamou de “tempos de grossura”, uma encruzilhada posta pelo ideário do progresso, associada a uma grossura que parece insistir em gestos que inauguram outros mundos possíveis.

Arriscamos afirmar que a exposição de Madalena produziria esse engrossamento, para co-habitarmos um lugar de captura institucional e um campo da virtualidade (POLLOCK, 2021), das potenciais aberturas deste movimento, que nos coloca na encruzilhada para reorganizar as tramas narrativas das histórias dos tecidos, suas agentes, mundos e artes. E, para nós, o projeto expográfico da exposição de Madalena [26] toma partido nesse impasse, ao priorizar uma relação visual com as tapeçarias, reforçada pelo texto curatorial que as chama de “pintura com agulhas” - relegando até a própria técnica presente ali. Os panos e tapetes são organizados em um percurso onde cada obra se apresenta como trabalho singular de uma genialidade, contribuindo a mistificar a figura de Madalena - apartá-la de seu contexto de produção - e reduzir à categoria de arte aquilo que, para suas praticantes, é muito além. A moldura institucional deixa fora de seu campo o sentido coletivo desses trabalhos, muitas vezes executados em rodas ou por muitas mãos, suas formas oralitárias de expressão e transmissão, sua presença no cotidiano e biografia das praticantes, que desdobra em suas potentes relações simbólicas e materiais com o espaço cultural e natural, material e simbólico.



[26] Exposição Madalena Reinbolt no MASP

fonte: Metropoles<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>acesse em:

<https://www.metropoles.com/sao-paulo/roteiro-sp/exposicoes-sp/da-cozinha-ao-masp-conheca-a-artista-madalena-santos-reinbolt>

Vale lembrar que o gesto radical do projeto arquitetônico e expográfico do MASP, projetado por Lina Bo Bardi, é um desdobramento de suas investigações sobre cultura, museografia e expografia. Ali, Lina propôs um espaço da arte a ser habitado e apropriado, por meio de uma expografia que permite trânsitos livres entre tempos, geografias - narrando as artes por constelações - e arquitetura, cujo vão abre no intervalo do museu um horizonte para ocupação cotidiana, espontânea e política (PALLAMIN, 2015). A artista têxtil não pôde participar das decisões relativas às formas de organizar e expôr seus trabalhos, produzidos em contexto doméstico e que possivelmente nunca imaginou habitarem este outro espaço. Como a expografia de Madalena poderia seguir esses gestos? Poderia Madalena suspender a instituição em suas tramas para abrir o horizonte a outras formas de narrar suas histórias (da arte e além dela) pela visão das tecelãs?

Para responder a essas questões, iremos revisitar aqui duas exposições que podem nos dar pistas de como tramar um desenho e um programa que permita engrossar o espaço-tempo da exposição e desafiar o enquadramento hegemônico. Nossa primeira visita acontece na abertura do MASP, mais um gesto radical da Lina em direção a uma outra relação com as artes e suas histórias, a exposição *As Mãos do Povo Brasileiro* (1969) , que trouxe ao museu objetos produzidos por artesãos de todo país [27]. A apresentação dos objetos permitiu habitarem um campo híbrido pensado em termos estéticos, mas sem desvinculá-los de suas razões práticas vindos de seus mundos onde a arte se dissolve em objetos cotidianos e rituais.



[27] *Exposição As Mãos do Povo Brasileiro*

fonte: \_MASP<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup><https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>

Avançando no tempo, a exposição Bordados do Céu e da Terra [28], realizada pelo BDMG em 2022 em Belo Horizonte, apresenta os trabalhos de bordados das Mulheres do Jequitinhonha. Entrando na galeria, somos recebidos por um espaço em escala doméstica, espécie de sala de entrada, povoada de fotografias do cotidiano das comunidades: mulheres cuidando da roça, alimentando as crias, cuidando de seus quintais, benzendo crianças, colhendo algodão, fiando, cozinhando e, entre tudo isso, bordando. Os bordados são apresentados como atividade que participa de seus modos de vida e cotidiano, resistência ativa à ideia de extraordinário da História da Arte, a exposição, assim, apresenta os bordados como arte, mas muito além. Nas salas seguintes estão bordadas cenas do cotidiano e elementos da natureza, forma de contar suas histórias e registrar seus olhares. O programa também aproximou mundos ao trazer as Mulheres do Jequitinhonha para partilhar saberes e visões de mundo em oficinas.



[28] Exposição Mulheres do Jequitinhonha

fonte: [circuito liberdade MG](http://circuitoliberalde.mg.gov.br)<sup>12</sup>

Essas “práticas de borda” (REINALDIN, 2021) convidam para uma historiografia consciente na qual “pontos de vista não devem ser fixos em sua posição e em sua ocupação, mas dinâmicos nas suas práticas e também diversamente habitados, a partir de marcadores sociais plurais” (REINALDIN, 2021, p. 252). Nos termos de Lina, elas transformam o museu nesse espaço de grossura, do impasse, onde se entremeiam narrativas que se expandem para

<sup>12</sup><http://circuitoliberalde.mg.gov.br/pt-br/noticias/499-exposicao-bordados-da-terra-e-do-ceu-que-reun-e-obras-de-bordadeiras-do-vale-do-jequitinhonha-e-prorrogada-ate-dia-12-de-marco>

dentro e fora da galeria e da instituição. Pensando com Griselda Pollock, a exposição poderia co-habitar o espaço do discurso globalizado, que constrói um sistema unívoco que homogeniza a diversidade do mundo e das artes, e um pensamento planetário que considera as individualidades e diferenças, do “vir a ser baseado no trabalho que empreendemos, a um só tempo, em oposição ao domínio da globalização e em demonstração de fidelidade aos sonhos e desejos incompletos de uma justiça social profunda e real e do espraiamento da dignidade humana.” (POLLOCK, 2021, p. 1461).

Podemos agora redesenhar a exposição de Madalena: suspender as tapeçarias ao meio do salão, de forma a permitir viagens não cronológicas entre elas, que, ao mesmo tempo, revele o avesso, parte mais importante para as tecelãs e bordadeiras lerem seus segredos e aprenderem a continuar sua tradição que nunca se interessou pela ideia do único ou da autoria. Inserir imagens de seu cotidiano e criações que a instituição não havia considerado arte, mas que compõem o universo do qual participa a tecelagem. Convidar tecelãs para oficinas, para que nos ensinem a ver o mundo de suas tramas e dar continuidade a suas narrativas que registram um mundo no mesmo movimento que o transforma simbolicamente e materialmente. Lúcia, tecelã mineira, afirma “minha vida é uma linha forte”, a ideia das constelações ganha uma visualidade própria nas tramas dessas linhas-vidas, se tornam colchas de retalhos reorganizadas nas práticas coletivas dessas mulheres que transformam a terra e os cosmos com seu trabalho. Talvez com elas aprendamos outras formas de narrar as artes têxteis, junto à vida.

\*

Os fazeres visitados nessa pequena curadoria de artes têxteis orientam a construção de uma forma narrativa para a atual pesquisa, produzida como uma malha de histórias e interlocuções orientadas por: novas perguntas: poderiam as práticas têxteis, territorializadas pelos modos de vida de suas praticantes, produzirem linhas de fuga ao reposicionar discursos? Tramando essas linhas de vida poderíamos descobrir histórias que se desenvolveram sob a superfície do tecido histórico? Emaranhados estariam esses fazeres implicando transformações na produção do espaço cotidiano de suas atoras?

Para formar uma colcha que proponha outras visibilidades para nossas histórias vitais, aquelas que como aponta Ursula Le Guin sempre foram escondidas de nós pelas histórias do assassino. Os territórios que visitaremos a partir dessa pergunta são vários: uma via operária, casas de família, um estojó de madeira, uma garagem que vira loja e uma sala de estar que vira sala de aula, panos-cartas em diversas tipologias, instituições museológicas, desertos onde se empilham lixos têxteis, fábricas de roupa que viram escolas, uma sala de aula, o porão

de uma igreja, uma casa de acolhimento a mulheres com trajetória de rua e tantos armários que guardam em seus panos-histórias-segredos. Organizando as costuras de tempo e espaço como as arpilleras de Gee's Bend ou a artista Sonia Gomes.



**[29] Sonia Gomes trabalhando em sua obra**

Fonte: Touch of Class<sup>13</sup>

**[30] Gee's Bend Quilt em oficina de costura na comunidade**

Fonte: Gee's Bend Quilters Collective Encyclopedia of Alabama

---

13

<http://www.touchofclass.com.br/index.php/2020/06/25/sonia-gomes-sera-representada-por-duas-grandes-galerias-dos-eua/>



fio ~

memória

[31] roupas de boneca feitas por minha avó

Fonte: foto Taiane Gomes

## **3.2. Fio~memória**

### **3.2.1. Transmissões e rompimentos: trançando espirais**

Se, por um lado, as artistas têxteis que visitamos elaboram modos de conhecimento e narrativa próprios aos fazeres das linhas e agulhas, por outro elas desafiam a própria moldura institucional, que define um olhar para os trabalhos têxteis dentro e fora das galerias. Ao mesclar fios, essas artistas tensionam os limites e continuidades entre doméstico~público, arte~cotidiano, trivial~simbólico, individual~coletivo. Revelam, assim, a artificialidade da divisão entre a arte e o artesanato, fundada em uma concepção machista e elitista do mundo, que apaga da produção da esfera do sensível os fazeres femininos, ao reservá-los ao lar. Construir outros olhares é necessário para compreender os fazeres artesanais produzidos na vida comum, parte do trabalho familiar e doméstico, como expressões de subjetividades individuais, que participam de um mundo material e simbólico coletivo.

Como vimos, esta é uma arte que contraria as ideias de extraordinário e único da História da Arte, ela se dissolve no mundo ordinário, participa de ritos, funções corriqueiras, construções imaginárias em uma profunda malha de comunicação entre quem enxerga o mundo por suas linhas e tramas. Algumas instituições reservadas à memória em nosso mundo destituem esses trabalhos domésticos de sua dimensão afetiva que mobiliza histórias particulares, é nos acervos de armário e nas casas de família que são levados a sério como documentos de histórias familiares, onde guardam a sua beleza e contam suas histórias. Por outro lado, são também em algumas instituições que são levados a sério em sua dimensão antropológica e epistêmica. Maria Lúcia Montes, ao tratar das artes denominadas populares, produzidas à margem do sistema hegemônico, comenta que o imaginário que povoa esses trabalhos “não existe fora de um contexto real da experiência humana, num vazio histórico ou social, mas, ao contrário, dele depende para sua expressão” (MONTES, 2012, p.24) . Para a autora, a “teimosia da imaginação” diz respeito às formas próprias que os artistas se relacionam, através de seu trabalho criativo, com a natureza, a cultura, a sociedade e o mundo. Longe de querer congelá-los como resquícios de passado, ela aponta que “são construções de signos, ideias, sentimentos de longa duração histórica que a experiência atualiza em contextos específicos” (MONTES, 2012, p.24). As espirais do tempo (MARTINS, 2013) atualizam as tradições no próprio ato da transmissão, são tradições-inovações, que perpetuam saberes ancestrais mas também respondem às questões sociais, econômicas e emergências da contemporaneidade

É neste movimento espiralar que o **fio~memória** emaranha com espaços distintos. Suas voltas traçam um movimento não cronológico, onde as temporalidades passado~presente~futuro não são momentos de uma mesma linha esticada, mas espirais da fibra torcida pela fiação, que coexistem no tempo vivido. Ao tratar das linhas genealógicas, Tim Ingold aponta que nos modelos de árvore as linhas de vida são enroladas em pontos fixos, como que congelados em um momento do tempo, conectados por linhas de transmissão às gerações imediatas - mãe e filha - como se a vida estivesse confinada à determinada geração e as trocas ao contato direto entre as subsequentes. Para desenrolar as linhas da vida ele se refere ao filósofo Henri Bergson argumentando que “todo organismo é como um redemoinho gerado num fluxo”(INGOLD, 2022. p.146), o que o leva a comparar o ser vivo a uma estrada. Para pensar como retratar a passagem de gerações como linhas que se inclinam sobre as outras e se tocam em pontos diversos, o antropólogo elabora um modelo de “uma trança de linhas que continuamente se estende conforme a vida continua”(INGOLD, 2022. p.147).

Apesar da distância conceitual e geográfica entre Leda Maria e Tim Ingold, essa trança poderia ser uma maneira de ilustrar o tempo espiralar, “uma maneira aberta de pensar sobre a história da vida, como um fluxo transgeracional no qual as pessoas e o seu conhecimento sofrem uma formação perpétua. (...) [uma] tecelagem narrativa mútua das vidas presentes e passadas, em vez de plotando as conexões entre indivíduos únicos e autônomos” (INGOLD, 2022. p. 148). Neste modelo, o tempo anterior ao presente não desvanece nem se congela a um ponto em uma rede (network), pelo contrário, “o passado está conosco enquanto pressionamos para o futuro. Nessa pressão jaz o trabalho da memória, a mão-guia de uma consciência que, conforme acompanha, também lembra o caminho. Retraçar as linhas das vidas passadas é a maneira pela qual procedemos ao longo de nossas próprias vidas.” (INGOLD, 2022. p. 149).

Esta discussão me faz retornar à constelação de bastidores, tramada na disciplina do estágio docência, já mencionada nesta dissertação. Nela Gabriela fiou **~memória** a partir de duas fotografias: na imagem superior vemos ela bordando com a sua avó em uma visita a sua casa; na inferior uma foto de nosso encontro com um grupo de bordadeiras no Morro das Pedras em uma visita realizada durante a disciplina [32]. Rasgando as duas imagens ela revela a efemeridade e a eternidade daqueles instantes e sugere uma certa continuidade entre duas cenas distantes no espaço-tempo. Sobre elas, bordou a frase “ancestralidade rompendo no presente”, a escrita bordada se mistura ao suporte, produzindo novas leituras para o texto: o fazer que herdou de sua avó rompe frestas no presente, pelos novos gestos que ela imprime a



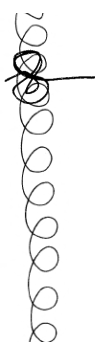
tradição têxtil, produzindo outros futuros potenciais. Os tempos coexistem no trançar das narrativas do **~memória**.



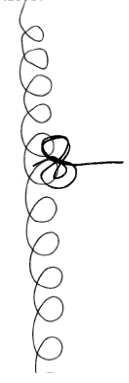
[32] trabalho final da aluna Gabriella Sevilha

fonte: arquivo do autor

Este modelo de uma genealogia de fios trançados tem ganhos em relação ao modelo arbóreo, uma vez que permite relações intergeracionais e produz duração ao tempo, estendendo em fitas as linhas de vida antes restringidas a pontos. No entanto, não é apenas pelo contato e continuidades que se produz uma espiral. Durante a disciplina pudemos pensar isso a partir da visita já mencionada à loja de produtos para vestir o lar da marca Estúdio Veste. O exercício de narrar com os objetos, realizado em sala de aula, foi atualizado por meio da fala da Luiza Luz e Dani Luz sobre a sua história familiar, usada como repertório para a marca, agregando valor e identidade ao que é feito. Assim, Luiza também atua como consultora para desenvolvimento de identidade e produto, prestando serviço para projetos que visam empoderamento social. Ela acompanhou, desde início, a formação do grupo das bordadeiras do Cortume (parte do projeto Mulheres do Jequitinhonha) e do Lá da Favelinha, em ambos buscando compreender as relações entre as heranças familiares e as referências contemporâneas que atualizam as culturas em cada grupo.



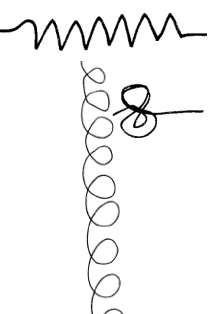
Ao longo da conversa, as alunas demonstraram interesse pelos bordados aplicados de diversas formas nos produtos da marca. Assim, Dani nos contou sobre o processo: Luiza concebe os desenhos, que, antigamente, eram todos aplicados manualmente por sua prima, com quem já teve outra marca. Atualmente alguns desenhos ganham tipos de aplicações diversos em cada produto: alterando os tamanhos, pontos, cores ou até sendo aplicados em bordado digital em alguns casos. Para as designers, encontrar formas de combinar técnicas tradicionais e tecnologias atuais é necessário para se criar imagens contemporâneas e interessantes, além de diminuir o custo de desenvolvimento de cada peça, ao otimizar os processos de produção. Em um trabalho mais recente, elas aplicaram imagens em serigrafia nos panos, que foram posteriormente bordados livremente por um grupo de bordadeiras da cidade.



Durante as visitas, as alunas lembraram de conceitos discutidos em sala, como a ideia do espiralar do tempo de Leda Maria Martins (2013), evocando uma repetição que não coincide. Essa lembrança se deu diante dos relatos de Luiza e Dani sobre as histórias da própria família e de sua cidade, Brasilândia, compartilhados através da oralidade, dos acervos têxteis ou arquitetônicos, cujo movimento espiralar há sempre uma renovação da tradição. Como contou Luiza, a continuidade necessita do rompimento. Assim, ela intervém em peças que foram de sua avó, propõe novas formas de aplicar técnicas tradicionais, transita entre os processos artesanais e os automatizados, misturando técnicas industriais e artesanais em produtos híbrido, que tomam partido das qualidades de cada uma.

Trabalhar no presente, trançando a espiral do tempo, lançando novos olhares ao passado e prospectando futuros, também é se movimentar nessa espiral. Dani nos mostrou seu trabalho de conclusão de curso em Design de produtos, no qual criou uma coleção de bordados a partir da reconstituição da planta e detalhes de fachada de um edifício emblemático de sua cidade, ressignificando elementos e reconstruindo a memória na forma particular de fabulação que a linguagem da técnica possibilita. Na loja está exposta a planta bordada desse casarão e um arquivo com elementos visuais que coletou na pesquisa, que até hoje se desdobram em novos processos.

#### **-A poética~política dos panos de prato**



Tomamos agora o caminho de volta das galerias de arte aos quartos de família para visitar, nos armários que guardam panos-arquivos, os trabalhos anônimos que podem ser compreendidos de forma ambígua, “tanto como instrumentos que domesticaram os corpos de

mulheres quanto aqueles que serviriam de suporte para a transgressão e subversão das atribuições de gênero” (REZENDE, N., 2020, p. 80). Se a arte têxtil se dá por instrumentos que são extensões do corpo, esse “corpo não é apenas a superfície sobre a qual o poder inscreve sua marca e quer tornar dócil o corpo, é também o que permite escapar ao poder, contestá-lo” (LAVAL, 2018, p.121). Experiência de sujeição e de emancipação se confundem nos mesmos instrumentos e corpos. Em que medida essas práticas produzem, dentro de uma estrutura de sujeição, linhas de subjetivação e linhas de fuga? Poderiam ser consideradas “práticas de liberdade”, descritas por Laval como “motores dos deslocamentos históricos e vetores das transformações subjetivas” (LAVAL, 2018, p.113)? Nesse sentido, as práticas têxteis reorganizariam, pelo avesso, as linhas das tramas de poder em que estão inseridos?

Os fios dessas perguntas me levaram a puxar as linhas de minha própria trança genealógica, buscando compreender as práticas têxteis nas histórias de minha própria família com os tecidos, não por essa guardar alguma excentricidade ou ser especial, mas justamente por ser apenas mais uma história que se repete na estrutura das famílias comuns brasileiras. São fazeres que marcam o cotidiano de um corpo social, participam de um repertório cultural coletivo, que entrelaça as histórias familiares individuais em um processo histórico mais amplo.

Muito preocupados em guardar os objetos exclusivos a uma elite ou que portam certa excentricidade, os curadores que organizam nossas instituições de memória não reservaram um museu, nem uma sala, à história da vida comum, ao ordinário. Os panos produzidos pelas mãos de nossas gerações passadas embelezam o universo doméstico, são geridos em rituais familiares e guardados no arquivo de armários. Se o tecer é uma forma de escrever (texere) são parte dos escassos registros elaborados pelas mãos femininas na história doméstica. Nesse aparente silêncio, eles contam suas histórias, registram, ponto a ponto, os fazeres-saberes dos gestos.

Quando recebi de presente de minha mãe, Marília Duarte, os panos de seu enxoval [33] de casamento, entendi que eu seria a próxima geração a quem confiaria suas histórias. Desde novo me encantaram os trabalhos têxteis de minha avó, me lembro de criança perguntar por que eles não eram expostos em algum museu. Ela faleceu aos meus 19 anos, o que impossibilitou de termos certas conversas em vida, mas em nossos encontros sempre a observava trabalhar no crochê e costura, deitada na cama e assistindo a missas na televisão. Em vida ela me presenteou com um quadro de fuxico com a imagem de uma flor, duas colchas de retalho e outros pequenos trabalhos. Foi apenas alguns anos depois, a partir do trabalho com o brechó, que retomei essa proximidade com seus têxteis e comecei a perguntar

mais sobre eles para minha mãe e minhas tias. Este meu interesse com frequência leva as mulheres da família a me confiarem os objetos e suas histórias, que outras parentes não saberiam ler ou escutar.



[33] Enxoval de casamento de minha mãe.

foto: Taiane Gomes

Ao entregar o enxoval, minha mãe me contou que aquele jogo foi trabalhado por ela junto a minha avó, Conceição. Os riscos de ponto cruz foram pesquisados nas revistas de bordado da época, a partir deles, elas criaram um jogo com imagens domésticas contendo imagens de elementos cotidianos: xícara, bule, panela, etc. A pesquisadora Maria do Carmo me contou uma vez que o mercado editorial norte-americano foi o responsável por disseminar o ponto-cruz no país, fazendo suas revistas chegarem aos interiores mais inacessíveis. Se por um lado essa estratégia ampliou o acesso a técnica, por outro ocasionou na redução de outros pontos, desenvolvidos em longos processos históricos localizados, reduzindo a diversidade regional dos trabalhos de fio, uma monocultura cujos efeitos se sentem ainda hoje.

A escolha do ponto cruz para o enxoval revela um momento histórico que levou ao modismo de época, também atesta as formas complexas de transmissão que se apoiam no fazer, na relação geracional, nos ritos familiares e nos materiais estrangeiros. A transmissão do fazer se dá também junto a um saber e a uma história com a qual tecemos nossa vida, dando um sentido de continuidade entre nós e quem veio antes. Das imagens que embelezam o mundo doméstico se faz política, com o enxoval se organiza a vida familiar e a matriarca ensina a filha seus segredos de como ordenar sua casa e sua vida.

Tradicionalmente, as primeiras peças produzidas no enxoval são as destinadas à cozinha, reforçando o caráter feminino daquele espaço, ordenando o trabalho doméstico para o bem-estar da família. Em seguida, se produzem os panos para o banheiro, para a sala e quartos, cada conjunto acompanhado de devidas instruções de como gestionar os ambientes da casa. O último item costurado para o enxoval era a ‘camisola do dia’, a peça íntima que seria usada pela esposa na sua noite de núpcias. O seu nome reforça o estigma em relação a sexualidade feminina, pois camufla sua verdadeira função, mas também reforça que o trabalho doméstico feminino se estende da cozinha até a cama, atravessando todos espaços da arquitetura doméstica.

Para pensar criticamente este ritual social da época, sem a intenção de reduzi-lo a uma ferramenta de domesticação ou de libertação, iremos analisá-lo à luz da autora Silva Frederici, a partir de sua discussão sobre trabalho doméstico não remunerado, em sua obra ‘O Ponto Zero da Revolução’ (2019). Por um lado, temos uma série de ensinamentos codificados nos gestos manuais do fazer que, silenciosamente, naturalizam o papel da mulher como gestora do lar. No entanto, Silvia afirma que

“não existe nada natural em ser dona de casa, tanto que são necessários pelo menos vinte anos de socialização e treinamentos diários, realizados por uma mãe não remunerada, para preparar a mulher para esse papel, para convencê-la de que crianças e marido são o melhor que ela pode esperar da vida” (FREDERICI, 2019, p.43).

Ainda alinhavam, em uma mesma jornada diária, o cuidado com a casa, com a família e o sexo como trabalho (FREDERICI, 2019, p. 58). Por outro lado, escutei de minha mãe que minha avó prometeu à Santa Imaculada Conceição que iria dar a luz a quantas filhas ela lhe agradasse, com a condição que todas iriam estudar. A autonomia desejada para as filhas reflete uma mudança geracional na década de 1970, marcada pela ampliação da participação da mulher no mercado formal de trabalho. Possivelmente, essa também era uma prece de minha avó para que as filhas tivessem arbítrio para escolher quando estar com um companheiro, liberdade que não lhe foi concedida, mesmo diante das violências domésticas que sofreu.

Como já vimos, as culturas populares e tradições manuais são vivas. O fazer perpetua tradições e ritos, mas suas espirais se fazem também por rompimentos e inovações, da prática feminina se faz práxis feminista quando o fazer se transforma junto ao corpo e à sociedade. Se por um lado, o enxoval de minha mãe revela uma política do cuidado que lhe foi codificada

por minha avó, como parte de um extenso trabalho doméstico não remunerado, por outro, confia a ela (e a sua geração) a autonomia de gerir seu lar, sua vida e de sua família de acordo com seus próprios códigos e ritualizações. Seria essa disciplina, transmitida através do fazer, uma domesticação do corpo e a construção da autonomia da sujeita? No fio de vida de minha mãe e de suas irmãs, esses **~memória** foram trabalhados em seus gestos e decisões, construindo seus próprios caminhos ao re-encenar os gestos que as guiam, pelas mãos de minha avó. Pela linha biográfica de minha tia mais velha, Vilma Duarte, e de minha mãe, Marília Duarte, busquei compreender as espirais, rompimentos e continuidades desse **~memória** a partir da costura e do bordado.

### **- Práticas femininas~feministas na costura doméstica.**

A minha aproximação com os fazeres da minha tia Vilma, irmã mais velha da minha mãe, se iniciou há alguns anos, quando a pedi que me ensinasse a costurar. Naquela época eu já costurava, mas nunca tinha feito aulas, aprendi a usar a máquina intuitivamente e, quando tinha alguma dúvida, perguntava para alguma costureira próxima - para Mabene, minha vizinha, para a costureira da rua de minha loja, Poliana, para alguma amiga ou para minha mãe. Como Vilma foi a única tia que trabalhou com costura, queria aprender com ela seus modos de fazer, para aprimorar os meus. Apesar do acolhimento de minha tia, nossas trocas foram adiadas pela pandemia de covid-19. Por ser a tia mais velha da família, nós redobramos os cuidados e só voltamos a nos encontrar após o controle da emergência sanitária.

Nesse meio tempo, nossas trocas seguiram sendo fiadas por telefone. Durante aquele ano, eu me interessei pelos processos de tingimento natural e, ao comentar sobre isso com minha mãe, ela disse que minha avó junto a Vilma tingiam os tecidos que usavam para costurar as roupas da família. Quando perguntei para ela sobre isso, ela demorou para se lembrar de como era o processo para dar cor aos panos, aqueles que a minha avó comprava aos metros em promoção para produzir, com baixos recursos, as roupas de 14 filhas, as dela e as de meu avô. Dar cor era uma das formas de fazer a peça de cada pessoa da família ser única, apesar do tecido de origem ser o mesmo. Outras estratégias de produzir singularidades eram os detalhes de costura ou aplicação de bordados. Demorou alguns dias, trocas de áudio e ligações para ela se lembrar do chá mate, do açafreão e do pó de café cujas cores eram fixadas com o umbigo da bananeira que tinham no quintal - outras famílias com mais recursos podem se lembrar do leite como forma de garantir que a cor entre na fibra. Como podemos ver, a produção de roupas participava de uma trama da rotina do trabalho de cuidado doméstico, não

reconhecido, nem remunerado. Atravessava o quintal, a cozinha e o afeto materializado de forma singular para cada pessoa da casa, apesar de tantas limitações de tempo e financeiras.

Ao longo de nossas conversas eu sentia como se estivéssemos a puxar as linhas de uma memória emaranhada, na qual os acontecimentos da vida se misturavam, em uma ‘desordem cronológica’<sup>14</sup>: algumas lembranças vinham para suas mãos, enquanto outras passagens eram esquecidas para, num próximo encontro, serem rememoradas. Foi assim, fio a fio, às vezes dando voltas ou saltando pedaços, que tia Vilma me contou as histórias de sua vida, sempre tão ligadas aos tecidos.

Vilma contou que aprendeu a costurar aos 8 anos de idade, quando decidiu fazer seu primeiro vestido, para ir a uma festa da cidade. Entre o trabalho não remunerado de cuidado familiar e o externo como empregada doméstica, minha avó não dispôs do tempo para lhe ensinar, lado-a-lado, este ofício. Por isso, Vilma diz orgulhosa que aprendeu a costurar sozinha, mas, acredito que, a transmissão dos fazeres acontece também no silêncio da palavra e no barulho do pedal de costura que povoa a casa. Penso que minha tia aprendeu na companhia desses sons, das peças que eram ali produzidas e dos gestos de minha avó na máquina, que ela cresceu observando.

Certa vez, provocados pelas perguntas que eu fiava durante esta pesquisa, passamos uma tarde inteira abrindo suas gavetas, para ela me mostrar os panos que guardava em seu arquivo doméstico particular. Ela me mostrava aqueles panos como quem contava pela primeira vez histórias que estavam adormecidas. Um conjunto de jogo de mesa com toalha e guardanapos, possuía bordados em entremeio e ponto areia manuais, logo perguntei se vinha do nordeste, e ela se pôs a falar da história daquela viagem. Sempre sabia detalhar alguns percursos ao olhar com atenção para o pano, contar da feira em que ela comprou, outro que veio de um mercado que funciona em uma antiga prisão no Ceará, outro que foi encomendado por uma senhora que conheceu em certa viagem. Era como se ela reconhecesse, nos traços dos gestos bordados, cada uma daquelas mãos que cruzaram seu caminho. Com frequência, também se lembrava do baixo valor que as peças eram comercializadas e perguntava como se cobrava tão pouco por um trabalho tão demorado - a gente ficava em silêncio, pensando, como que remoendo a desvalorização de técnicas tão preciosas. Ali, na sua gaveta, os pontos específicos de cada pano eram linhas que abriam geografias narradas, que acompanhavam não as linhas de uma network, que conectam pontos, mas como os entrelaces de um meshwork (INGOLD, 2016), tornava minha tia uma habitante desse território têxtil, aquela que “participa internamente do próprio processo pelo qual o mundo vem à existência

<sup>14</sup> Conceito formulado por Toninho, curador do Museu do Cotidiano em Belo Horizonte.

continuamente e que, ao deixar uma trilha de vida, contribuiu para a sua tecelagem e textura.” (INGOLD, 2022. p.109). Ao contar as histórias daqueles panos, Vilma retraçava essas linhas, seus percursos e encontros. Em outros panos que me apresentava, guardava seus enlaces das relações com amigas: um crochê detalhado produzido por Edna, que tinha acabado de completar 98 anos e, apesar de sua vista prejudicada, suas mãos permitiam tatear as linhas e produzir seus caminhos. Outra peça com uma barra de crochê era feita por uma amiga que vinha da cidade Barra Longa, cujo nome já identifica a tradição têxtil da qual faz parte.

Nesse percurso de panos e territórios, chegamos em um pano branco com um bordado de flor em relevo, que estava inacabado. Minha tia o apresentou dizendo que tinha sido o último trabalho feito por minha avó antes dela falecer. Ela disse que lhe tinha dado uma agulha de ponto russo<sup>15</sup> de presente um mês antes de sua morte, e que ficou impressionada ao ver aquela flor por ela ter aprendido a técnica sozinha, sem algum tutorial ou professora, “mamãe era danada, aprendeu tudo sozinha”. Realmente ninguém da família sabe onde a minha avó aprendeu os fazeres têxteis, minha tia, naquele dia, disse que minha bisavó não fazia os mesmos trabalhos da Vovó Conceição e, por isso, suspeita que ela aprendeu com a sua patroa, quando trabalhou entre os 13 e 17 anos, como empregada na casa de uma família rica. A delicadeza do crochê de agulha fina que minha avó fazia é realmente uma técnica que, naquele tempo, era privilégio de quem possuía tempo para se dedicar a essa atividade. Por algum tempo, me angustiava não saber precisar essa história, minha mãe fala que naquela época elas não conversavam sobre esse tipo de coisa. Mas hoje gosto de pensar que minha avó tinha um segredo, uma atividade que aprendeu em uma vida dupla - aquela do avesso -, que o fazer era seu mistério e o enigma que produzia diante dos olhos de todos seus familiares. As filhas aprenderam seus saberes na ordem da necessidade, para cuidarem de si e umas das outras: Vilma aprendeu a costura; Neuza e Maria José o crochê; Ivone e Marília suas receitas; Sônia e Marli a oração; Marília e Sônia o tricô; o bordado foi também minha mãe e tia Neuza. Para os 7 homens, o cuidado com plantas, com limpeza e trabalhos braçais. Era uma forma das filhas ajudarem nos afazeres domésticos sem comprometerem seus estudos, e se tornou uma maneira de todas poderem cuidar uma das outras, como acontece até hoje.

Ainda contemplando o mistério daquela flor de ponto russo, perguntei para minha tia como eram feitas as roupas da família e ela respondeu “a gente costurava tudo. Mamãe fazia de tudo, nunca aprendeu nada, mas tudo era ela. Não sei como ela dava conta.”. Depois que começou a costurar, Vilma passou a participar desta atividade em casa. Era uma forma de

<sup>15</sup> Trata-se de uma agulha mais grossa, que enlaça a linha no tecido, formando pequenos volumes de linha. Utilizado para produzir tapeçarias.



aliviar minha avó do acúmulo de serviços e também serviu para ela aprimorar aquele saber-fazer. Como já comentei, os tecidos eram comprados em quantidade e cabia a inventividade delas torná-los peças únicas, sem grandes recursos financeiros, materiais ou conhecimentos técnicos.

A partir de minha atividade no presente, eu construo uma relação entre essas peças produzidas no modelo familiar de cuidado e a minha prática na Camaleoa Brechó, onde investigo as histórias das roupas produzidas há mais de 30 anos, com uma atenção especial àquelas peças sem etiqueta, produzidas no cuidado doméstico e que possuem características particulares que tornam sua qualidade muito superior ao que o mercado de moda rápida oferece hoje: com a intenção de fazer a peça durar e permitir ajustes de tamanho ao longo de sua vida - ampliando seu tempo de uso - era comum essas mães-costureiras deixarem sobras de tecidos nas costuras, essa sobra permite aumentar os tamanhos e também protege a costura de eventuais danos causados pelo movimento do corpo que repuxa a roupa. Os reforços das costuras, modelagens amplas, escolha de bons tecidos e acabamentos manuais são alguns motivos que fazem essas roupas terem sobrevivido de 30 a 60 anos de uso ainda em boas condições para ganharem novos ciclos em brechós e serem desejadas por novas gerações.

Depois dessa conversa, deixamos os panos de lado e minha tia me levou para outro quarto, onde pegou um pequeno bloco de papéis de rascunho, tamanho A5, e começou a desenhar a casa de sua infância, enquanto contava sobre a organização do espaço e da vida naquela casa [34]. Seu mapa rascunho (INGOLD, 2016) contava uma história que, a cada linha, ganhava uma camada: primeiro desenhou o contorno da casa, em seguida o quarteirão e as casas dos vizinhos, disse que a área interna da quadra era compartilhada por todas as casas, onde tinham o quintal e uma horta. Os vizinhos da frente eram bem próximos de minha família, um deles se tornou padrinho de minha tia Marli. Contou que eles organizavam em julho uma festa para São João na rua. Havia um forno de lenha no quintal atrás de sua casa mas, para economizar madeira e esforços, minha avó e sua vizinha da frente se juntavam para usar o seu forno, onde assavam roscas e outras quitandas. Cabia aos filhos mais velhos buscar a lenha, atravessando a ponte e o trilho de trem, uma caminhada de meia hora. No fundo do quintal de minha família corria o Córrego Paciência e na beira dele cresciam bananeiras que davam em fartura. Como já comentei, o umbigo da fruta era usado para fixar cor nas roupas, mas as bananas eram guardadas junto com as roscas em um móvel na cozinha que elas chamavam de “caixão”, uma bancada grande com uma tampa de baú, onde cabiam muitas coisas para estocar.



[34] desenho feito por minha tia em nossa conversa

Fonte: acervo pessoal

A rotina do cuidado doméstico e familiar entrelaçava, naquele contexto, diversos espaços e participantes, além de atividades que também se emaranham. Falar sobre os têxteis é também fluir por meio desses nós e seguir as linhas dos trabalhos que estão conectados na mesma malha. Aqui, mais uma vez, as linhas da vida retramam as linhas linearizadas que organizam o espaço frio, produzindo modos de habitar o mundo. Pedi para guardar seu desenho, que minha tia ia jogar fora. Revisitando suas palavras e traços, o refiz em bordado [35], codificando com os pontos, de um jeito que só a gente entenderia sua história por completa. Após algumas semanas, quando levei o bordado para ela ver, ele ativou outras memórias dispersas no tempo, de quando asfaltaram a beira do córrego até os dias de hoje, quando tiram sua areia para vender para o ramo de construção.

Escolhi como suporte para este bordado um pano marcado pelo gesto e memória da minha tia Vilma e de minha avó Conceição. O retalho de linho usado é uma sobra da confecção que minha tia teve durante grande parte de sua vida. Ela guardava os tecidos que sobraram dos cortes de roupa e levava para minha avó, que os ornamentava com bainhas de crochê ou pequenos bordados, produzindo nova vida para cada fragmento. Os arquivos têxteis são marcados por essa potência latente de transformação. Ao acrescentar o meu gesto a este pano entrelacei minhas próprias linhas a essa trança da memória familiar.





[35] trama territorialidade 1: casa de minha avó

fonte: arquivo do autor

Contornando a espiral no **~fio memória** passo agora a falar sobre as linhas que Vilma teceu para sua própria história. Quando começou a participar da produção das roupas da família, Vilma aprimorou seu trabalho, sempre aprendendo de forma intuitiva guiada pelos modos de fazer de sua mãe. Ela contou que, aos 13 anos, participou de um concurso, promovido por uma marca de lápis de cor, no qual a melhor estampa desenvolvida a mão seria premiada com uma viagem para Paris, onde a ganhadora teria a oportunidade de conhecer de perto ateliês de moda franceses. Vilma conta orgulhosa que ganhou esta competição, porém as circunstâncias da época a levaram a recusar essa oportunidade, por ser uma garota simples e tímida, ela disse, e por seu pai não ter concordado com essa viagem. Por isso ela ficou com o segundo prêmio, uma caixa de lápis de cor - mas também com o orgulho de ter tido o seu talento reconhecido.

Ao longo dos anos seguintes, a costura e bordado foram reservados à sua vida doméstica, mas nunca deixou de ser uma prática e forma de comunicar afeto e memória para a família e amigas. Vilma e seu irmão mais velho, Roberto, foram os primeiros filhos que meus avós enviaram para Belo Horizonte, em uma casa alugada, para estudar o ensino médio, que não era oferecido em Pará de Minas, cidade natal de minha família. À medida que os outros irmãos cresciam também iam acompanhá-los e ficavam sob cuidado de Vilma. Naquele período, ela precisava tomar conta das irmãs mais jovens, seguir nos trabalhos de costura e gestionar os cuidados domésticos e familiares. Ela fala que nessa época se tornou mãe dos irmãos e, depois disso, nunca mais quis ser mãe.

Durante 15 anos de sua vida, trabalhou como secretária para garantir uma renda fixa, mas me disse com orgulho: “nunca deixei de ser artista” ao contar das artes que fazia para as molduras dos documentos que organizava. Reconhecer seu fazer como arte parece ser algo que só a distância que a separa desse tempo permite. Mas, como as costuras da vida são errantes, foi ao se tornar secretária de um escritório de advocacia que recebeu, de seu chefe, a encomenda que abriu novas tramas em sua vida: ele queria que ela costurasse as roupas de dama de honra de seu casamento. O sucesso deste trabalho abriu outras portas, de festa em festa, seu fazer, até então reservado ao universo doméstico-familiar, se tornava público. Ao contar essas histórias, ela tirou do armário seu álbum de fotos com um portfólio das festas para as quais ela desenvolveu as roupas. Inserida naquele circuito de clientes de alta renda, ela pôde ter condições de produzir com bons tecidos e uma excelente rede de trabalhadoras têxteis. Ela tirou do armário também uma caixa contendo modelos de golas bordadas à mão, desenvolvidos, a partir de suas encomendas, pelas mãos de rendeiras e bordadeiras que foram se entrelaçando nessa malha de profissionais têxteis. Aquele período foi promissor para a

valorização das cadeias produtivas locais através da articulação de pequenas designers, estilistas, artesãs e ateliês. Foi aos quase 40 anos, que o fazer têxtil, que aprendeu nas performances do cuidado na infância, se tornou sua fonte de renda principal, inserida em um meio que reconhecia o valor de seu trabalho minucioso nas escolhas de tecidos, cores, temas e bordados. Seu primeiro ateliê e espaço de atendimento foi na sala da casa de minha avó. Este retorno inaugura uma nova relação entre elas e a costura, desde então, os retalhos de sua confecção foram todos transformados em decoração, colchas e quadros por minha avó que não precisava mais fazer peças para a família, mas seguia encontrando nos tecidos sua comunicação afetiva. Em seu álbum tem registrado encomendas que fez para grandes personalidades, inclusive para a princesa Diana que, ao fazer a direção de arte da festa de uma amiga que se casava com um brasileiro, pediu indicação de uma boa modista para um desembargador que indicou a minha tia.

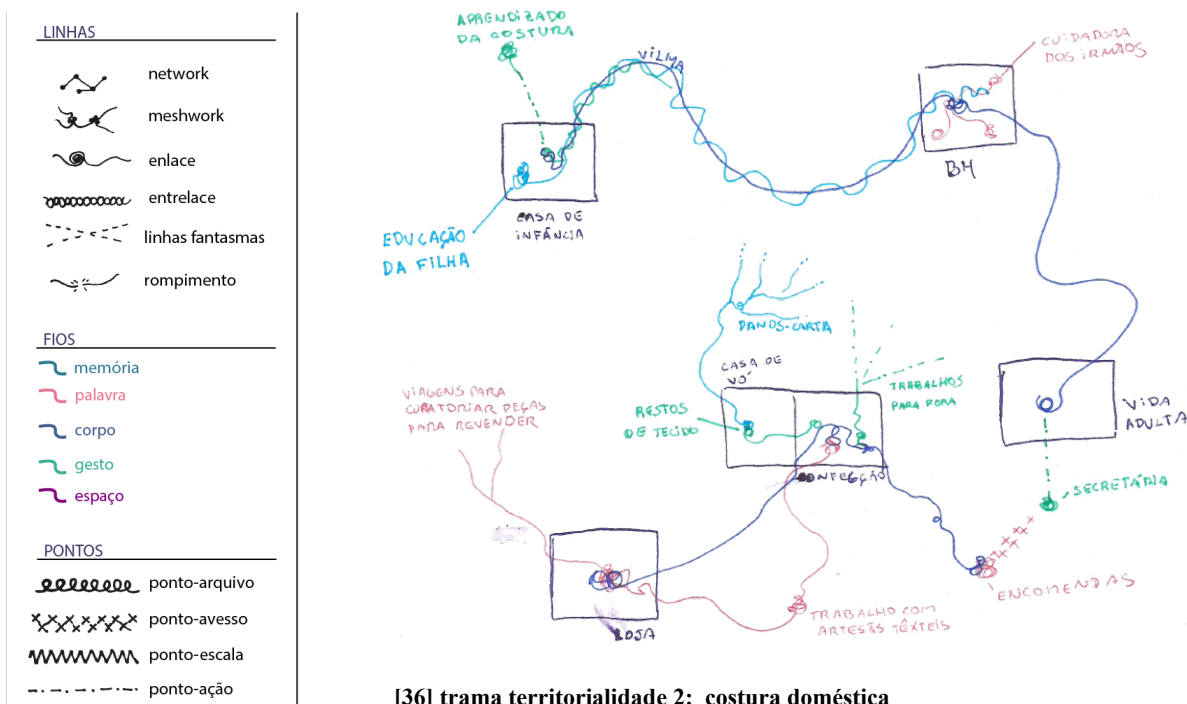
Com o crescimento de seu negócio, Vilma abriu uma pequena sala comercial, onde vendia suas confecções. Quando mudou para uma sala maior chegou a contratar costureiras fixas. Naquela época, nos anos 1980, o mercado de roupas passou a substituir a costura doméstica e a produção de roupas sob encomenda. A pesquisadora Mina Lee (2023) analisa, a partir da leitura do livro *Overdressed* da autora Elizabeth Cline (CLINE, 2012), que o conhecimento das donas de casa sobre costura pressionava o mercado a produzir peças com melhores tecidos e acabamentos, pois, caso contrário, elas não aprovariam a compra na família. A multiplicação de pequenos ateliês na década de 1980 e 1990 também tornava mais competitivo o mercado, levando as pessoas a buscarem peças pela qualidade, como era o caso das clientes de Vilma.

Nos últimos 50 anos, muita coisa mudou. A costura deixou de ter importância na educação doméstica e foi desvalorizada como profissão. Isso levou a perda dos saberes que sustentam os fazeres têxteis, diminuiu nossa visão de mundo, o que tornou as novas gerações menos capazes de analisar uma peça pelo avesso, seu tecido ou sua qualidade material. A atual disponibilidade de roupas extremamente baratas leva a produção com características semelhantes a da costura doméstica, como as de pequeno ateliês, a ser considerada como luxo, ou alta costura, quando na verdade, historicamente, os preços se mantêm os mesmos. O que aumentou foi a oferta de peças a preços baixos, mas um alto custo social e ambiental.

Ao sentir essa pressão, na virada dos anos 1990 para os 2000, minha tia começou a trabalhar, além da confecção, também com revendas de roupas falsificadas que comprava no exterior, cujo custo era menor. Ao contar de sua primeira viagem para Nova York narrou sua visita a um galpão de peças replicadas no Soho, para onde foi guiada por um comerciante de

rua e lá entrou. Seu olhar aprimorado para as costuras e para a moda permitiam que encontrasse naquela grande oferta de roupas as que mantinham um padrão maior para agradar o seu público. A nova forma de trabalho se sustentou por uma década. Contudo, é sabido que a crescente força das transnacionais gera uma concorrência desleal com o mercado local, levando a desvalorização de costureiras e artesãs e, conseqüentemente, à extinção dos saberes e profissões ligadas ao têxtil. Mas esse fio seguiremos mais adiante.

As histórias da minha tia e da minha avó são preciosas para esta pesquisa, por serem únicas e íntimas, mas, ainda assim, serem comuns a incontáveis famílias de seu tempo, ilustrando situações históricas da vida das famílias de baixa renda [36]. A moldura institucional dos museus, que esvazia essas criações de seu caráter político, se repete numa estrutura social, que associa a moda - pensada aqui em toda produção têxtil cotidiana - como fútil. Discurso esse que me parece estar a serviço de um sistema que deseja circular produtos como se não tivessem história. Apagar as dimensões sociais, ambientais e culturais desses objetos têxteis, contribui para nos alienar dos processos de produção baseados na exploração humana e natural que as grandes empresas exercem. Nessas histórias de minha família se entrelaçam práticas de cuidado-criação, poéticas-políticas, sujeição-emancipação, femininas-feministas, resistência-prazer. Para Bruno Latour, essas categorias híbridas, que o projeto moderno se esforçou para purificar, se proliferam na realidade social (LATOURE, 2009). É por esses fios híbridos que iremos seguir o fio da memória e os modos que ele se emaranha em outros espaços e sujeitos.



[36] trama territorialidade 2: costura doméstica

Fonte: arquivo do autor

### 3.2.2. repetir riscos e (a)riscar: do “e de novo” se faz “um novo”

Nos últimos anos, devido ao meu interesse por roupas antigas, minha mãe, Marília Duarte, passou a contar as histórias dos panos que guarda em seus armários, ocasionalmente me confiando algum de presente em meio a nossas trocas, como aqueles do enxoval de casamento que comentei. Ela sempre reforça que todos eles serão meus, quando ela não estiver mais por aqui. Esses encontros e conversas têm se estendido pelo entrelaçar de nossas vidas, acontecem de forma espontânea, ao meio de alguma conversa, quando a visito.

Um dia, disse a ela que gostaria de registrar um pouco de nossas trocas para um trabalho desenvolvido no contexto do mestrado, na disciplina da professora Renata Marquez, em que a gente discutia, dentre outros assuntos, sobre os arquivos agenciados por suas protagonistas, sob modos de vida que guardam visões de mundo particulares. Para isso, pedi à ela que me mostrasse, de sua coleção, aqueles panos que foram feitos pelas mãos de minha avó e que contasse, como se fosse para uma nova pessoa, sobre as histórias que eu já tinha escutado tantas vezes. Ela me autorizou a gravar a sua voz, mas não a sua imagem. Eu disse que faria apenas fotos dos panos manipulados por suas mãos, ela resistiu, dizendo que suas mãos eram feias - pediu, brincando, para que quando ela morresse eu as cobrisse de flores - mas, por fim, me deixou fazer esse registro. Organizei o material em um pequeno vídeo com as fotos [37] e seu depoimento, cortando do áudio algumas perguntas e pontuações feitas por mim para tatear a memória de nossas conversas anteriores e trazê-las para este documento.



[37] Frames do vídeo depoimento gravado com minha mãe

arquivo do autor - [assista aqui](#)<sup>16</sup>

<sup>16</sup> disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1kl36AnJtSJJuPI4vXEoqPHqfFCtPVHPK/view?usp=sharing>



Durante o depoimento, ao observar a escolha de cor de um dos trabalhos, ela comentou: “Eu acho tão lindo. Tão vintage e ao mesmo tempo tão moderno. Porque a mamãe, ela era bem moderna para criar as coisas, eu sinto isso hoje em dia nela.”. Enxergar o moderno nos trabalhos do passado é, para mim, compreender que, nas mãos da minha avó, como de tantas outras costureiras, encontramos gestos que podem romper o presente em direção à futuros virtuais. Ao me contar que de “qualquer retalhinho que ela achava ela fazia um crochezinho ao redor”, dando um novo uso ao embelezar algo que seria descartado, enxergo, em seu gesto, um ato político, que contraria o mundo do acúmulo e desperdício, recusa o tempo voraz do consumo e descarte da modernidade pós-industrial. Uma relação que reconhece bem o valor das materialidades do mundo, que confere beleza e uso aos restos. Gesto que, como já vimos, é a continuidade de seu trabalho de cuidado com os seus 14 filhos.

Nos afazeres domésticos, a palavra ‘criação’ se faz dupla: o cuidado com os filhos e a materialização do imaginário. Existe aí uma poética-política produzida por mãos que, como observa minha mãe, eram “calejadas pela vida que ela tinha. Mas tinha delicadeza para fazer esse trabalho”. No percurso do **~memória** de Vilma, já vimos que os fazeres têxteis participaram da vida de minha avó desde a infância até o leito da morte, sempre curiosa e aprendendo novas técnicas e imagens. Durante muito tempo, foi parte de um trabalho não remunerado na produção das roupas da família e dos panos de uso doméstico, mas nunca deixou de ser uma maneira de investigar o mundo, tecer relações com a família, a vizinhança, o quintal e a cidade. Quando as filhas já estavam criadas, e passaram a encomendar suas próprias roupas em costureiras da cidade, Conceição seguiu produzindo crochês que tecia durante todo o ano para, no natal, presentear parentes e amigas. Costurava, pela palavra das mãos, as colchas de retalho, com as quais aprendi suas formas de narrar. Produzia outras criações que hoje habitam armários e guardam para as futuras gerações seus gestos, conhecimentos e segredos, nas espirais do **~memória**.

Quando recebi de uma prima uma caixa com os vestidos de bonecas feitos por minha avó nos anos de 1980, passei muito tempo observando seus detalhes. As peças são construídas não apenas com retalhos de tecidos, sobra de sua produção de roupas, mas também elementos têxteis de outras origens: um pano com propagandas impressas em tecido, embalagem de presente e uma singela fita de chocolate de marca mais cara me chamara a atenção para as memórias de pequenos acontecimentos familiares que aquelas pequenas roupas guardavam. Com elas pude observar os cuidados das costuras de minha avó, que prolongava a vida dos tecidos ao usar seus retalhos, a inventividade no aproveitamento de materiais e nas soluções criativas de vestir. Algum tempo depois recebi roupas que ela fez para o enxoval de um primo

e um vestido que vestiu quase todas as suas filhas, feito em delicada costura a mão em tecido de seda. Há uma inteligência do uso responsável de materiais e da criatividade na montagem de fragmentos do cotidiano com as quais podemos investigar o passado e também os processos contemporâneos que visam produzir novos ciclos aos têxteis já existentes.

De alguma forma, este procedimento enlaça com minha própria prática em ressignificar roupas que vem de tempos e espaços diversos. Essas peças podem ser recebidas de acervos pessoais de pessoas com preciosismo no vestir ou que herdaram de familiares peças antigas, ou podem ser encontradas com sorte em bazares beneficentes, onde se misturam peças com origens tão diversas. No primeiro caso a conversa com quem administra aquele arquivo-têxtil auxilia a compreender sua história e as memórias que carrega. No segundo, há uma conversa imaginária com a peça, a partir do que se aprende com o acúmulo das trocas reais com essas colecionadoras, permitindo assim investigar o modelo, seu tecido, os detalhes de costura, a etiqueta (quando a peça possui) e aplicações artesanais para a partir desses detalhes inferir as memórias da peça: localizá-la em um tempo espaço, fabular seus caminhos. Esta pesquisa, seleção e organização de roupas já é por si um trabalho criativo, mas por vezes, assim como minha avó fazia, é necessário aplicar minha manualidade em uma roupa que precisa de um reparo ou customização para se atualizar. Este processo, atualmente chamado de upcycle, termo que se refere a produzir um novo ciclo para um material existente, é uma extensão do que Conceição e tantas outras costureiras faziam. O tecido as permitia produzir o necessário à família e, com suas sobras, ou a partir de um tecido já envelhecido, praticar artesanias de materiais e afetos, produzindo novas possibilidades ao que já existe. Se naquele período era uma estratégia para contornar a escassez de materiais e dos recursos para comprá-los, hoje essa prática se torna um fazer-ativista para responder ao acúmulo de roupas produzidas pela indústria da moda, uma forma de produzir novos ciclos e diminuir o descarte das peças estragadas ou que não atendem esteticamente nosso tempo.

Assim, o **~memória** se desenrola, dando voltas que rememoram e transformam nossos legados. E como acontece comigo e tia Vilma, a história da minha mãe com os fazeres de minha avó ganha um padrão de pontos bem diferente. Aos 35 anos de idade, Marília se afastou de sua carreira como professora primária para se dedicar à criação de seus três filhos. Nesse meio tempo ela se dedicou à revenda de roupas em épocas pontuais, para complementar a renda da família. Hoje em dia ela me confessa um certo arrependimento, por ter gosto pelo trabalho com crianças e educação. Mas foi por essas voltas da linha da vida que, aos 40 anos, ela passou a dedicar a sua vida ao trabalho voluntário, com a intenção de amparar pessoas com trajetória de rua.

Idealizado por um grupo de mulheres da obra social da Igreja de Santa Efigênia, junto ao educador social Tio Maurício, que na ocasião era da pastoral do menor de rua, o trabalho voluntário iniciou com a intenção de acolher a população em situação de vulnerável que transitava pelos arredores da igreja. Com o passar do tempo, construíram uma rede de apoiadores financeiros para a iniciativa e alugaram um espaço próprio, pois o espaço da igreja católica afastava algumas das assistidas, em sua maioria evangélicas.

O trabalho foi batizado de Casa Madre Tereza de Calcutá pois, como contou Maurício em nossa conversa, Madre Tereza fez um trabalho que, tocando cada pessoa, transformou a realidade de uma região - como que tecendo uma malha. “Nós podemos ter um caminho nascendo com uma pessoa só, mas é impossível pensar um caminho com uma pessoa só. Um verdadeiro caminho implica muitos passos. Ele implica muitas pessoas”, afirmou ele. Atualmente, a sede está localizada no bairro Vera Cruz, regional Leste de Belo Horizonte. A associação atua há 20 anos no acolhimento e acompanhamento de mulheres com trajetória de rua. Seu fomento vem de doações materiais e financeiras por parte de uma rede de apoio, construída ao longo desses anos. O trabalho é realizado por voluntárias com formações e atuações diversas, contando com assistente social, psicóloga e também pessoas sem formação superior. Minha ligação com a associação é afetiva, pois, desde o início das atividades minha mãe nos levava, eu, meus irmãos e meu pai, para apoiar em atividades.

O acolhimento das assistidas se inicia pela escuta e na garantia de um lar temporário. Durante os primeiros anos, a associação buscou, através de cursos e oficinas, encontrar atividades que despertassem interesse nas acolhidas, para servir de ocupação e também fonte de renda, pois muitas dessas pessoas enfrentam o racismo e preconceito às suas histórias quando concorrem a vagas de emprego. De todos ofícios que lhe foram apresentados, o bordado foi aquele que mais despertou interesse das mulheres, tornando-se assim uma das atividades centrais da casa. E foi através dele que a **~memória** de minha mãe trouxe a presença de minha avó para o trabalho social, isso se deu através de seus arquivos de riscos de panos que passaram a compor o repertório visual, introduzido nas oficinas de bordado realizadas.

### 3.2.3. Voltas na espiral em repetições~inovações

Retomando o fio da visita realizada durante o estágio docência com o grupo de alunas, podemos investigar algumas relações entre os projetos Casa Madre Tereza e a Flores do Morro. Apesar de algumas similaridades entre a Casa Madre Tereza e a Flores do Morro - tais como localização periférica, a intenção de geração de renda, a construção de um espaço de trocas mais amplas e a predominância técnica do bordado e crochê -, os dois projetos se distinguem quanto ao modelo de organização. O caráter horizontal do segundo grupo permite a participação das mulheres nas decisões sobre todo processo, desde a técnica, até o tema e sua transformação em produto. Esse processo resulta em imagens diretamente relacionadas às biografias do grupo, por isso, os produtos contam histórias sobre suas vidas particulares, articuladas à coletividade do território e redesenham as histórias da favela.

Segundo uma das voluntárias da Casa Madre Tereza, a organização mais dirigida e hierarquizada do trabalho se deve ao grau de vulnerabilidade das atendidas e a urgência que o processo gere renda para elas. As mulheres recebem panos riscados e, ao entregá-los, são pagas em adiantado pela associação, cujas voluntárias geralmente se encarregam das vendas. Apesar disso, o fazer em roda permeia os bordados de histórias, desabafos, afetos e vínculos produzidos ali. Mesmo na repetição de motivos, se produz momentos únicos, que coloreem seu cotidiano, como as linhas que escolhem livremente e dão identidade a cada trabalho. Como conciliar a produtividade e a liberdade criativa? De quais circuitos de consumo cada produção dessas participa?

Para identificar, junto a esses modos de fazer, as linhas de sujeição e emancipação em curso, vamos, mais uma vez, recorrer a Foucault (2008), para quem as forças de poder se entrelaçam e se retramam em todas as atividades. O risco do pano na Casa Madre Tereza pode ser entendido como dispositivo de controle. Entretanto, o próprio Foucault vai afirmar que onde há poder, há resistência (FOUCAULT, 2008). Do bordado também participa a escolha de linhas, pontos, o desrespeito ao traço e as trocas informais de trabalho que, como já comentamos, escapam das linhas de controle. Podemos dizer que há um “arrisco” no trabalho que segue o risco, um porvir, uma alteração na ordem dada das coisas?



[38] trabalhos da Casa M. Tereza (esquerda) e Flores do Morro (direita)

fonte: arquivo do autor

De acordo com a presidenta da associação, a ideia de desenvolver nos bordados imagens pessoais e biográficas junto às mulheres se inviabiliza pela própria história de vida delas. Por isso, as voluntárias escolheram trazer riscos que vêm de suas próprias famílias, perpetuando suas tradições como um entrelace às histórias das assistidas cuja estrutura familiar é ausente ou frágil. Não é por coincidência que, ao admirar seus belos trabalhos, repletos de cores e delicadezas, vejo os trabalhos da minha avó e escuto novamente minha mãe comentar sobre as suas mãos calejadas e seus fazeres delicados. Os bordados podem não produzir imagens sobre suas vidas, mas talvez permita arriscar outra relação delas com suas mãos, consigo mesmas e com a vida [38].

Foi essa sensibilidade que levou uma das alunas que participou da visita durante a disciplina, Letícia Moraes, a desenvolver um trabalho a partir de suas trocas com as mulheres da Casa. Durante nossas conversas, Rayane disse que não se interessava pelo crochê, usado pelas mulheres para embainhar os panos de prato. No entanto, quando Letícia contou que a roupa que usava era feita de crochê, Rayane olhou de uma nova forma para uma técnica tradicional e pediu para que a ensinasse, em troca ensinou alguns pontos de bordado. Letícia guardou as amostras dessa troca entre as duas e aplicou em uma escultura de casa que desenvolveu no crochê, representando as moradias que as mulheres investem e constroem a

partir da venda de seus trabalhos com linhas e agulhas na associação [39]. O movimento que renova as espirais da memória produz inovação a partir de gestos antigos, em repetições que nunca coincidem.

Depois desta visita com a turma, passei a frequentar regularmente, como voluntário, a Casa Madre Tereza e, bordando junto com as mulheres acolhidas, pude me aproximar e tecer novas trocas com elas. Uma das voluntárias - a minha mãe - é responsável por riscar os panos e revisar os trabalhos. As mulheres, já acostumadas com seu rigor, sempre brincam comigo, dizendo o quanto ela é exigente. Cristina chegou a comentar que no início detestava ela, mas com o tempo entendeu que ela a pedia para refazer o trabalho por confiar em seu crescimento e, hoje em dia, é grata pela persistência em seu processo. Foi Raiane quem me convidou para a confraternização de fim de ano da associação. Na ocasião registrei as mulheres dando depoimentos emocionantes para o público, composto de voluntárias e apoiadores da instituição. Na fala de Cristina ela aproxima o fazer de sua vida, “quando comecei a aprender a bordar e entendi que não é só o bordado é a minha história que eu estava fazendo. Quando eu não tinha nada para fazer eu pegava meu bordado, ia para minha casa e já tinha algo pra eu fazer, bordar e pensar na minha casa, nos meus filhos.”. É pelo gesto de repetição da mão que ela ordena seus pensamentos e cotidiano, para se manter longe de sua antiga vida na rua. Na fala de Edna, o bordado também participa da construção de um lugar no mundo, ela afirmou que “através do bordado, quando pegamos uma agulha e uma linha, a gente está bordando vida, estamos bordando sonhos. Aquela escuridão em que vivíamos, quando você pega um paninho e põe cores nele, é como dar vida para a gente mesma. Esse é o nosso trabalho, a nossa renda. Através do bordado a gente compra um colchão, uma cama, a gente leva um alimento pra dentro de casa e a sabedoria de se sentir importante, porque nossos panos eles vão longe, eles vão para lugar que nós nunca fomos, eles atravessam montanhas.”. Os depoimentos evidenciam que, ainda que estejam seguindo o risco traçado, suas escolhas e gestos inauguram novos caminhos para as linhas. Pela ferramenta disciplinar elas constroem sua autonomia.

Ao focar no processo de criação, a Flores do Morro se organiza de maneira que permite ao grupo tomar parte de todos os processos. Aqui, trabalhar sem risco é (a)riscar junto ao território. Os processos convidam as mulheres a compartilharem seus imaginários, de forma a cada desenho ser único, mas que todos conversem entre si, por partirem de vivências espaciais e sociais semelhantes. Nos bordados que remetem às suas casas, registradas como eram no tempo de infância, ou no mapa coletivo que registra em bordado o Morro das Pedras como era antigamente, enxergamos um repertório imagético que refletem suas biografias e

modos de vida: riachos, hortas, vizinhança, a bica d'água, patos criados na rua. Essas imagens arriscam, no presente, outra relação com o passado e o futuro: se elabora uma identidade compartilhada por famílias que vieram da roça para a capital, que produziram o espaço junto às suas atividades primordiais. Contam as histórias da vida que a história do assassino oculta através dos planos urbanos que abrem vias, constroem prédios e derrubam casas sem enxergar, com as pessoas que vivem ali, aquilo que a oralidade não dá conta. Com Tatiana Castro, o grupo desenvolveu um trabalho de intervenção com bordado em fotografias históricas do Morro das Pedras. Por cima das imagens de edifícios sendo construídos, vias pavimentadas e entulhos, elas bordaram o que estava na cena mas a câmera deixou de fora do quadro. As linhas e agulhas do Flores do Morro inserem, nas molduras desse discurso institucional, cenas do cotidiano, crianças brincando, flores nos canteiros e tudo o que afirmam ter existido ali.

Entrelaçando as linhas, podemos pensar que o trabalho da Flores do Morro traz visibilidade aos imaginários de suas participantes, disputando o campo do sensível, cuja partilha é sempre polêmica (RANCIERE, 2005), formulando com as linhas de bordado a “voz” que as torna sujeitos políticos. Processo apenas viável pelo circuito que os trabalhos participam, produzidos por mulheres com situação de vida estável, em um trabalho em conversa com a universidade, cujos produtos circulam feiras de design e galerias de arte, alcançando um público que reconhece o valor das histórias anunciadas por suas linhas de fuga, que rompem e atualizam a tradição.

No contexto da Casa Madre Tereza, o circuito é também determinante nas restrições que observamos. A instituição, através das voluntárias, presentifica a figura da família e da Igreja Católica, imprimindo nos desenhos, gestos e suas performances um desejo para que a vida dessas mulheres espelhe os ideais de vida do voluntariado. Os bordados de qualidade primorosa, que seguem os riscos de nossas avós, constroem um discurso sobre quem o faz, ‘a delicadeza pelas mãos calejadas pela vida’. Os bordados deste grupo são vendidos em espaços cedidos por paróquias, comprados por mulheres que valorizam a disciplina e o rigor de um trabalho bem feito, a qualidade dos pontos reflete o esforço e dedicação daquelas mulheres em alterar os rumos de sua história - e as bordadeiras também reconhecem e se orgulham disso. Nessa operação, o fazer aproxima mundos, contribui a integrar na sociedade corpos marginalizados, através da valorização de sua jornada, pela superação de seus traumas e pela geração de renda. Entre linhas disciplinares e linhas de fuga libertadoras quais os enredos tecidos ali? Desenhar suas linhas biográficas seria re-encenar as violências que sofreram, mas poderia o risco permiti-las reconstruir a relação com a própria vida? Como conciliar a geração

de renda, integração dessas mulheres e um bordado que também produza um corpo e voz novo no campo político? Teriam esses grupos diante de si a potência de, através da organização, estabelecer modos de vida emancipatórios, instituir relações de trabalho libertadoras que se organizam na própria práxis coletiva, que estabelecem tempos e objetivos próprios?

Em sua obra “Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação”, o sociólogo Richard Sennett busca compreender quais são as condições que facilitam a troca, sociabilidade, solidariedade e cooperação entre os indivíduos de uma sociedade. Seu percurso no texto o leva à figura da Casa Comunitária e da Oficina. Na primeira, acreditava-se no desejo individual, “dava ênfase às trocas frouxas e não rígidas, fazendo da informalidade uma virtude” (SENNETT, 2012, p. 69), apostando que por estarem juntas as pessoas desenvolveriam as habilidades necessárias para associarem-se, mesmo não havendo um programa para isso. Já na oficina, “a cooperação seria regenerada e forjada pela experiência direta e pelo contato diário com outros como iguais” (SENNETT, 2012, p. 73), o fazer junto faz conviver as diferenças de um grupo. Nessa perspectiva, as rodas de trabalho têxtil podem aproximar as pessoas, na produção de um território comum, sem apagar suas individualidades, abrindo espaço para que, além das cooperações no fazer, ocorram trocas informais, que aprofundam os laços entre os sujeitos.

Trabalhar com as mãos também pode ser, como pudemos experienciar nas visitas, uma forma de se abrir ao novo, se riscar relações e caminhos. Alice, na Casa Madre Tereza, e Cristina, na Flores do Morro, após se envolverem com os projetos, abriram seus ateliês de costura particular, a primeira produzindo bolsas, carteiras e pequenos objetos, enquanto a segunda trabalha como facção com sua filha. Apesar das histórias de transformação social que acompanham essas iniciativas, elas ainda são tidas como isoladas e desarticuladas. Mas, se as práticas têxteis afetam o modo como sujeitos diversos se relacionam com sua história, com a cultura, com o imaginário, com o trabalho e com a vida cotidiana, como essas práticas podem se tornar constituintes do corpo social e político? Como o estado poderia participar da construção das redes de ensino, valorização e circulação das diversas técnicas sem que o potencial transformador seja capturado? Quais os corpos coletivos se constituem nos modelos de organização do trabalho? Seriam eles corpos políticos para reivindicação de direitos que garantam perpetuar sua re-existência?

Essas perguntas nos conduzem, como o fio de um rio, das memórias tecidas individualmente pelas sujeitas aos corpos coletivos implicados nestes trabalhos que são, de



uma ponta, corpos massificados pelo trabalho alienado e por outra instâncias de representação política e de constituição de imaginários compartilhados.



[39] trabalho final da aluna Leticia Moraes

fonte: arquivo do autor



fio ~  
corpo

[40] etiqueta ILGWU

Fonte: foto Taiane Gomes

### 3.3. Fio~corpo

#### 3.3.1. Tecendo identidade e coletividade



[41] trabalho final da aluna Isabella Breder

fonte: arquivo do autor

Com novas perguntas, voltamos à constelação de bastidores, construída na disciplina do estágio docência, para procurar linhas que nos permitam entrelaçar corpos políticos e sociais em nossa trama. O trabalho da aluna Isabella Breder [41] traz a imagem do seu joelho, narrando um rompimento devido à queda de skate. Se, por um lado, as linhas do bordado remetem a costura de sua pele, por outro, o próprio pano escolhido como suporte remete ao “rasgar-se e remendar-se” do corpo-tecido: a técnica da bainha aberta na borda do pano constitui em desfilar as linhas da trama e, enlaçando as linhas transversais às removidas, criar

novas formas e padrões. A coincidência entre corpo e têxtil foi um ponto de partida para começar a fiar este **~corpo** como uma construção de identificação imaginária da sujeita com o trabalho manual, ainda individualizada. Mas poderia essa identificação levar a uma conexão coletiva entre um corpo social que compartilha um fazer?

O bordado de Joelle [42] acrescenta novos pontos a essa reflexão. A imagem de Oyá Mãe Búfala remete a uma história de matriz africana em que Orixá Oyá vestia sua pele de animal para viver outro corpo. A imagem de uma cultura compartilhada permite a construção de identificação, por parte de Joelle, mas também por outras devotas que compartilham de sua religiosidade, produzindo múltiplas conexões subjetivas entre sujeitas e um tecido que suporta uma dimensão social. O trabalho não apaga as impressões particulares da artista: seu gesto, seu traço, as miçangas que vieram de sua conta fiada no terreiro, sua conexão particular com a história da orixá. Mas permite, a partir de sua visão própria, tecer conexões múltiplas em um corpo que se torna coletivo.



[42] trabalho final da aluna Joelle de Carvalho

fonte: arquivo do autor

Fiando as conexões entre sujeito e corpo coletivo, podemos aprofundar na obra de Thaís em nossa constelação. Em seu trabalho [43], a aluna abordou, a partir de técnicas que desafiam e retramam o tecido, as histórias que emaranharam com as suas ao realizar oficinas

com famílias desabrigadas pelo crime do rompimento da barragem em Brumadinho<sup>17</sup>. A partir disso, o tecido ganha uma dimensão coletiva, baseada em um território fragmentado, como os cortes e desfiados que o pano sofreu, e em um duro trabalho de reconstituição, feito à muitas mãos e gestos que insistem na vida e na habitação. Nada foi descartado no trabalho, os fios soltos incorporam a peça, remetendo às narrativas e às linhas de vida que perderam sua trama. A violência do capital que explora as pessoas e o meio ambiente marca o contexto da formação de um corpo social de resistência. Não é intenção da atual pesquisa aprofundar na particularidade deste contexto, mas, a partir da abordagem de Thais, Joelle e Isabella, iremos elaborar essa relação complexa e contraditória entre o fazer, seus corpos individuais, corpos coletivos, espaços e (des)territorializações.



[43] trabalho final da aluna Thais Mol

fonte: acervo do autor

---

<sup>17</sup> O rompimento da barragem da Mina Córrego do Feijão, no município de Brumadinho - região metropolitana de Belo Horizonte - ocorreu em 25 de janeiro de 2019. Consequência da irresponsabilidade da mineradora Vale S.A., o desastre causou a morte de 270 pessoas, morte do curso d'água e seus animais e imensuráveis danos às populações da região.



[44] trabalho final da aluna Iara Paraizo

fonte: arquivo do autor

O trabalho de Iara [44] enriquece esse fio ao registrar no mesmo bastidor duas faces que enlaçam o espaço a partir do **corpo**. A partir da visita ao grupo Flores do Morro, sobre o qual comentamos anteriormente, ela bordou uma imagem de linhas definidas e claras, que conectam a vizinhança do Morro das Pedras, a partir da Igreja, cujo salão sedia os encontros

das participantes. Mas, pelo avesso, essas linhas revelam voltas, desvios, saltos e torções próprias dos movimentos plurais dos corpos dessas sujeitas. As fotos inseridas são de paisagens da própria favela, que encarnam uma experiência corporal própria dos percursos e encontros. As linhas que conectam e que produzem percurso não são tramas separadas no espaço e tempo, mas faces diferentes da mesma imagem, modos distintos de olhar a produção do território.

### - Tramas que tecem um cotidiano pelo avesso

Tramando o fio **~corpo** ao espaço, iremos analisar a construção sócio-espacial da Vila Operária da Fábrica de Tecidos de Biribiri, localizada na cidade de Diamantina, ao norte do Estado de Minas Gerais, a cerca de 300km da atual capital, Belo Horizonte. Fundada em 1877, integrou o complexo fabril da região, cuja produção têxtil já era reconhecida, mas se destacou pelo grande capital investido e alta produção de tecidos.

Nossa visita será orientada pela companhia de Kátia Borges (2019) e Junia Lima (2010), que analisam o cotidiano na vila operária de Biribiri, e Helena Morley (1998), que em seu livro *Minha Vida de Menina* publicou seus diários da adolescência vivida em Diamantina, contendo passagens de suas visitas à fábrica.



[45] Fotografia da Fábrica do Biribiri e seus(suas) operários(as) (meados de 1930).

Fonte: Arquivo pessoal de Raimundo Geraldo (Vulgo - Raimundo Sem Braço)

Tomo, como ponto de partida, a fotografia da fábrica de tecido de Biribiri e suas trabalhadoras [45]. Opto aqui por desobedecer a legenda da imagem e empregar o adjetivo no feminino para lembrar que, conforme analisado por Junia de Souza Lima “nas diversas fábricas de tecidos brasileiras, instaladas principalmente a partir de meados do século XIX, as mulheres também representaram a maioria dos trabalhadores.” (LIMA, 2010, p. 2). Na análise dos cadernos de registro da fábrica Cedro no município de Cachoeira, podemos ler que o número de mulheres chegou a ser o dobro dos empregados do sexo masculino.

“As trabalhadoras provinham de famílias pobres que viviam em precárias condições de vida. Muitas eram órfãs, encaminhadas para as fábricas por parentes, que viam nesse trabalho uma forma de conseguir um lugar e uma “proteção” para essas meninas.” (LIMA, 2010, p. 7)

Esse ideário de proteção foi reforçado pela própria estrutura espacial que se replicou em diversas fábricas mineiras. Em sua tese “Fiar, Tecer Rezar: A História das Mulheres na Fábrica de Tecido de BiriBiri”, Kátia Borges, critica o modelo da Vila Operária como uma “estratégia patronal para disciplinar o operariado” (BORGES, 2019, p.37). No modelo da fábrica de Biribiri [46], é possível perceber que essa estrutura era composta da fábrica, das casas de famílias, da igreja, da escola e do convento. Este último era o equipamento para acomodar as mulheres de forma econômica, mas também reger o seu cotidiano a um nível íntimo, organizando horários de refeição, reza, trabalho e estudo, ainda vigiando seus comportamentos e educação a partir do olhar de uma madre superiora, mulher com mais idade, experiência e obediência que tinha autoridade sobre as demais.



**[46] Foto da Vila Operária do Biribiri (2018).**

Fonte: Fotografia de Estevão Luís Pereira Lima.



Numa ótica Foucaultiana, a disposição dessas edificações funciona à maneira do panóptico (BORGES, Katia; 2014). A estrutura do espaço disciplinar no contexto visa otimizar a produtividade operária. A fábrica articula o poder e controle aos corpos das trabalhadoras ao "exercer em relação aos habitantes, às riquezas, à conduta de todos e de cada um uma forma de vigilância, de controle, não menos atenta do que a do pai de família sobre a casa e seus bens" (FOUCAULT, 2008), nesses complexos fábris "o padrão cumpria um papel paternal estas instituições acabaram por cumprir o papel de "ajudar" estas moças com a educação e subsistência até que finalmente alcançassem a sua função – o casamento." (LIMA, 2010). Podemos afirmar que a estrutura da fábrica funciona assim como dispositivo de poder, a partir do qual tanto os corpos são disciplinados, como subjetividades são produzidas, em uma "linha descendente, que faz o bom governo do Estado repercutir até nas condutas dos indivíduos" (FOUCAULT, 2008, p. 126).

Em certa passagem do livro *Minha Vida de Menina*, Helena Morley narra uma visita à Vila Operária, que ilustra como a vida se organiza por essa estrutura de poder.

"Quarta feira, 17 de maio de 1889. Chegamos hoje a Biribiri, onde passamos três dias de gozo completo. Eu não teria pressa de ir para o céu se morasse no Biribiri. Não acredito que no céu se possa ter melhor vida do que ali. Quando eu volto de lá fico com o lugar e as pessoas na cabeça muito tempo. Estivemos conversando na mesa sobre a felicidade que Dona Mariana e o Major Antônio Felício conseguiram na terra. Eles são os donos da fábrica e a família toda é empregada ali. Matam boi de manhã e os pedaços melhores vão para as casas dos filhos e a casa-grande, que é onde mora Dona Mariana. O resto vai para o pessoal da fábrica. O lugar é lindíssimo. A casa-grande de Dona Mariana é cercada de árvores frondosas. Ela vive com a casa sempre cheia de hóspedes e todos muito bem tratados. A mesa é muito grande e cheia de comidas. Senhor Bispo fica na cabeceira de cabeça baixa e Guily pondo as coisas no prato dele. Ele não conversa nem pede nada. Nos outros lugares ficam a família e os hóspedes. De noite as moças da fábrica brincam de roda e de tudo que querem. O lugar onde elas dormem é uma casa comprida chamada de Convento."

As imagens da Casa Grande e do Convento dão corpo ao fantasma da Igreja Católica e da política escravocrata, que ergueu a riqueza da fazenda de Biribiri e levantou o capital para os irmãos investirem no negócio têxtil. Ao mesmo tempo, marcam o ritmo de uma vida cotidiana sob controle. A mesa compartilhada, com a presença do Bispo, reforça uma estrutura de poder que se estende aos momentos mais corriqueiros e íntimos.

Ao analisar os arquivos da Companhia Cedro e Cachoeira, Junia Lima (2010) destaca as cartas escritas por mulheres ou por seus familiares em busca de emprego. A autora observa que,

"se por um lado os proprietários e gerentes se mobilizavam para conseguir estas trabalhadoras (mulheres sós), por outro, as próprias mulheres, seus parentes ou outros membros da sociedade, também buscavam empregá-las no trabalho fabril. (...) Em seu

avesso, essas cartas expõem a fragilidade de um grupo social que teve na fábrica capitalista uma alternativa de vida com menos privação e certa dignidade.” (LIMA, 2010, p.9).

O que levou tantas mulheres a se sujeitar a esse sistema disciplinar? Em uma sociedade patriarcal da época, poderia ter sido essa uma linha de fuga para elas se emanciparem da miséria, da fome e da vulnerabilidade? Essas perguntas reforçam a importância de pensarmos esses movimentos das linhas de poder sempre em relação ao seu tempo e contexto, a sujeição e emancipação consideradas em relação a algo:

“Na perspectiva das mulheres, possivelmente, os conventos foram ‘um mal necessário’, algo a que se sujeitaram diante das condições miseráveis em que viviam, pelo fato de estarem sozinhas, sem marido ou pais que pudessem ampará-las tanto social quanto economicamente” (LIMA, 2010, p.20).

Como linha de reforço a esta trama, é importante lembrar que a preferência pela contratação de mulheres por essas fábricas passava pelas questões sociais já apontadas, mas também por essas deterem historicamente os saberes e técnicas dos trabalhos têxteis, em função, inclusive, da própria divisão sexual do trabalho. De 1816 a 1823, o naturalista francês Saint-Hilaire encontrou sinais de indústria têxtil caseira em toda capitania de Minas Gerais “o viajante se surpreendeu ao descobrir que praticamente toda a população feminina era engajada na fiação e tecelagem.” (LIBBY, 1997, p. 102). Caracterizada como uma indústria caseira de vanguarda, organizada em torno de núcleos familiares, produzia um tecido de alta qualidade, produto de exportação para outras capitanias. Ainda que detivessem o conhecimento técnico e saberes ligados ao têxtil, quando empregadas pelas fábricas, as mulheres eram direcionadas aos cargos de produção braçal com menor remuneração - a fiação, a tecelagem, o corte, a costura -, enquanto os homens, mesmo com sua falta de experiência e conhecimento, se encarregaram de cargos de gestão e administração, o que ocasionava em frequentes problemas de mal planejamento.

Ao se sujeitar a uma relação de poder na fábrica para escapar de uma outra situação de opressão no seu mundo social, essas tecelãs também desenvolvem táticas para inverter, mesmo que momentaneamente, essas linhas de força. É o que Junia Lima encontra nas cartas escritas pelos gerentes da Companhia Cedro e Cachoeira relatando situações que, em suas entrelinhas, “podem ser vistas como rastros reveladores de táticas de burla de algumas mulheres contra o sistema de vigilância, controle e mesmo contra o próprio processo de proletarização que batia à sua porta.” (LIMA, 2010, p.20). Esses comportamentos se

aproximam das contra condutas descritas por Foucault na esfera religiosa, que se caracterizam por “formas de resistência muito mais difusas e muito mais suaves” (FOUCAULT, 2008. p.264) do que as revoltas, com um caráter positivo, produtivo, na transformação das práticas em curso. Essas mulheres manipulam e alteram as regras dentro do próprio jogo, se apropriando de elementos do próprio dispositivo. Os exemplos trazidos por Junia mostram que essas tecelãs encontraram formas de escapar da hierarquia e disciplinas que lhe eram impostas.

“[...] Há aqui uma operária, filha de uma família de Montes Claros, que é moça atrevida e malandra, e que não quer se sujeitar a ordem e nem a ninguém da fábrica. Deixou o tear sem dar satisfação a pessoa alguma, e a mãe, que tem mais 3 filhas, quer mandá-la para o Convento daí (...). Peço-te para que neste sentido sejas ainda mais pontual para com o pedido dessa empregada insubordinada, e não a aceites aí para que torne-se mal exemplo para as irmãs que aqui ficam. É preciso que essa sujeita fique a toa em casa até que a velha se veja na necessidade de mandá-la para a fábrica [...]. (Do gerente da Fábrica de São Sebastião, 1891 – Caixa Box 11 – MTDMM)”

“Senhor gerente, comunico-lhe que foi necessário suspender dos serviços durante as 4:00 horas de hoje e o dia de amanhã, a operária Maria Madalena Brant, por motivo de ter largado a sua máquina, para se assentar em cima de um carrinho de transportar linha convidando a sua colega Welza para empurrá-la e a mesma aceitou, elas saíram brincando chamando a atenção de todas as suas colegas. Este fato foi por mim presenciado, que resolvi tomar esta atitude, e que espero vossa aprovação.” (APE-S/A. Fábrica do Biribiri – Cadastro de Recursos Humanos. (1918 -1959).

Ao analisar, no avesso dos documentos oficiais, Junia (2010) encontra a inscrição de “ações desviacionistas” como forma de contar uma outra história da vida dessas mulheres. Tais ações dialogam com Saidiya Hartman, que aponta para uma “história escrita com e contra o arquivo” (HARTMAN, S. 2020) , e com nas táticas do cotidiano de Michel de Certeau , conceituadas por ele como sendo “maneiras de fazer que se aproveitam do sistema e da ordem estabelecida pelas estratégias, revertendo dentro do possível as relações de dominação” (CERTEAU, 2012, p.96). Nessa interlocução, podemos, pegando emprestado termos do fazer têxtil, pensar o cotidiano da fábrica a partir de duas faces que convivem: um lado direito que, através das linhas linearizadas da arquitetura moderna e das regras impostas, controla a vida íntima, e um avesso, cujas linhas de andarilhar se tramam através dos corpos, por baixo dos panos, e irrompem esse cotidiano duro. Nas palavras de Ingold

“as estruturas que confinam, canalizam e contêm (o movimento) não são imutáveis. Elas são incessantemente corroídas pelas manobras táticas de habitantes, cujas ‘linhas errantes’ ou ‘meandros eficazes’, nas palavras de Michel de Certeau (1984), cavam os padrões estratégicos dos mestres construtores da sociedade, fazendo-os gradualmente desgastar e desintegrar.” (INGOLD, 2022, p. 132).

A partir dessa cena, e na intenção de investigá-la com as minhas mãos, busquei produzir uma visualidade que também atuasse como um discurso. Pelo bordado, registrei a planta da fábrica e palavras sobre a funcionalidade de seus espaços, associadas à vida regida pelo capital e pela igreja [47]. Pelo avesso, registrei as palavras usadas nas cartas que, ao denunciar as mulheres desobedientes, anunciam as mulheres resistentes, contraventoras, que tramam formas de vida que irrompem e contrariam as regras.

Experimento com o bordado aqui um modo de “escrever uma nova história, que não fosse limitada pelos constrangimentos dos documentos legais” (HARTMAN, S. 2020). A partir de uma linguagem do próprio universo, busco formas de narrar no presente as vidas que, pelas suas mãos, fiaram suas próprias e ocultas linhas de fuga.

Bordar a fábrica traz uma visibilidade dinâmica para cenas que convivem na mesma realidade, que, apesar de opostas, não se excluem. Pelas linhas que atravessam esse desenho, não busco negar as narrativas sobre controle por parte do capital e da Igreja nas vilas operárias, mas produzir um imaginário a respeito de outra história que se construía em paralelo.

As linhas linearizadas (INGOLD, 2022), de uma arquitetura projetada como instrumento de poder e um cotidiano organizado de forma disciplinar, convivem com as linhas errantes (CERTEAU, 1994) dos corpos desobedientes. Nesse duplo cotidiano, inscrito em duas faces do mesmo território, a partir dos fazeres, essas trabalhadoras poderiam estar participando da disputa de poder e com isso produzindo suas próprias histórias?

É neste fazer, que se realiza no limite entre sujeição e emancipação, que encontro um risco para guiar os desenhos dessa trama em que o **corpo** entrelaça o espaço em padrões de territorialização e desterritorialização. É possível pensar aqui a partir de Guattari e Deleuze, para os quais “todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar.” (DELEUZE & GUATTARI, 1995). Para os autores, o território é um agenciamento, como elaborado por Guattari e Rolnik

“Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma.” (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p.323)

Os geógrafos Rogério Haesbart e Glauco Bruce dedicaram um artigo para sistematizar a relação deste pensamento com a geografia. Segundo eles, “Deleuze e Guattari afirmam que

a desterritorialização e a reterritorialização são processos indissociáveis. Se há um movimento de desterritorialização, teremos também um movimento de reterritorialização.” (HAESBART & BRUCE, 2002, p. 8). Assim, os agenciamentos também irão operar desterritorializações, sendo essas imprescindíveis para se criar algo novo, em um movimento de romper com o território existente, ao passo que se produz outro.

É a partir dessa complexa tecelagem que faz e desfaz o território que poderemos buscar em outros contextos, através dos mesmos fazeres, as formas híbridas e complexas através das quais as mãos femininas produzem suas tramas feministas, pelo avesso do espaço planejado, em práticas\*agenciamentos de desterritorialização e reterritorialização.





### - Redes globalizadas, linhas incidentes

O modelo de Vila Operária que visitamos na fábrica de Biribiri foi uma estrutura comum da produção têxtil pelo território brasileiro entre os séculos XIX e XX. Caracterizado por uma rede de linhas lineares (INGOLD, 2022), conectoras, que impunham um modelo de ocupação sob o território e de controle sob o cotidiano. Ainda assim, essas linhas aterrissavam sobre um território contínuo, o que permitiu, como analisamos, a tessitura das contra-condutas pelo avesso. A fábrica de Biribiri fechou em 1972, naquele período as roupas ainda eram majoritariamente produzidas em estrutura familiar, com tecidos comprados em lojas locais, transformados pelas mãos de mulheres através do tingimento ou do bordado, costurados em modelos únicos para cada membro da família e com acabamentos que permitiam ajustes e alargamento da roupa para vestir por muitos anos e acompanhar o crescimento do corpo. Naquela época se multiplicavam também os ateliês de costura, devido a ampliação da profissionalização das costureiras, como veremos na próxima textura de nossa trama.

Durante as cinco décadas que nos distanciam de Biribiri, muitas fábricas de tecido nacionais fecharam suas portas. Por um lado, o mercado interno de confecção perdeu lugar para um mercado globalizado, reduzindo a demanda por compra de tecidos locais. Por outro lado, os tecidos sintéticos estrangeiros chegavam no Brasil por preços muito menores. Neste período, os modelos de produção da indústria da moda nacional mudaram drasticamente, ora acompanhando as evoluções das leis trabalhistas, outras driblando e encontrando brechas para seguir explorando a mão de obra de costureiras, a fim de praticar preços competitivos com o mercado internacional.

A indústria que oferece produtos a baixo custo não opera mais por linhas lineares sobre o território. Como observa Ingold, “parece que a linha foi quebrada em fragmentos” (INGOLD, 2022, p.201) que incidem em pontos de poder,

“Isso não é nada além de uma reversão da linha meandra de andarilhar. Onde esta vai ao longo, de lugar a lugar, a linha fragmentada pós-moderna vai através: contudo, não estágio por estágio, de uma destinação para a próxima, mas de um ponto de ruptura para outro” (INGOLD, 2016, p.201)

Nos anos 1990 o geógrafo Milton Santos já apontava o processo em curso de globalização como um modelo onde “as grandes empresas não necessitam do território como um todo, elas trabalham com pontos particulares que são as alavancas da realização de sua riqueza. Pontos escolhidos que elas escolhem antes e pegam os Estados para aparelhar” (SANTOS, M. 1997. entrevista para Roda Viva). O mercado globalizado atua em uma escala



transnacional, estruturando suas atividades de acordo com as localidades com leis ambientais e trabalhistas mais frágeis. A cadeia de produção de uma roupa, que envolve o plantio, processamento de fibra, desenvolvimento do tecido, tingimento, design, corte, costura e aplicações manuais, é fragmentada. Se na estrutura fabril moderna se desenvolviam linhas conectoras, agora são produzidas linhas fantasmas, que Ingold descreve como imaginárias, que apesar de não serem visíveis no mundo “podem ter consequências muito reais para os movimentos das pessoas” (INGOLD, 2022, p. 74). Essas linhas são também fragmentadas, passam através de um ponto de ruptura ao outro, rompendo as tramas formadas por humanos e além-de-humanos em cada localidade. Para Ingold, essa mudança em relação a linha e ao topos é paradigmática da passagem da modernidade para a pós-modernidade.

“A linha do andarilho, realizada pelas práticas de habitação e dos movimentos dos circuitos que elas implicam, é *tópica*; a linha da Modernidade, movida por uma grande narrativa de avanço progressista, é *utópica*; a linha fragmentada da pós-modernidade é *distópica* ” (INGOLD, 2022. p. 201-202).

Quais são os corpos políticos e sociais produzidos nesses novos modelos e espaços de trabalho? Estariam esses novos corpos políticos, assim como as mulheres de Biribiri, tecendo outras narrativas em linhas ativas e territorializadas? Como aponta Ingold, citando Kenneth Olwig,

“talvez seja tempo de nos movermos além da utopia do modernismo e da distopia do pós modernismo para uma topia que reconhece que seres humanos, como criaturas com histórias, conscientemente ou inconscientemente criam lugares” (OLWIG, 2002, p.52-53 apud INGOLD).

Para entender estas mudanças, iremos utilizar o ponto de bordado que aprendemos com Dona Edna e Milton Santos, articulando os jogos de escala envolvidos nos sistemas de produção das roupas. O documentário *The True Cost* (2015), ou em português ‘o custo real’, questiona o verdadeiro custo humano e ambiental que pagamos por peças oferecidas a baixo custo monetário, alcançado através do rompimento das cadeias produtivas locais, da fragmentação do trabalho e dos territórios explorados. De acordo com o filme, em 1960 cerca de 96% das roupas consumidas na América do Norte eram produzidas em território nacional, e em 2015, este número caiu para 3%. Apesar de não termos dado semelhante a respeito da produção brasileira, o reflexo dessa tendência pode ser atestado pela multiplicação de lojas de departamento internacionais e suas etiquetas que trazem em letras miúdas, quase escondidas, uma discreta linha de conexão espacial: “feito no Vietnã”, “feito na China”, “feito em Bangladesh”.

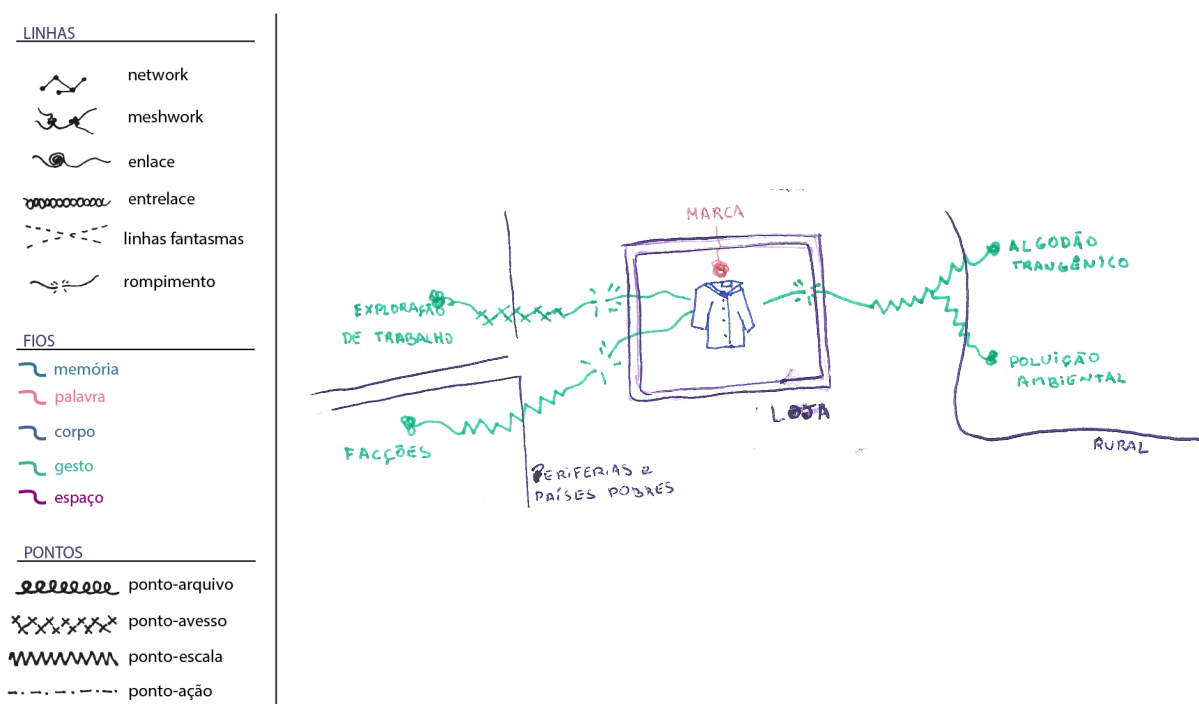
As roupas que compramos em lojas de departamento podem contar de seu local de produção, mas ocultam as complexas geografias e histórias multi-escalares nas quais estão inseridas, que atravessa os campos de algodão, laboratórios de processamento, fábricas de tecido, escritórios de design, agências de marketing e galpões de costura. Pensando com Ingold, os produtos são apresentados como um ponto do qual parte uma linha de conexão entre a marca e o consumidor [48], estando a primeira associada a uma propaganda que produz ficções de um mundo ideal ou, como me atentou Ana Rodarte<sup>18</sup>, que sustentam uma mentira. Um olhar mais atento enxerga nas etiquetas a conexão com um país onde esta peça foi produzida, informação que consta nas peças por mera determinação legal. Diversas relações que atravessam essas roupas são ocultadas, a falta de transparência das grandes marcas de vestuário é uma estratégia para construção de suas narrativas publicitárias.

Com Ingold, podemos pensar neste produto-ponto como linhas que foram enroladas, perdendo o seu movimento, quem sabe então puxando os seus fios, podemos pensar o produto exposto na prateleira como um nó, que “não contém a vida, mas em vez disso, é formado pelas próprias linhas ao longo das quais a vida é vivida. Essas linhas são unidas no nó, mas elas não são unidas pelo nó” (INGOLD, 2022. p. 129).

Assim desenrolamos as linhas das histórias ocultas em uma peça de roupa, encontrando: a marca que cuida de sua venda, a agência que faz sua publicidade, os designers que criam modelos, as trabalhadoras que costuram as roupas, fábricas de onde os tecidos são produzidos, o algodão e o linho que são plantados no campo, a viscose e o poliéster processados em laboratório, os rolos de tecido confeccionados em máquina e as tantas histórias que se entrelaçam a cada uma dessas linhas. Ao localizar um determinado lugar como sendo onde a peça é feita, a etiqueta oculta toda essa trama de linhas de trabalhos diversos realizados em partes diferentes do globo.

---

<sup>18</sup> Ana Rodarte é jornalista, dançarina de pole dance e pesquisadora da área da moda. Em uma roda de conversa que participamos ela atentou para a diferença da ficção e a mentira. Enquanto a primeira guarda uma possibilidade de transformação do real, a segunda sustenta o status quo.



#### [48] trama territorialidade 4: fast fashion

Fonte: arquivo do autor

Retomando ao documentário *The True COst* (2015), é possível afirmar que ele destrincha essas linhas no modelo de produção conhecido como Fast Fashion, termo cunhado nos anos 1990 para nomear as cadeias de produção desenvolvidas por grandes marcas internacionais a partir dos anos 1970. Se caracteriza por um sistema de produção fragmentado, no qual os trabalhos de gestão, design, publicidade, plantio e desenvolvimento de fibra, tingimento, corte, costura e consumo são distribuídos em pontos pelo mundo, de forma a baratear e otimizar a produção. No filme, somos levados a conhecer a linha deste sistema que tangencia Bangladesh, país que atualmente concentra 10% das trabalhadoras do setor no mundo. As chamadas “sweatshops”, em português lojas de suor, são as oficinas em que as trabalhadoras, das quais 85% são mulheres, são submetidas a jornadas exaustivas que chegam a 18 horas de trabalho para receber cerca de 3 dólares ao dia, um dos piores salários do mundo hoje. Grandes empresas como H&M, Zara, C&A, GAP e Forever 21 negociam com os chefes dessas pequenas fábricas um preço para contratar um serviço de confecção de milhares de peças. As costureiras, sub-contratadas por estas fábricas, recebem por peça produzida. Os valores negociados são extremamente baixos, pelo medo de se perder a encomenda para algum competidor.

No documentário, somos apresentados à ativista Shima Akter, trabalhadora que conta sobre os episódios de luta pela demanda de um salário mínimo de 160 dólares mensais. O

corpo coletivo das trabalhadoras é frágil em uma realidade marcada pela competição acirrada e a miséria. Muitas colegas se colocam contra ao movimento por temerem perder seus empregos. Os chefes também são reféns dos preços acordados com as marcas contratantes. O governo reprime violentamente as manifestações públicas com o receio de, caso aumente o salário mínimo, as transnacionais se estabeleçam em algum país vizinho, pois é recorrente elas migrarem para onde as leis trabalhistas são mais precárias e movimentos sindicais mais frágeis.

Em depoimento registrado *The True Cost*, Helena Helmersson, CEO da marca H&M, diz que suas empresas produzem oportunidades para um povo que, caso contrário, teria opções de vida muito piores. Se justifica a exploração desenfreada dessas trabalhadoras, pelo contexto de pobreza extrema que o próprio capital internacional produz em suas nações, como se a submissão ao regime de trabalho desenfreado fosse a melhor alternativa para as trabalhadoras de países do terceiro mundo. Sua incisão no território por articulações de poder ligadas ao circuito superior impede um embate direto dessas trabalhadoras com os reais agentes de sua exploração.

O fast fashion se caracteriza por um volume de produção até então inédito na história têxtil, possível pelas condições extremas a que essas costureiras são submetidas. A estrutura que as recompensa por peça produzida as impele a acelerar seu ritmo e prolongar as horas de trabalho ao limite. No documentário, uma mãe conta ser comum viver longe da família, ao enviar as filhas para o interior, para terem educação e qualidade de vida, no desejo que elas tenham uma vida diferente da de sua geração.

De acordo com o documentário, uma marca de fast fashion produz cerca de 52 coleções por ano, basicamente uma por semana, caracterizadas por centenas de modelos de peças distribuídas globalmente, que possam ser vendidas em qualquer lugar do mundo sem dialogar com as características de cada região, quanto menos com as técnicas tradicionais de cada local, é uma produção desterritorializada. Se eliminam as diferenças dos espaços, através da construção de um sujeito global. Esse imaginário se dissemina graças a uma máquina de propaganda que incentiva o consumo massificado, produzindo consumidores padronizados, e, ao associar o consumo ao bem estar, sucesso e realização, torna a compra um ponto central da vida do indivíduo. Não é por acaso que, de acordo com o documentário analisado, nos últimos 20 anos o consumo de roupas aumentou em 400%. Quando o consumo se torna central na construção subjetiva e política do sujeito, sua resposta a uma crise de excesso de produção só consegue ser imaginada e concretizada pela própria escolha de compra: “compre menos”,

“compre de segunda mão”, “compre em marcas locais”, mas nunca se abandona o imperativo do consumo.

Por isso, arrisco dizer que as campanhas de moda sustentável e de consumo consciente não são suficientes para desacelerar o aumento do consumo. Pelo contrário, estudos mostram que o ritmo de consumo da geração Z<sup>19</sup> é maior do que o de qualquer população anterior. Essa tendência é acompanhada por modelos ainda mais acelerados de produção, como a Shein, fundada em 2008, considerada a primeira empresa de ultra fast fashion no planeta, que acrescenta em sua plataforma online em média 3 mil produtos por semana, vendidos pela internet para mais de 150 países<sup>20</sup>.

Na contramão deste modelo de massificação e acúmulo, a procura por peças de brechó está em crescimento em todo o globo. Essa popularização se explica não apenas pelas campanhas por consumo consciente e requalificação de peças usadas, mas também por se tornar uma opção economicamente viável para se adquirir peças com boa qualidade e que são únicas para a construção estética do sujeito. Em meu trabalho na Camaleoa Brechó, me preocupo em especial em procurar e encontrar peças de roupa mais antigas, produzidas antes da hegemonia da fast fashion, ou aquelas de etiquetas de designers ainda preocupados com a qualidade de seus produtos. Chamamos de vintage essas peças produzidas há mais de 20 anos. Elas trazem em suas tramas histórias que contam na companhia daquelas que, por tanto tempo, guardaram com carinho as peças de seu guarda-roupa, resistindo aos modismos efêmeros. Encontramos nelas linhas que se ligam às produções de base familiar, aos pequenos ateliês domésticos, às casas de alfaiataria, às costureiras de bairro e às marcas de designers autorais responsáveis. Geralmente, são roupas produzidas com tecidos de alta qualidade, com acabamentos semi-manuais, sobras de tecido que permitem ajustes para as transformações do corpo ao longo do tempo ou para se passar de um usuário para o outro.

Essas preocupações que garantiram a sobrevivência dessas peças por até 60 anos são invertidas no fast-fashion. O custo extremamente baixo das roupas oferecidas por esse modelo é acompanhado por uma baixa qualidade de costura, uma vez que as trabalhadoras, pagas por produção, são pressionadas a produzir em escala, sem poderem se atentar aos pormenores de seu fazer. Em decorrência disso, também temos problemas de modelagem, peças que não vestem bem e não comportam ajustes para acompanhar a evolução do corpo do usuário. Os tecidos de qualidade muito inferior também barateiam a produção, ao passo que diminuem a

---

<sup>19</sup> ‘Geração Z’ é a definição sociológica para o grupo de pessoas nascido entre 1995 e 2010, crescidas imersas nas tecnologias de comunicação.

<sup>20</sup><https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2022/10/26/shein-ultra-fast-fashion-sustentabilidade.htm>

vida útil da peça drasticamente, sua tessitura e tingimento não sobrevivem às lavagens cotidianas da peça. O capitalismo nos produz a ilusão de enriquecimento individual ao criar condições para aquisição de mais produtos pelo sujeito, contudo, na realidade, são os produtos que se tornaram muito mais baratos.

As roupas descartadas pelos países de primeiro mundo são muitas vezes destinadas como doações a países pobres do terceiro mundo. As peças chegam em containers e são vendidas em lotes aos revendedores locais, que as comercializam por preços extremamente baixos. Essa oferta de roupas prejudica as cadeias de produção local desses países, levando ao encerramento de confecções que não conseguem competir. Das toneladas de peças que chegam a esses países, apenas cerca de 10% têm condições de serem reaproveitadas por essas populações empobrecidas, a grande maioria das peças chega em péssimas condições e é destinada aos lixões têxteis, agravando os problemas ambientais nesses territórios.

Nos brechós brasileiros, a maior parte das peças rejeitadas pelos consumidores são aquelas em tecidos de fibra sintética, inadequados para o clima quente, ou possuem um design datado, que responde a uma tendência passageira, que rapidamente se torna ‘fora da moda’. Com apenas 5 anos da chegada da Shein em nosso país, já encontramos roupas de sua etiqueta doadas aos bazares de roupa beneficentes, todas em tecidos de baixa qualidade e costuras feitas às pressas por trabalhadoras sobrecarregadas, por isso, dificilmente ganharão novos ciclos de uso. As imagens recentes do lixão têxtil no deserto do Atacama [49 e 50] mostram uma área de 300 hectares onde, por 15 anos, se acumulam cerca de 40 toneladas de lixo têxtil vindo dessas doações todos os anos. Essa é uma linha que se entrelaça às vitrines de lojas de departamento em shoppings do primeiro mundo, o sistema da fast fashion concentra seus lucros no circuito superior (SANTOS, 2004), sobretudo nos países de primeiro mundo, e distribui suas graves consequências ambientais e humanas nos bolsões de pobreza do terceiro mundo sem revelar nas etiquetas sua geografia devastadora.



[49 e 50] Lixo têxtil no deserto do Atacama.

fonte: BBC News<sup>21</sup>

### **- Mãos que vestem nosso tempo**

As grandes empresas transnacionais de fast fashion atuam em pontos de poder, fragmentando o território e as linhas de vida que nele se desenrolam. O corpo das trabalhadoras organizadas nos países de terceiro mundo está distanciado do corpo corporativo, sujeito fantasma que age por intermédio de diversos intermediários, em uma extensa network de linhas conectoras. Apesar das ações localizadas dessa indústria, suas consequências são sentidas em toda a trama da produção têxtil. Para concorrer com este mercado, baseado em um sistema de precarização a nível global, o mercado nacional se reorganiza para construir respostas. Por um lado, se estrutura uma indústria de exploração interna no país, onde a mão

---

<sup>21</sup> <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-60144656>

de obra local é explorada pelas empresas para oferecerem produtos a baixo custo, que concorram com os estrangeiros. Na contramão, designers buscam construir a valorização da moda brasileira e suas especificidades, através da valorização de todos agentes envolvidos na produção da roupa, agregando um valor ao produto que é voltado a um público de maior poder aquisitivo.

Para seguir esta linha solta, a cruzaremos às linhas de vida de costureiras empregadas em diferentes modelos de trabalho. Estas linhas são puxadas das costureiras organizadas por facção, na cidade de Toritama, pólo de produção de jeans no pernambuco, documentadas no filme “Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar”; as costureiras invisíveis, trabalhadoras imigrantes em situação ilegal em São Paulo, investigadas pela geógrafa Silvana Cristina da Silva; e as costureiras de belo horizonte que entrevistei em 2022, Graça, Linda e Laudirene.

O contexto dessas entrevistas foi uma encomenda de matéria para a revista Compartilhada<sup>22</sup>, trabalho que realizei em parceria com Nathalia Aquino, pesquisadora de comunicação e moda, e ilustrado por Patrícia Nardini, facilitadora gráfica sensível aos pormenores da fala. Esta matéria tinha por objetivo construir uma narrativa sobre a produção de moda em Belo Horizonte a partir das histórias de suas costureiras. Agradeço as marcas Coven e Apartamento 03 pela abertura e disponibilidade para articulação com suas trabalhadoras. A resistência de algumas outras marcas para permitir nossa aproximação com sua equipe, impondo restrições e condições de que a empregadora acompanhasse a entrevista, é sintomática de um universo que, mesmo quando se trata de uma produção local de peças com alto valor, ainda, em alguns casos, se baseia em relações abusivas, exploratória e de silenciamento.

“Antigamente eu lembro que minha mãe falava, quando uma pessoa era costureira era uma profissão muito privilegiada. Uma mulher que sabia costurar, ela era bem notada. Hoje em dia a costureira parece que não é importante mais. Pras pessoas, né? Pessoal gosta, é outra coisa.” (Graça, costureira da marca Coven, em entrevista concedida ao autor)

A desvalorização da profissão da costureira está intimamente ligada ao fato de, como já exposto, este ser historicamente um trabalho doméstico não remunerado realizado por mulheres (mães e irmãs mais velhas). A arbitrária separação do artesanato e da arte, que determina a costura como um fazer técnico, desprovido de raciocínio e criatividade, também contribui para desqualificar este fazer. Mas foi o modelo de produção transnacional que

---

<sup>22</sup> <https://compartilhada.cc>



formulou a maneira de levar essa exploração ao extremo, apagando os corpos dessas trabalhadoras. Invisibilizadas por uma cadeia de produção que oculta todos os seus rastros, para construir a ilusão de uma linha conectora única entre o consumidor e a marca. Este sistema oculta as condições miseráveis de vida produzidas para sustentar valores baixos na prateleira e silencia o corpo político das costureiras.

Ao longo dos últimos anos, essas trabalhadoras encontraram formas de denunciar ao mundo as condições de exploração a que são diariamente submetidas. Ao bordar recados na parte interna de etiquetas, bolsos ou até em forros seus, a linha-palavra atravessa os territórios de linhas linearizadas do capital global [51]. Entrelaça com consumidoras que, ao enxergar, pelo traço do trabalho manual, aquele corpo político violentado, se torna por vezes uma aliada, levando ao alcance midiático a discussão.



7

[51] Mensagens encontradas em etiquetas de roupas

fonte: Correio Braziliense<sup>23</sup>

8 — Não precisamos ir longe para encontrar as condições precárias de trabalhadoras invisibilizadas pelo sistema de produção. A geógrafa Silvana Cristina da Silva elucida “o funcionamento da metrópole de São Paulo a partir da decomposição do circuito espacial de produção do vestuário, sublinhando o papel dos agentes que usam o território com baixa tecnologia, pouco capital e que têm uma organização simples, muitas vezes invisíveis no cotidiano da metrópole.” (SILVA, 2012). A autora se apoia em Milton Santos e sua análise da economia urbana, para afirmar que

“A cidade nos países periféricos funciona a partir dos dois circuitos da economia urbana. O circuito superior é aquele das grandes empresas e instituições, e o circuito inferior são as formas utilizadas pela população pobre — que é a maioria e tende ao

<sup>23</sup>

[https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/mundo/2014/06/26/interna\\_mundo,434664/pedidos-de-socorro-sao-encontrados-por-clientes-em-etiquetas-de-roupas.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/mundo/2014/06/26/interna_mundo,434664/pedidos-de-socorro-sao-encontrados-por-clientes-em-etiquetas-de-roupas.shtml)

crescimento — de gerar renda a partir de atividades de organização simples, que dependem de mão de obra intensiva e pouco (ou nenhum) capital.” (SILVA, 2012).

Os agentes do circuito superior são tidos como as grandes empresas que controlam as variáveis-chave do período. No ramo das roupas, estão localizados nos escritórios das corporações que gerem grandes etiquetas, localizadas nas Avenidas Faria Lima, Paulista e nas lojas de shoppings de bairros nobres, que materializam a cidade luminosa. Ambos circuitos coexistem de forma a se complementarem, “na cidade opaca — do ponto de vista da modernização —, surgem atividades de pequenas e médias empresas ou mesmo do circuito inferior, que atendem à população pobre e também complementam os circuitos modernos.” (SILVA, 2012). Essas relações que constituem o capitalismo pós-moderno são ocultadas, “sobre os agentes do circuito inferior se constrói uma invisibilidade conveniente, que serve para esconder as relações sociais e territoriais que compõem os circuitos de acumulação.” (SILVA, 2012).

Uma cidade complexa como São Paulo “abriga os mais variados circuitos produtivos, às vezes compreendendo todas as etapas, desde a produção, a distribuição, o comércio até o consumo.” (SILVA, 2012). Mais uma vez é pelo rompimento de linhas e fragmentação do território que o sistema opera,

“os fragmentos da cidade pobre, abandonada pelas políticas públicas, tornam-se espaço de proliferação das atividades do circuito inferior; por outro lado, há a cidade rica, dotada de sistemas de circulação e transporte, foco da ação das políticas públicas e da ação corporativa. Ambos os fragmentos compõem a totalidade da cidade e funcionam de maneira complementar, concorrente e subordinada — as atividades do circuito inferior são dominadas pelas atividades do circuito superior.”.

Nos bairros pobres de São Paulo, proliferam as oficinas que confeccionam roupas que irão circular no circuito superior. Há nessas localidades oficinas regulamentadas (com CNPJ) e aquelas sem registro, “cujos agentes estão mais sujeitos a dificuldades como o preço elevado de aluguéis do Brás e do Bom Retiro e a ausência da documentação de imigração, uma vez que a maioria dos trabalhadores é constituída por população estrangeira.” (SILVA, 2012). No processo de subcontratação de serviços, as oficinas regulares são intermediadoras entre grandes marcas de roupa e os grupos clandestinos. Sem qualquer vínculo de emprego entre a contratante e o trabalhador, o pagamento é realizado por peça produzida, o que leva as costureiras a trabalhar em um ritmo acelerado e por mais horas, assim como no sistema de produção globalizado. “Até mesmo o dono da oficina encontra-se em situação de extrema vulnerabilidade no sistema, pois se subordina às exigências e prazos dos contratantes, sem a garantia de pagamento.”. As despesas do espaço de trabalho também são todas relegadas ao

chefe da oficina. Esses espaços de trabalho muitas vezes são usados também como residência para estes grupos.

Apesar da codependência entre os dois circuitos, a relação entre eles não é simétrica, pois, assim como no sistema internacional, o contratado receia ser substituído caso não esteja de acordo com as condições impostas pela empresa contratante. A organização neoliberal do trabalho torna o empregado um ‘chefe’ sem direitos trabalhistas, com riscos sobre a produção que assume e sem corpo para lutar por condições dignas de trabalho. Ele se auto-determina uma carga laboral exaustiva para atender as demandas de super-produção do circuito superior. Além disso, as condições de exploração de mão de obra garantem uma distribuição extremamente desigual da riqueza gerada pela venda dos produtos finais, que se concentra nas mãos de empresários do circuito superior.

No atual momento do capitalismo, em que se constrói a ideia do trabalhador autônomo como ‘dono de si’ e de seu tempo, na construção do sujeito neoliberal (Dardot, P.; Laval, E. 2016), o modelo de organização conhecido como ‘facção’ tem ganhado aderência por muitas costureiras. A facção é caracterizada como uma organização horizontal de profissionais que produz sob demanda terceirizada para grandes empresas, como no circuito inferior de SP. Muitas vezes formada por familiares, amigas ou vizinhas, essas facções são uma resposta às jornadas exaustivas e desvalorizadas das fábricas. Uma forma dessas profissionais sentirem relativa autonomia sob seu trabalho, se manterem próximas ao cuidado da casa e da família e garantir uma renda ligeiramente maior do que a oferecida pelo mercado formal.

Se este sistema de produção pode propiciar alguma independência financeira a essas pessoas, em seu limite, ao retirar o sujeito da fábrica concreta a substitui pela fábrica do sujeito neoliberal (Dardot, P.; Laval, E., 2016). Este neosujeito é caracterizado pelos autores como “Especialista em si mesmo, empregador de si mesmo, inventor de si mesmo, empreendedor de si mesmo: a racionalidade neoliberal impele o eu a agir sobre si mesmo para fortalecer-se e, assim, sobreviver na competição. (...) [essa racionalidade] apresenta a vantagem incomparável de unir todas as relações de poder na trama de um mesmo discurso” (Dardot, P.; Laval, E. 2016, p.326).

O cuidar de si analisado por Foucault como um processo de consciência e autoanálise que desafia a estrutura do poder em suas margens é realocado ao centro do poder como técnica de si, de um sujeito que reproduz no seu próprio governo uma lógica produtivista. As relações empresariais se manifestam na vida íntima em uma “ ‘reação em cadeia’, produzindo ‘sujeitos empreendedores’ que, por sua vez, reproduzirão, ampliarão e reforçarão as relações de competição entre eles, o que exigirá, segundo a lógica do processo auto-realizador, que

eles se adaptem subjetivamente às condições cada vez mais duras que eles mesmos produziram.” (Dardot, P.; Laval, E. 2016, p.324).

Em seu extremo, essa lógica do sujeito neoliberal se remenda a imagem-movimento do filme “Estou me guardando para quando o carnaval chegar” (GOMES, 2019). A película documenta os trabalhadores da capital nacional do Jeans, a cidade de Toritama, em Pernambuco, responsável por 20% da confecção nacional de jeans. A produção têxtil, base da economia do município, é também baseada no modelo de facção, apresentado anteriormente. As antigas fábricas da cidade, ao irem à falência, se dissolveram em inúmeros ateliês domésticos, muitos equipados com máquinas que os ex-funcionários compraram dessa extinta indústria [52]. O filme retrata uma realidade em que o discurso da emancipação dos trabalhadores leva a uma sujeição a um poder dissolvido na própria racionalidade desse sujeito neoliberal.



[52] Frame do filme “Estou me Guardando Para Quando o Carnaval Chegar” (2019)

fonte: Prosped<sup>24</sup>

Em entrevista para O Globo, o diretor Marcelo Gomes diz que “O que me interessava era ouvir os desejos e os sonhos dessas pessoas que se apegam à idéia da autonomia, de ser o próprio patrão, sem perceber que estão sendo escravizadas por elas mesmas.”. As jornadas exaustivas de trabalho retratadas são justificadas pela ideia de independência. A situação de precariedade da população se alia ao dispositivo de “desempenho-gozo”: “Exige-se do novo sujeito que produza “sempre mais” e goze “sempre mais”” (Dardot, P.; Laval, E. 2016, p.347). Na narrativa do filme, todo o trabalho é recompensado no carnaval, quando os sujeitos vendem não apenas sua produção, mas também meios de subsistência (móveis e eletrodomésticos de casa) para usufruir do feriado. Para uma população à margem dos lucros

<sup>24</sup> <https://prosped.com.br/arte/documentario-estou-me-guardando-para-quando-o-carnaval-chegar/>

do capitalismo, a lógica incalculável do gozo fecha uma conta impossível, onde o trabalho ilimitado é compensado por um mínimo de prazer.

A coletividade das facções produz uma grande ambiguidade entre certo processo emancipatório em relação às estruturas liberais tradicionais (a fábrica, o chefe, o tempo regulamentado) e uma nova sujeição do trabalho autônomo (o trabalho sem limite, as relações objetificadas, a exploração de si). Em determinado momento, uma trabalhadora comenta como vantagem não ter horários como havia na fábrica, para em seguida descrever a sua jornada de 11 horas de trabalho com turnos pela manhã, tarde e noite que são intercalados com o trabalho doméstico. No fim, ela conclui “cansa, mas a gente vai ganhar mais”.

“Assim, eu trabalho mais... Eu ganho mais, mas eu trabalho mais. Mas não tem problema, só de ter a minha liberdade” (Linda, costureira faccionista de BH)



A produção de jeans em Toritama é uma resposta à nova organização de trabalho em torno da produção têxtil em escala global. É também uma trama pelo avesso, para construir as possibilidades de vida e de trabalho dentro de um território precarizado, como nos afirma uma trabalhadora para a câmera: “Aqui virou uma São Paulo. Antes as pessoas tinham que ir para lá para trabalhar. Mas lá você não consegue nada se não tem estudo, aqui você consegue.”.

A voz do diretor Marcelo Gomes, no fora de campo do filme, não busca afirmar verdades sobre o tema documentado, mas sim compartilhar suas reflexões e pontos de vista, a partir da sua relação com Toritama, cidade que visitava na infância acompanhado de seu pai a trabalho. O tom ensaístico do documental nos permite visitar o cenário, como lembrado pela diretor, silencioso e pacato, em contraponto a Toritama como é vivida hoje, habitada pelo som das máquinas de costura, rádios de música que acompanham o trabalho e o movimento constante de pessoas e tecidos. As peças confeccionadas localmente, são vendidas na Feira de Domingo, sobretudo para revendedores que as distribuem por lojas do circuito inferior pelo Brasil. Para garantir a ampliação do consumo de objetos pela população o capital reorganiza territórios, projetando a lógica da megalópole nas localidades mais distantes, fenômeno denominado urbanismo extensivo (MONTEMOR), que se sobrepõe aos modos de vida historicamente estabelecidos nos territórios.



Nas entrevistas realizadas com costureiras de Belo Horizonte, se torna ainda mais evidente as contradições relativas aos modelos de trabalho em que as costureiras estão inseridas. Linda, costureira faccionista, se organiza com suas duas irmãs para atender demandas terceirizadas. Ela é quem calcula o tempo envolvido na encomenda e acorda um valor para aquele trabalho.

“Quando vem a produção pra mim, eu faço uma peça. E aí daquela peça eu vou saber quanto tempo eu vou levar pra produzir. Aí o valor a gente combina. Ela me dá um preço, e aí se eu achar que o valor está muito baixo, eu comento com ela, e aí a gente combina o valor.” (Linda, costureira faccionista em BH)



[53] Ilustração da costureira Linda

fonte: revista Compartilhada<sup>25</sup>

A costureira Linda [53] nos contou que começou a trabalhar de casa no início da pandemia. Quando as confecções reabriram as portas ela tinha se acostumado com sua nova rotina e decidiu se manter assim. Ela sempre preferiu trabalhar com ‘modinhas’, roupas de confecção mais simples que podem ser costuradas com mais velocidade, porque gosta de ver a produção fluir. “Hoje não me vejo enfiada dentro de uma empresa não, eu gosto de ter o meu horário e eu acho trabalhar em casa bem melhor.”. Sua rotina de trabalho se entrelaça com suas tarefas domésticas e de lazer, assim ela nos descreve.

“Eu tô acostumada com meu horário né, eu vou pra academia, chego, tomo banho, faço um cafezinho e sento na máquina. Meio dia eu paro pra almoçar, aí eu lavo minhas vasilha, chupo uma laranja, assento ali fora com meus cachorro... Aí dá 1:00 eu sento na máquina de novo e vou até as 5:00, paro pra tomar meu café... mas se eu sair um pouquinho desse horário, eu já fico preocupada (risos). Ou seja, tem que ter organização, entendeu?”

Para ela, sua qualidade de vida está entrelaçada com a possibilidade de trabalhar em seu lar e intercalar com as outras tarefas da rotina. Ela também se orgulha de sua

<sup>25</sup> <https://compartilhada.cc/tramas-que-vestem-nosso-tempo>

auto-disciplina e organização, tidas como essenciais para se ter a liberdade de trabalhar para si mesma, “Se você ficar levantando toda hora, você não vai fazer nada! Tem que ter foco!”. Por outro lado, nos contou que quando trabalha em uma encomenda grande pode estender seu horário até 1h da manhã, “Assim, eu trabalho mais... Eu ganho mais, mas eu trabalho mais. Mas não tem problema, só de ter a minha liberdade”. Para ela, o futuro da profissão de costura é o trabalho terceirizado realizado em casa.

“As minhas amigas costureiras, não querem trabalhar fora mais. Descobriram que quem trabalha em casa ganha mais. Trabalha mais, mas tem mais liberdade. Sabe porque? O salário médio de uma costureira é R\$1.300 e pouquinho, olha que absurdo!”

O baixo salário praticado para a categoria é sintoma da desvalorização de uma profissão que constantemente requer aprimorar o conhecimento e técnica para atender às demandas do mercado. O modelo de produção em massa esvazia esse fazer de sua dimensão criativa e de sua inteligência própria, compreendendo como trabalho mecânico, cuja mão de obra pode ser facilmente substituída. Trabalhando em casa e ganhando por produção a partir das encomendas com diversos clientes, Linda consegue uma renda cerca de 80% maior que seu salário quando era empregada. Ainda que nesta conta não entre seus gastos com luz, equipamento, insumos nem as funções acumuladas devido a gestão de seu próprio trabalho, o maior retorno imediato recompensa o trabalho exarcebado.

“Eu já fiz facção, mas atualmente eu gosto mais de trabalhar em fábrica. Porque eu não gosto muito de ficar em casa o dia todo. Quando você faz facção você fica muito dentro de casa não vê muito o mundo lá fora, porque você não tem muito tempo. Então hoje eu prefiro isso. Pelo menos por enquanto, porque tem as partes ruins mas tem as partes boas também. Eu acho que varia de cada situação.” (Laudirene)

Atualmente Laudirene [54] trabalha para a marca mineira Apartamento 03, etiqueta do designer Luiz Cláudio, que preza pelo uso de bons tecidos e a construção inovadora das roupas. As confecções de designers locais, apostam em outra resposta para a organização global do trabalho têxtil, em constante aceleração. Ao priorizar a qualidade das peças em detrimento da quantidade de roupas produzidas, as marcas autorais produzem itens com um valor final mais alto, justificado pela excelente qualidade da roupa, desde seu design, ao seu material e a sua costura. O ritmo mais saudável de produção permite maior exercício criativo e cuidado por parte das costureiras, que têm não apenas seu salário valorizado, como também os seus conhecimentos reconhecidos, participando ativamente do desenvolvimento da peça.

“A gente começa uma coleção e o estilista quer trabalhar, vamos supor, em cima de uma seda. A gente que está com o material vai ver o que que funciona ou não, o que é que vai agarrar na produção. Então é um dever da pilotista questionar ao modelista sobre a peça. Eu faço isso

várias vezes. Eu falo mesmo: olha, não dá pra fazer. A gente vai aprendendo realmente enquanto equipe e aprende muito!”



[54] Ilustração da costureira Laudirene

fonte: revista Compartilhada<sup>26</sup>

Para Laudirene, o espaço de trabalho nunca foi um ambiente apenas para produzir, mas também um espaço de compartilhamento e troca entre profissionais. Ela contou que, aos 17 anos, quando começou a trabalhar na primeira confecção,

“eu queria ir para sessão de blazer masculino. Aí mais ou menos umas duas horas da tarde já tinha terminado o meu serviço na área do arremate. Nesse intervalo eu ia pra costura pra sessão de casaco masculino e comecei a me aperfeiçoar, aprender de tudo, né?”.

A costura para ela é este processo de aprendizado contínuo pela experimentação e a troca, um trabalho coletivo.

“No trabalho conheci muitas pessoas que me ensinavam a fazer a coisa perfeita: olha isso aqui você faz desse jeito, não está bom, vamos melhorar aqui, faça assim e vai sair perfeito. E assim eu fui aprendendo. Ao lado de pessoas que também que trabalharam comigo e que me passaram muitas coisas e o que eu sei hoje eu também passei pra frente porque eu sei eu acho que é assim a equipe é uma ajudando o outro entendeu?”

Estar inserida em espaços de trabalho que respeitam e valorizam seus saberes contribui para Laudirene reconhecer o valor de seu fazer. Pelas mãos do trabalho, ela produz

<sup>26</sup> <https://compartilhada.cc/tramas-que-vestem-nosso-tempo>



um corpo que contesta a crescente desvalorização de seu saber-fazer e compreende a importância da valorização da costura.

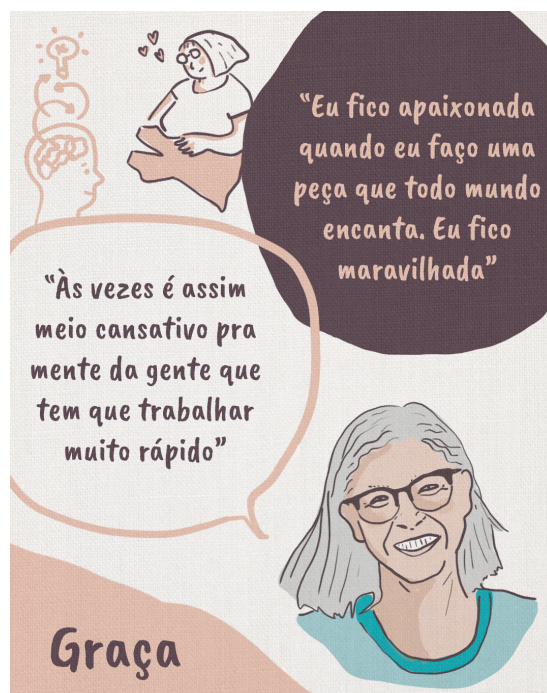
“Tem gente que acha que é fácil costurar. Sentar e fazer uns pontos na roupa é uma coisa. Você pegar uma peça de um estilista e fazer um desfile, coisa muito diferente, não é fácil. A gente tem que estar bem concentrada, sabe? Tem que querer aperfeiçoar bastante, eu sempre corro atrás disso, na minha área tem que sempre estar aprendendo.”

A aceleração do trabalho de costura nas fábricas é observada por Laudirene, que a relaciona com a perda da qualidade mesmo nas produções de menor escala. Para acompanhar um mercado que atrai os clientes pelos preços baixos, é necessário priorizar a quantidade em detrimento da qualidade, sobretudo em um país onde a população não consegue acessar itens de alto valor de mercado, priorizando comprar mais em quantidade de objetos cujo preço seja rebaixado, independente das condições de produção ou qualidade do produto.

“Há uns anos atrás na área de roupa social, a produção era bem lenta. Hoje isso já mudou muito. As fábricas estão procurando trabalhar por produção, exige qualidade com certeza, mas não era igual por exemplo há uns quinze anos atrás. Que a produção não era tanta igual está sendo agora.”

Assim como a Apartamento 03, a Coven é uma marca mineira que prioriza a qualidade de design e confecção das peças que, em consequência, possuem um valor mais elevado e são voltadas para um público com maior poder aquisitivo. Graça [55] é uma das 4 pilotistas que trabalha na fábrica da empresa, pilotista é a costureira que desenvolve a peça piloto a partir da concepção da designer, para servir de teste de modelagem e soluções de costura, e se tornar uma referência para a produção seriada da coleção. A costureira, que já trabalhou como faccionista, criticou esse modelo ao ressaltar o valor das horas de descanso.

“Trabalhar fora é muito melhor. Porque você vai, né? Você conta com a sua responsabilidade, volta pra casa tranquilo e vai descansar. Descansa de verdade. Eu já cheguei a virar a noite costurando quando trabalhava em casa. As faccionistas trabalham desse jeito, viu? Mas é muito cansativo. que a gente tem que ter as horas certas pra descansar né? Porque senão sua cabeça não funciona. Ainda mais por ser um serviço que você está o tempo todo raciocinando. Costurar é muito bom mas tem que limite também né? É um trabalho de atenção e amor.”



[55] Ilustração da costureira Graça

fonte: revista Compartilhada<sup>27</sup>

Reconhecer o valor e esforço de seu trabalho, atenta a estabelecer os limites entre a atividade e o descanso. Graça reforçou diversas vezes essa relação entre a costura e a mente, ”às vezes é assim meio cansativo pra mente da gente que a mente da gente tem que trabalhar muito rápido. É cansativo, mas é muito bom fazer as coisas que a gente gosta, né?”, a o **~palavra** nos ensina que há uma inteligência própria deste fazer e Graça a reforça trazendo a costura como trabalho incessante da cabeça, que precisa acompanhar os movimentos do corpo e da máquina.

Com Laudirene e Graça podemos aprender que, em condições justas de trabalho, acima dos pisos salariais baixos estabelecidos pela legislação, essas mulheres conseguem se organizar entre a vida profissional e pessoal. O ambiente de trabalho onde não impera o ritmo exaustivo de produção permite tecer trocas e aprendizados entre a equipe, em uma fábrica que também se torna escola. Graça contou emocionada sobre os desfiles da marca que assiste pela televisão junto a equipe, quando se maravilha ao ver suas artes ganhando vida.

“o que me incentiva é porque eu gosto de costurar. Igual aquelas roupas de desfile. Quando você pega aquele tanto de pedaço, vai montando aquele quebra-cabeça. E no final você vê na boneca de prova aquela roupa maravilhosa, isso aí é muito gostoso. E quando você vê no desfile aquelas coisas mais lindas e pensa que você fez, isso é gostoso.”

<sup>27</sup> <https://compartilhada.cc/tramas-que-vestem-nosso-tempo>

Atualmente, o movimento global Fashion Revolution provoca as consumidoras a refletir a partir do questionamento “quem fez minha roupa?”. Como vimos, são diversas mãos e linhas andarilhas, que se desenrolam junto à vida, que participam da produção de uma peça, mas essa pergunta nos convida a refletir sobre a invisibilidade do trabalho das costureiras, que se perpetua desde quando este era um trabalho doméstico. Ana Maria Machado analisa que este fenômeno nada tem de novo, desde a antiguidade grega a tecelagem forneceu os primeiros produtos para os mercadores e, “mais que isso, permitiu a domesticação feminina, o confinamento da mulher no espaço doméstico. Ao mesmo tempo, possibilitou também que o aproveitamento desse excedente de produção levasse a formas primitivas de acumulação de riqueza” (MACHADO, 2003). Segundo a autora, a produção têxtil doméstica feminina era invisibilizada em cômodos construídos nos fundos das casas e vendida por seus maridos comerciantes. A acumulação do capital para viabilizar as grandes navegações só foi possível por essa indústria precária. Não por acaso, os primeiros complexos fabris capitalistas se voltavam para a produção têxtil, ao mesmo tempo em que inseriam a mulher no mercado de trabalho com salários inferiores ao dos homens.

Mas foi este mesmo processo que “reforçou também as comunidades femininas, de mulheres que passavam o dia reunidas, tecendo juntas, separadas dos homens, contando histórias, propondo adivinhas, brincando com a linguagem, narrando e explorando as palavras, com poder sobre sua própria produtividade e autonomia de criação.” (MACHADO, 2003). A fábrica, como a casa, foi um espaço projetado para a disciplina dessas trabalhadoras, mas foi em suas brechas que elas teceram, como em Biribiri, suas contra-condutas e revoluções. “a circulação da matéria têxtil criada por mulheres era incentivada, mas a circulação do texto e da palavra da mulher encontrava todos os obstáculos.” (MACHADO, 2003). Talvez por isso encontramos poucos registros escritos relacionados aos movimentos tramados pelo trabalho coletivo têxtil feminino, que sempre produziu outras textualidades para se comunicar.

Foi na etiqueta de uma peça do brechó que encontrei pela primeira vez a logo da ILGWU [56]. No trabalho de avaliação das roupas, tenho o hábito de pesquisar todas as informações que uma peça carrega. Esta pequena etiqueta, com uma logo e uma sigla, tece linhas de fuga que nos levam a um tempo-espaço onde trabalhadoras fiaram revoltas que disputaram um campo político amplo. Nascido em mobilizações em fábricas têxteis em 1900, o ILGWU- International Ladies Garment Workers Union (União Internacional das Mulheres Trabalhadoras do Vestuário) foi o primeiro sindicato da história norte-americana a ter lideranças femininas. Ganhou ampla adesão por suas ações diretas e greves, reunindo

trabalhadoras de diversos ramos têxteis, imigrantes de vários contextos, mulheres racializadas, de idades diversas, mas também mulheres de posições de poder no ramo e com força econômica no país. Suas estratégias discursivas passaram a integrar a própria estrutura da produção, criando a etiqueta ‘ILGWU’, aplicada até os dias de hoje nas peças feitas por trabalhadoras sindicalizadas, sobre a qual cantavam em seus atos pelas ruas nos anos 70:

“procure a etiqueta da união  
Quando você está comprando  
um casaco, vestido ou blusa,  
Lembre-se em algum lugar alguém  
da nossa união costura,  
Nossos salários vão alimentar  
as crianças e a casa  
Trabalhamos duro,  
mas quem está reclamando  
Graças a ILG, estamos fazendo o nosso caminho,  
Então, sempre procure pela etiqueta da união”<sup>28</sup>

O jingle se tornou uma forma de dar rosto e voz a essas trabalhadoras tantas vezes anônimas na história. Até hoje ele habita o imaginário e memória do consumidor norte americano, como é possível perceber nos comentários em fóruns e vídeos sobre o movimento sindical das trabalhadoras têxteis. Essas mulheres do mundo comum, muitas vezes vizinhas ou familiares, formavam assim um conjunto plural nas vozes e corpos.



[56] Etiqueta ILGWU

fonte: fotografia Taiane Gomes

<sup>28</sup> Escute ao jingle da campanha em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Lg4gGk53iY&t=20s>

Constituindo um corpo político diverso, o movimento pôde reunir ao longo das décadas discussões interseccionais, enriquecidas pelos outros movimentos aos quais suas sindicalizadas participaram - as imigrantes chinesas que trouxeram leituras comunistas, as mulheres negras que atuavam no black panthers, etc. A identidade anti-predcativa do movimento (SAFATLE, 2015) - ou um predicativo múltiplo, anunciado em cada movimentação e em cada pauta - refletiu em pautas plurais, partindo da valorização e segurança das trabalhadoras, mas também atuando contra a discriminação racial, pela regularização das pessoas imigrantes, reinvenção do espaço da mulher na política, etc [57-59].



[57-59] atos realizados pela ILGWU

fontes: 57 -New York Historical Society<sup>29</sup>

58 - Senior Women Web<sup>30</sup>

59 - Tiangle Fire Open Archive<sup>31</sup>

<sup>29</sup> <https://www.nyhistory.org/blogs/look-for-the-union-label>

<sup>30</sup> <http://www.seniorwomen.com>

<sup>31</sup> <http://open-archive.rememberthetrianglefire.org>

Os novos modelos de trabalho de produção têxtil seguem a lógica neoliberal de isolar e individualizar a trabalhadora. Ao fragmentar as cadeias de produção em territórios dispersos pelo globo ou em circuitos apartados da cidade, se fragmenta também o corpo político do proletariado, distanciadas e preocupadas com seu ganho individual essas trabalhadoras têm mais dificuldade de se reconhecer como classe e reivindicar seus direitos. Com os modelos de trabalho individualistas nas fábricas, não apenas se desintegra a coletividade e seu potencial transformador, como se instaura novos mecanismos sofisticados de controle, onde a disciplina auto imposta impera, pois o tempo deve ser otimizado para produzir. Não apenas o descanso é prejudicado, como observa Graça, mas todas as trocas espontâneas, sobre as quais Laudirene se refere em seu depoimento. São essas trocas que permitem o aprendizado com as colegas, a formação de tramas pelos seus fios de vida que, em outros contextos, levaram a organização do corpo coletivo das costureiras na luta por melhores condições de trabalho.

O cálculo simplista, de que trabalhando em casa por jornadas mais longas se tem um retorno financeiro imediato maior, exclui a luta por melhor remuneração da profissão. Não apenas o corpo da trabalhadora se torna invisível no sistema para o consumidor, mas também o corpo da força que a explora se torna invisível para ela, pois suas interações são apenas por ação de intermediários, dificultando a realização de qualquer ação de confronto e resistência.

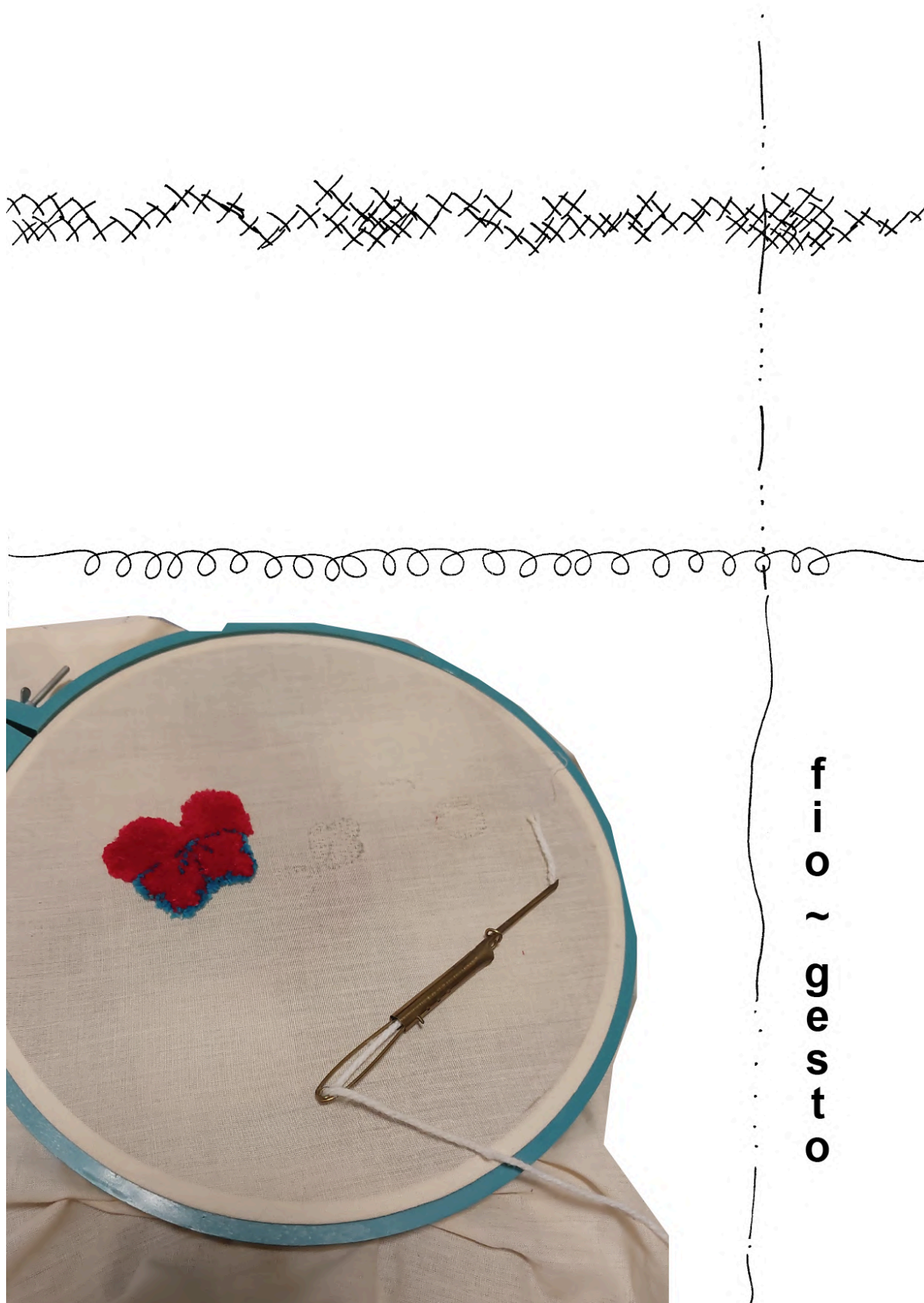
Não é à toa que, quando questionadas sobre o futuro da costura no Brasil, as três entrevistadas comentaram sobre a escassez da mão de obra. Quando eu disse que costurava, Linda riu e perguntou para que eu aprendia aquilo e não a trabalhar no computador.

“É muito difícil achar um jovem falar que gosta de costurar, quer seguir essa profissão. Eles quer fazer outras coisas né? Trabalhar no computador, fazer um curso superior. É isso que eles estão querendo hoje em dia. E a costura está ficando pra geração passada. Antigamente eu lembro que minha mãe falava, quando uma pessoa era costureira era uma profissão muito privilegiada. Uma mulher que sabia costurar, ela era bem notada. Hoje em dia a costureira parece que não é importante mais. Pra pessoas, né? Pessoal gosta, é outra coisa.” (Graça)

“Na área da confecção, a mão de obra está ficando muito escassa. Tem que começar a dar uns cursos para a pessoa ir aprendendo aos poucos, porque não tem como a pessoa chegar num ambiente já sendo pilotista. Eu acho que está faltando a oportunidade de aprender, né?” (Laudirene)

Um trabalho que requer habilidade manual, raciocínio matemático veloz e constante aprimoração de conhecimento, mas não é levado socialmente a sério, se torna desinteressante para as novas gerações por não ser recompensado o esforço dedicado. Ainda que se vestir seja uma atividade diária, a produção globalizada fragmentada nos ensina a valorizar marcas e

marketing, mas não as profissionais dos saberes-fazeres manuais em atividade. O corpo produzido pela costura se desencarna e se torna um produto fantasma, que apaga as marcas da mão de quem fez, que se torna apenas uma mão de obra invisível e substituível.



[60] bordado inacabado de minha avó

Fonte: arquivo do autor



### 3.4. Fio~gesto

#### 3.4.1. Tecer as linhas da vida com as próprias mãos

Tramando os fios ~corpo a especialidades distintas pudemos constatar por um lado a produção do corpo individual e coletivo pelo trabalho territorializado em fábricas, ateliês e casas e, por outro, a constituição do sujeito neoliberal, pelo trabalho que se relaciona a um espaço fragmentado pelas linhas de poder que o atravessa, em um fazer desincorporado.

O corpo constituído pelo fazer é aquele capaz de, puxando os fios ~memória que alinhavam sua biografia e ~palavra de seu saber-fazer, formular o ~gesto, movimento que produz novas linhas que tecem as vidas com suas próprias mãos. Foi pelo gesto que, em nossa constelação têxtil, as alunas Pauline e Luiza aproximaram de suas interlocutoras, cruzaram suas linhas para tecer uma rede de compartilhamento, um comum habitado sem apagar suas diferenças e distanciamentos [61 e 62]. Pauline voltou duas vezes ao coletivo Flores do Morro e ensinou duas técnicas às mulheres: a serigrafia e o carimbo botânico com as folhas de seus quintais. Aplicando-as nos panos disponíveis cortaram bolsas que seriam ainda incrementadas com os bordados. Luiza bordou a foto de sua vizinha de quem se aproximou pelas trocas têxteis durante o isolamento na pandemia de Covid-10. Pela técnica do fuxico elas se comunicavam afeto e esperança, o gesto depois se tornou motivo de se encontrarem e trocarem histórias, como a autora bordou “o avesso do fuxico é o silêncio”.

Nesta trama entre espaço, território e gesto visitaremos a história de mulheres que, pela costura e tecelagem, tramam redes de compartilhamento para ampliar o alcance de suas mãos, ampliando corpo individual e coletivo que constroem pelo fazer. Neste percurso, elas também conectam espaços e tempos distanciados pelas linhas retas da geografia e cronologia, mas que se tangem pelas espirais do tempo e fios dos trânsitos que vivem.



[61 e 62] trabalhos finais das alunas Pauline Aimê (esq.) e Carol Dupin (dir.)

fonte: arquivo do autor

### - Formar malhas com fios mistos

O percurso espiral que traçaremos aqui parte de um objeto com o qual tive um primeiro contato em meu trabalho no Camaleoa Brechó. No trabalho de seleção de roupas busco localizar, circular e investigar as peças que foram produzidas nas escalas de confecção doméstica e pequenos ateliês, pois, como já observamos, essas possuem uma qualidade de design, tecido e acabamentos que se torna rara na produção atual de moda massificada. Para procurar por essas peças de roupas, que participam de um sistema local da moda, visito com frequência colecionadoras de roupas que viveram outros tempos, ou acervos de costureiras e alfaiates, cujas histórias guardam os segredos dessa tradição. Foi conversando com uma costureira que escutei, pela primeira vez, sobre o Método de Corte Centesimal, com o qual ela contou que trabalhou a vida toda. Mas, foi ao conversar com uma cliente, Amanda A., sobre o ofício da alfaiataria que atravessava sua família, que ela me apresentou o material didático do Método: um estojo de madeira [63]. Fiquei muito emocionado com este artefato e as histórias que carrega: o estojo foi adquirido por sua tia avó, que aprendeu, de forma autodidata, com o

apoio deste material, que transformou a sua vida. Imaginei quantas pessoas teriam aprendido a modelar e costurar a partir daquele objeto, cujo design aberto pode funcionar como uma interface, permitindo adição e edição de páginas e incentivando o desenvolvimento de modelos próprios, uma vez dominado o método.



[63] Foto da caixa do método

Foto: Taiane Gomes

Todas as caixas de madeira do Método Corte Centesimal eram assinadas pela sua criadora, Carmen de Andrade Mello Silva. Conforme consta na história do método, no site da empresa, Carmen é mencionada como dona de casa, nascida na cidade de Lavras (MG), de onde se mudou para Andrelândia, para acompanhar o marido em seu trabalho. “Ativa, inteligente e preparada, Dona Carmen seguia o destino das mães de família tradicionais da época. Acompanhava o marido nas mudanças determinadas pelo trabalho.” (CORTE CENTESIMAL, website) Mas, como as suas contemporâneas em Biribiri, Carmen tecia em casa, junto às roupas de sua família, a sua própria história.

Em sua vida doméstica, Carmen passou a costurar para toda família: para ela, o marido e quatro filhos. Na intenção de aprimorar seu trabalho e evitar as desgastantes provas de roupas, Carmen tomou o hábito de fazer anotações sobre as proporções dos corpos, que auxiliavam a sua memória, produzindo peças sob medida. Devido a sua competência como costureira, as vizinhas iam procurá-la para copiar os seus moldes, por isso Carmen os produzia com traçados que indicavam com clareza como cortar e costurar as peças. Com o

tempo, passou a indicar neles um sistema simples que permitisse que os moldes se adaptassem às particularidades do corpo de cada pessoa que com ela aprendia. Como cientista, ela se questionava sobre as proporções humanas e como produzir, com a costura, um design que atendesse às particularidades de cada sujeito. Em uma interlocução com o olhar de engenheiro do marido Antônio, que era conhecido como professor Pardal, criaram um sistema de escalas a partir de suas anotações, surgindo em 1934 o “Método de Corte Centesimal”.

Da prática feminina pode se manifestar a práxis feminista? A busca por uma autonomia e independência individual pode ser produzida também em coletividade? Durante quatro anos, Carmen ia ensinando a suas amigas e vizinhas a lerem suas anotações e fichas. Em 1952, Carmen e seu marido fundaram a empresa “Corte Centesimal Ltda.”. Herdada de mãe para filha, a empresa está atualmente na quarta geração da família, gerida pela bisneta de Carmen, Carolina Franco, que, em nossa longa conversa sobre os fazeres que atravessam sua família, demonstrou um amor pela história de independência das mulheres através do método e um apego pelos estojos de madeira vendidos até o início da década de 70, que guardam muito mais que os materiais do curso, as histórias da moda e das costuras do Brasil.

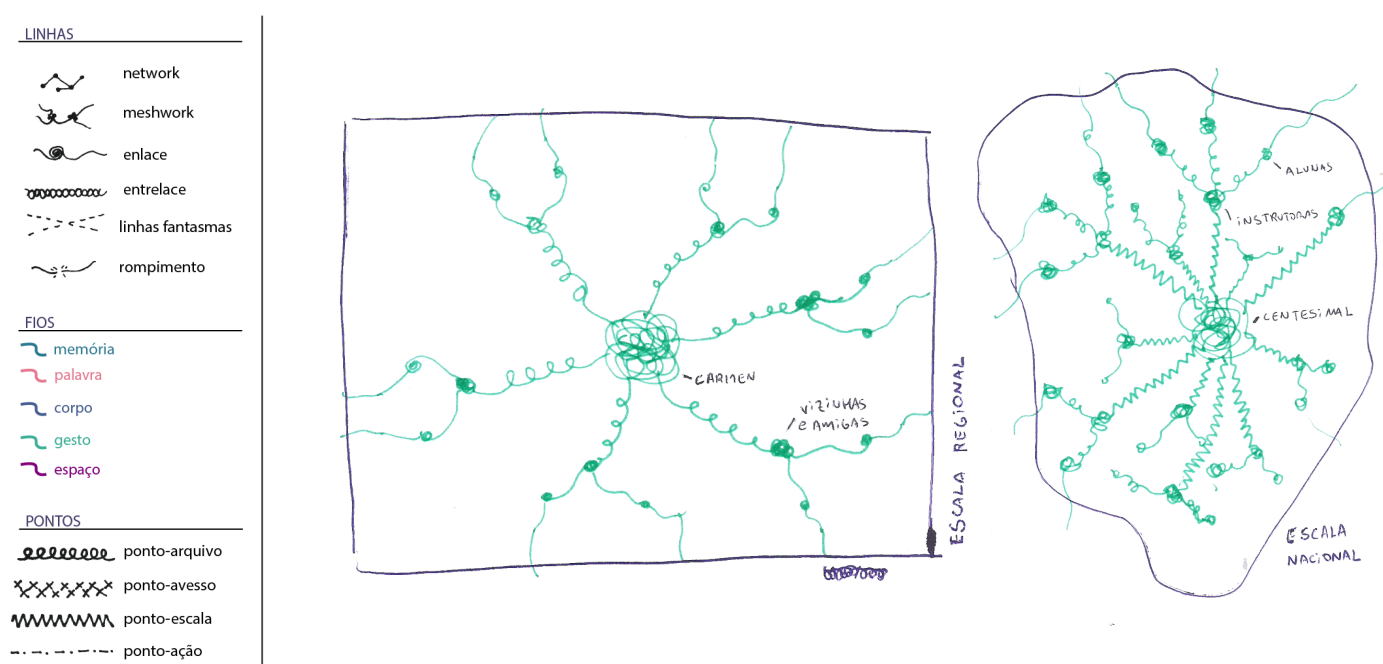
Carolina me contou que a sua aproximação com o Método Centesimal foi tardia, pois devido ao seu corpo fora do padrão, em decorrência de uma condição médica, ela pensava que não cabia no mundo da moda. Para participar do negócio da família, ela, assim como sua avó e sua mãe, aprendeu com uma instrutora do método a utilizá-lo. Para ela, compreender a linguagem do fazer era essencial para assumir a comunicação da empresa. Foi ao compreender que, no funcionamento modular do sistema de escalas do método, o molde se ajusta ao corpo e não o corpo que se adequa ao gabarito, que encontrou a ferramenta para se relacionar com o universo das roupas. Ela diz que o rigor do Centesimal permite uma liberdade de se criar roupas que irão atender as particularidades de cada sujeito e seus desejos.

De acordo com Carolina, antes mesmo do desenvolvimento comercial do método, do material didático e dos cursos, o conhecimento já havia se espalhado por toda região sul do estado de Minas Gerais, além de uma parte do estado do Rio de Janeiro. Esse fato revela a existência das malhas de compartilhamento entre mulheres que compreendiam a emancipação como um processo coletivo, compartilhando seus conhecimentos, na intenção de ajudar uma à outra. Pela linha de sua vida, Carmen, nesse período, ensinou seu método a suas vizinhas, essas por sua vez, em suas linhas de vida, passaram para frente o que aprenderam, tecendo essa trama do saber, que se estendeu para além do município de Andrelândia, no sul de Minas, cruzando as linhas fantasma e linearizadas que criam divisas municipais e estaduais.



Articuladas por fazeres comuns e saberes diferenciados, se tecem cooperações na práxis coletiva.

No ano que a empresa surgiu, foi fundada a primeira escola de corte centesimal do estado de Minas Gerais, com sede na capital, Belo Horizonte. Como conta Carol, naquela época, devido à escola, multiplicou-se o número de ateliês fundados por alunas do curso. Sua bisavó Carmen inicia um curso para formar instrutoras do método.



#### [64]trama territorialidade 5: método centesimal

Fonte: arquivo do autor

Para atender a demanda de ex-alunas que não tinham condições de vir do interior para a capital, ela inicia um material de telecurso, no qual Carmen instruía as alunas por meio de um livro didático elaborado por ela e ligações telefônicas para as lições. Neste novo momento, um outro tipo de rede permitiu ampliar o alcance do método, linhas conectoras que transmitiram o saber de Carmen para suas instrutoras. Ainda assim, Carol conta que sua bisavó encontrava formas de dar voltas nas linhas dessa conexão, por meio de comentários motivacionais que inseria no material e na sua lida por telefone, um jeito de estar próxima mesmo com a distância física. Tecendo redes por linhas conectivas, se perde, em parte, o envolvimento nas relações produzidas localmente, mas permite descentralizar o acesso ao conhecimento do Centesimal e produzir outras tramas de relacionamento local, a partir das



linhas de vida das instrutoras espalhadas pelo país e suas alunas [64]. Carol conta ser impossível contabilizar quantas pessoas aprenderam o método, devido a essa multiplicação das escolas e, ainda, as trocas e ensinamentos informais que as alunas levavam para suas famílias e vizinhança. No acervo da empresa elas possuem cópia das carteiras de mais de 500 instrutoras [65]. Através delas, é possível “ver as características de uma época. Características de corpo, Características de cabelo, características. Do físico de cada uma. A gente consegue a localização delas. Aí você vai ver, tem de todos os lugares do Brasil.”, conta Carolina Franco.



[65] carteiras do curso técnico do método Centesimal na exposição do Método no Museu da Moda.

fonte: Estado de Minas<sup>32</sup>

Este convívio entre as linhas conectoras e as linhas de vida errantes, permitiu a multiplicação das tramas ligadas ao Método Centesimal, transformando a costura, a vida de suas protagonistas, os ambientes domésticos e refletindo em paisagens urbana que, até hoje, em bairros tradicionalmente ligados à produção têxtil, é marcada por placas de costureiras na janela de seus ateliês domésticos e pequenas portas de ateliês que atendem suas vizinhanças.

Carolina conta, com muita alegria, histórias de vida de alunas por todo o Brasil que, pelo corte e costura, construíram sua independência financeira e teceram suas próprias histórias de vida. As trocas livres entre as mulheres, potencializadas pelas escolas e sua participação na vida econômica da sociedade, abre vias de disputa no campo do comum, reivindicando seu lugar na vida social, econômica e política a partir da profissionalização de um fazer doméstico não remunerado, que não era reconhecido como trabalho. Ainda que, para muitas mulheres que viveram este período, a costura ainda era um trabalho familiar

<sup>32</sup>[https://www.em.com.br/app/noticia/feminino-e-masculino/2023/01/15/interna\\_feminino\\_e\\_masculino.1444964/do-molde-a-roupa.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/feminino-e-masculino/2023/01/15/interna_feminino_e_masculino.1444964/do-molde-a-roupa.shtml)

compulsório, a partir do método centesimal e outros métodos que se popularizaram na época, muitas mulheres fizeram deste fazer uma maneira de complementar a renda, pegando serviços para fora ou inaugurando seus pequenos ateliês. Como o gesto da costura fez de um fazer disciplinador uma possibilidade de emancipação? Quais eram os limites e potenciais desse fazer para tecer a independência dessas sujeitas?



[66] Foto de planta de casa em Belo Horizonte datada de 1952.

Foto: Taiane Gomes



Uma planta de reforma de uma casa centenária no bairro de Santa Teresa [66], em Belo Horizonte, contemporânea à fundação da primeira escola de Corte Centesimal, pode nos dar pistas para avançarmos com essas perguntas. Trata-se da casa de uma família que, como tantas outras, veio do interior do Estado. Sua planta traz um dado precioso: a reforma incorporou em seu projeto, como função da casa, a Costura, porém a relegou a um ambiente interiorizado, protegido, dispositivo disciplinar comum em casas da época, habitadas por costureiras que muitas vezes produziam apenas para a própria família numerosa em filhos. Mulheres que se viram privadas da vida pública por uma estrutura patriarcal, que as impediu de exercer seu ofício profissionalmente.



[67] Bordado de Juliane Xavier sob pano garimpado pelo autor.

Foto: arquivo do autor



Ao pesquisar, através do brechó, o armário de uma moradora da mesma região, encontrei inúmeros panos bordados manualmente. Sua neta me contou que a família não desejava ficar com eles, pois traziam lembranças ruins. Não tive coragem de entrar no assunto, mas pude supor o que ela dizia. A planta desta casa também mantinha uma relação evidente com a estrutura patriarcal da época, reservando um quarto isolado para a atividade têxtil, a partir da qual o trabalho da costura e as próprias mulheres eram enquadradas e oprimidas.

Essa justaposição de imagem-palavras me lembram de minha própria avó e seu quarto de costura, também uma ilha no interior da planta de casa, onde produzia grandes belezas para desafiar a sujeição da violência doméstica que sofreu, bordando mensagens de afeto e beleza que atravessavam a família, vizinhança e amigas, a quem presenteava com suas criações sempre cheias de cores. Se por um lado esta configuração do lar era violenta ao privar a matriarca da vida pública, por outro, fazia do ateliê um lugar todo seu, onde exercia com as mãos sua liberdade e autoridade.



Em seguida, perguntei para a neta se foi a avó quem tinha feito todos aqueles trabalhos. Recebi uma resposta reveladora: a avó trocava com as amigas suas produções artesanais. Ainda que produzidos numa estrutura territorial que individualiza essas mulheres e as separava do mundo público, elas desenvolveram estratégias para romper esse regime privado, para aprenderem uma com as outras, enviarem notícia elaborada por suas mãos, em panos-cartas, intimidade de tantas que se misturavam ali naquele armário. Essa trama territorialidade se produz em um direito do mundo das aparências e controle e um avesso onde os afetos e correspondências conectam lugares isolados [68].

Como provoca a artista multimídia Julia Panadés<sup>33</sup>, em um de seus poemas bordados, “bordar é um verbo destinatário”. A neta me autorizou a levar parte daquele acervo, que eu entreguei à artista têxtil Juliana Xavier, que, ao saber da história, se sentiu convocada a interferir ali, com bordados escritos e palavras que formulou uma nova trama de vozes e constitui um outro corpo coletivo: "eu repito padrões - mas não se engane - quando bordo - eu desapareço - e me transformo em outras" [67].

Pelo tempo espiralar (MARTINS), o “de novo” se torna “um novo”. Ao se repetir riscos, formas e receitas, o trabalho têxtil co-habita a história individual de quem o executa e a memória coletiva deste fazer. Carolina Franco conta que a motivação de seus bisavós com empresa era que as mulheres que aprendiam tivessem um ganho financeiro com a modelagem, uma forma de ter uma profissão e independência. Atualmente, Carolina busca com o Método jogar um holofote nessas profissionais, para valorizar seus conhecimentos, histórias e suas peças de roupa. O gesto que repete o risco inaugura uma nova possibilidade para aquela prática, uma chance de continuidade só possível ao romper com o **~memória**, um novo corpo que integra um corpo coletivo virtual. O gesto, ao presentificar essa temporalidade e incorporar essa virtualidade, poderia produzir novas relações com o espaço a partir do fazer territorializado? Poderiam os fazeres que visitamos nas fábricas, casas, associações, lojas e escolas produzir novas tramas sócio-espaciais?

---

<sup>33</sup> Julia Panadés é artista plástica, escritora, ilustradora e professora. em seu trabalho as linhas ganham várias formas, inclusive bordado e costura. Veja mais em seu perfil de instagram: <https://www.instagram.com/panadesjulia/>





[68] trama territorialidade 6: costura doméstica

Fonte: arquivo do autor

### 3.4.2. A disciplina urde para que a liberdade trame



[69] Marta Kalunga trabalhando em seu tear

fonte: arquivo do autor

Para Carolina Franco, o Método Centesimal remete à liberdade em uma dupla potência. Por um lado, temos a possibilidade de livre criação, por outro, o rigor de sua aplicação, permite ao design da roupa se adaptar às individualidades de cada corpo. Em um país marcado por uma vasta diversidade étnica, a pluralidade de fenótipos se torna um desafio para a produção de peças de roupa em escala, pois não é possível sistematizar uma única média de proporção de corpos, como ocorre em países europeus, por exemplo. Carolina defende que justamente essa diversidade é a riqueza de nosso país, e acrescenta que, através do sistema de escalas desenvolvido por seus bisavós, há uma possibilidade de design universal, mas não universalista, que possibilita que os moldes se ajustem às particularidades de cada indivíduo. O aprendizado da modelagem abre caminhos para as suas alunas realizarem a liberdade também em suas trajetórias de vida, se profissionalizar como costureiras e modelistas, como forma de alcançar a independência financeira, sem se sujeitar a relações de trabalho abusivas do mercado da moda global.

Como já mencionado, a liberdade em Foucault sempre é considerada em uma relação dinâmica de forças. Por isso, as operárias de Biribiri se libertam de sua situação de pobreza ao se sujeitar a uma relação patronal; as costureiras de facção se libertam da relação patronal ao internalizar a dominação do capital sobre o cotidiano; as costureiras de família, em suas trocas e desvios, se libertam momentaneamente do trabalho doméstico não remunerado fruto de uma estrutura patriarcal de sociedade. Em todas as tramas que tateamos ao longo da pesquisa, a divisa entre a liberdade e a sujeição é tênue.

Nas histórias que entrecruzam as linhas deste texto, a sujeição se manifesta na forma disciplinatória, elaborada, por vezes, a partir de um sujeito externo, como nas fábricas; outrora internamente, como na facção; mas, na maior parte das vezes, como um elemento híbrido, como nos riscos de bordado e nas casas de família. Isso fica evidente nas repetidas vezes em que, nas conversas com minhas interlocutoras, a disciplina e a liberdade apareceram como fios emaranhados. “A gente trabalha mais, mas tem mais liberdade”, contou Linda sobre seu trabalho como faccionista, ecoando o discurso dos diversos trabalhadores das oficinas de garagem em Toritama. A ‘liberdade’ no capitalismo tardio é associada para essas pessoas com uma suposta auto gestão do tempo, não mais coordenado por um chefe, e um maior ganho imediato, que não é proporcional ao aumento das horas trabalhadas. A disciplina internalizada constrói o discurso do trabalho autônomo como uma gerência de si. Mas será que de fato essas sujeitas e seus fazeres estão em uma situação de liberdade se comparado a outros regimes de trabalho?

Com essa questão nas mãos, seguimos o **~gesto** para pensar sobre fazeres~saberes. São os movimentos manuais que permitem às costureiras e bordadeiras tecer suas próprias tramas a partir das suas linhas de vida e produzir suas histórias. Em minhas lembranças mais antigas com essas práticas, minha avó se punha a trabalhar com as mãos, deitada na cama, enquanto assistia televisão e conversávamos. Suas mãos pareciam pensar sozinhas, sem a vigilância dos olhos nem a atenção completa. Naquela época, no fim dos anos 1990, a costura já não era mais para ela um trabalho não remunerado, mas sua maneira de comunicar afetos e segredos em criações livres. Em um livro dedicado a uma teoria geral dos gestos, Flusser concorda com essas costureiras que compreendem uma coincidência entre o gesto e a liberdade. Para o autor “gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade. Embora seja o gesto, enquanto movimento que é, tão determinado e explicável quanto qualquer outro movimento, tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto.” (FLUSSER, 2014). A expressão da liberdade, que não pode ser explicada ou determinada, é justamente o que diferencia o gesto de outros movimentos.

Para Flusser podemos analisar os aspectos comunicativos, de trabalho, absurdo e ritual do gesto, mas nenhuma dessas linhas de análise o explica. Os fios de investigação da atual pesquisa, possuem alguma coincidência com essa decupagem que o autor propõe sobre o gesto, não na intenção de fragmentá-lo e explicá-lo, mas de produzir visibilidades para as linhas que se articulam nos movimentos das mãos com a agulha. A fragmentação do gesto, como organizada pela cadeia global de produção de roupas, que leva ao extremo do modelo fordista, os torna pseudo gestos (FLUSSER, 2014) , por não exprimirem liberdade. Essa distinção, para o filósofo, é o que diferencia o trabalho autêntico do trabalho alienado. Mas, como observamos nas fábricas de produção local, em Belo Horizonte, o “trabalho autêntico pode ocorrer inclusive em fábricas e repartições” (FLUSSER, 2014).

Para compreender melhor este ponto, podemos pensar especificamente no fazer têxtil, onde o gesto é realizado pelas mãos em relação a uma matéria concreta (a agulha, a linha, o tecido...). É na “dialética entre o gesto do trabalho (autêntico) e o material trabalhado” (FLUSSER, 2014) que surge a “obra, a ser considerada, pela teoria, gesto materializado. Portanto, a obra seria decodificável aproximadamente como a grafologia decifrar a escrita: a obra revelará a liberdade que se exprime por ela” (FLUSSER, 2014). Não é por acaso que, pela arqueologia de armários, pelo avesso das coleção de panos, roupas e objetos, encontramos os saberes e histórias das mãos que os realizaram.

O rigor de execução da costura, do bordado e da modelagem podem levar a uma pessoa distante dessas práticas a acreditar que são movimentos desprovidos de liberdade. De fato, “aparentemente, um movimento que obedece a regras técnicas deixa de ser “‘ivre’, (gesto). Mas argumentar assim seria ingenuidade, porque gesto não é um movimento livre, mas um movimento no qual a liberdade se exprime ‘de alguma maneira” '. Não desconsideramos que, na sociedade ocidental, os fazeres têxteis se associam, historicamente, ao universo feminino, tendo o seu rigor técnico a intenção de produzir uma autodisciplina nessas sujeitas.

“Passando por uma estrita disciplina do corpo e da atenção necessária para a boa realização de pontos minúsculos, de motivos regulares, a costura instalava também as mulheres no seu papel social e restringia-as a ele. E é fácil reparar que hoje o acesso das mulheres ao trabalho assalariado se acompanha por uma cada vez maior diluição de algumas das suas competências técnicas tradicionais, entre as quais a costura. Existem vários estudos (por ex. Verdier 1979) acerca da importância simbólica da agulha e da costura na definição da mais profunda, enraizada e supostamente indiscutível, "natural", identidade feminina.” (DURAND, 2006)

O bom acabamento é associado à clareza, à moral, à delicadeza e outros atributos que constroem o estereótipo da mulher ideal. Contudo, é também através deste saber-fazer que

esses corpos teceram histórias pelo avesso, com pontos-segredos de gestos inexplicáveis, como as sufragistas que, quando encarceradas, bordavam mensagens em código de dentro para fora das prisões, em frente aos seus vigilantes masculinos, cujos olhos compreendiam aqueles fazeres como algo trivial. O gesto têxtil se torna assim um híbrido, um mecanismo de disciplina que trama liberdade pelo avesso, “às práticas têxteis se estabelecem na cultura ocidental como território de imposição do ideal de feminilidade proposto pelo patriarcado e, ao mesmo tempo, como terreno de expressão artística e política para as mulheres”. (SOFIATI, 2020).

Diversas técnicas têxteis marcam esse hibridismo entre disciplina e liberdade. O ponto de bainha aberta é uma tradição cearense, derivada do ponto Paris, técnica ensinada pelos colonizadores como imposição de disciplina, que se reconfigurou e recebeu variações em contato com culturas afro, se tornando uma caracterização de vestimentas de religiões de matriz africana. Da mesma forma, a renda Irlandesa, hoje extinta em seu território de origem, se tornou patrimônio brasileiro e é fonte de renda para diversas mulheres sergipanas. No Museu da Gente Sergipana, escutamos o depoimento de uma das rendeiras contando que aprendeu a técnica durante sua infância e, já na adolescência, entendeu que poderia viver dela e fugir ao roteiro de se casar e depender da renda de um companheiro. Quando chegou ao início da vida adulta começou a se organizar com as outras rendeiras para estabelecer preços e valorizar o trabalho. No interior do Goiás, na chapada dos Veadeiros, o tear de pente liço européu foi rebatizado de tear kalunga [69], reivindicado-o como parte da cultura quilombola local, que o desenvolveu em modos de fazer próprios, integrados com a natureza.

Para a liderança quilombola Antônio Bispo dos Santos, há uma estratégia contracolonial em se apropriar da “arma do inimigo para transformá-la em defesa” (SANTOS, 2018), do instrumento de disciplina, tramar uma prática da liberdade, em processos de hibridismos culturais (CANCLINI, 2007), possíveis pela constante pesquisa e experimentação das artesãs de cada comunidade em questão. Os teares, que, no século XVIII, foram proibidos no Brasil pela Coroa Portuguesa, devido a um acordo de exclusividade de comércio firmado com a Inglaterra, foram perseguidos e queimados em todo país. Em alguns territórios quilombolas, esses instrumentos foram preservados e incorporados como parte da cultura tradicional.

O interesse em conhecer de perto essas tradições híbridas me levou a, em fevereiro de 2023, visitar a região da Chapada dos Veadeiros, na companhia de Ivan Navi, artista e pesquisador residente na região. Desde 2019, ele desenvolve trabalhos com outras artesãs que

residem na localidade, integrantes da Casa do Artesão do município de Cavalcante<sup>34</sup>, o mais afastado para os visitantes da reserva ambiental, localizado ao noroeste da Chapada, a 90 km de Alto Paraíso - principal destino turístico da região - e a 325 km de Brasília. É a última cidade da estrada que leva para os quilombos Pé de Moleque e Vão de Almas. Em meu primeiro dia na cidade, Ivan me apresentou Marta Kalunga, de quem já havia me contado muitas histórias. Uma artista quilombola nascida no Vão de Almas que, atualmente, reside no centro da cidade de Cavalcante. Marta conta que é a única quilombola que mora nessa localização privilegiada e, na intenção de criar um abrigo para suas parentes e um local para trocas e geração de renda, abriu sua residência para construir coletivamente a Casa Memória da Mulher Kalunga [70]. A residência e espaço cultural recebe oficinas, cineclube, rezas, festejos e funciona, cotidianamente, como oficina para o trabalho de Marta e suas colegas. Além disso, possui 2 quartos de hospedagem que são alugados por Airbnb para gerar uma renda extra quando não estão ocupados com a visita de alguma parente à cidade.



[70] Casa Memória da Mulher Kalunga

fonte: arquivo do autor

---

<sup>34</sup> A Casa do Artesão é um espaço físico cedido pela prefeitura em 2021 para um coletivo com mais de 40 artesãos da cidade. A casa é gerida por autogestão e contribui para escoamento da produção, ao permitir que os turistas conheçam o artesanato da região, além de abrigar oficinas e eventos.



Em nosso primeiro encontro, conversamos entusiasmados sobre sua casa cultural e sobre seus trabalhos, os quais me mostrava um a um peças prontas e outras em processo. Como era véspera de carnaval, a cidade esperava receber turistas e, por isso, Marta queria produzir uma grande quantidade de peças para venda. Eu disse que estava lá com as mãos desocupadas, e que poderia trabalhar enquanto a gente conversava. Ivan foi para o trabalho e Marta me deu a função de desemaranhar linhas que haviam sido fiadas e tingidas por ela e suas parentes. Pensei que a tarefa seria simples, mas logo percebi que a linha natural é menos homogênea que a linha industrializada, e as pequenas partículas remanescentes do tingimento causam atrito, o que dificulta ainda mais puxar as linhas. Neste dia, uma parente de Marta, chamada Delis, estava hospedada ali. Vendo minha dificuldade, ela se aproximou e me auxiliou na tarefa. Disse que aquele carretel tinha sido puxado da forma errada pela sobrinha de Marta, Alciléia, e que, por isso, as linhas estavam mais agarradas. A 4 mãos ficava mais fácil, enquanto uma pessoa encontrava o caminho das linhas emaranhadas, outra enrolava os novelos do pavio, como elas chamam o fio mais grosso que é utilizado para tecelagem. Marta tecia uma trama de linhas em tons de azul enquanto conversávamos. As mulheres falavam comigo sobre homens, simpatias, benzedeiros, questões familiares e outras histórias que puxavam do emaranhado das cabeças para acompanhar os trabalhos, sempre com um tom de humor no jeito de contar os casos. Quando Marta terminou de tecer seu trabalho, pediu opinião para Delis sobre como fechar as bolsas, e ela a ensinou um ponto de crochê que chamou de Espinha de Peixe, no qual a agulha passa sempre enlaçando a linha que sobra, criando uma borda na peça. Eu reconheci o gesto e disse que sabia fazer algo semelhante no bordado, que aprendi com minha mãe com o nome de ponto caseado.

No dia seguinte, Delis já tinha voltado para o quilombo. Então, perguntei para Marta se ela queria que eu fechasse as bolsas da forma que ela estava fazendo na noite anterior. Ela tentou fazer o ponto que Delis havia ensinado, mas não conseguiu. Eu corriji o movimento da mão dela mostrando como fazia. Neste momento, ela confiou em meu trabalho e me encarregou de fechar as peças. Quando terminou outros trabalhos na tecelagem, pediu para ensiná-la a fechar a peça e rapidamente aprendeu.

Durante os 10 dias seguintes, voltei diariamente a casa de Marta. A cada dia contribuí de alguma forma no seu processo, enquanto conversávamos sobre assuntos variados. Em alguns momentos, ela me pedia opiniões sobre o tamanho de uma peça ou me convidava para pensar soluções de acabamento, aí a gente trocava algumas ideias, ou eu mostrava alguma peça para tomarmos de referência e experimentarmos soluções. Ao longo deste tempo, outras mãos se somavam ao trabalho: seu filho Pedro fazia alças de macramê para as mochilas; sua

parente Dirani, que havia tingido com ela os fios, agora auxiliava no fechamento de peças; sua amiga Sandra, que já morava na cidade há muitos anos, agora aprendia a tecelagem com Marta; sua sobrinha Alcileia, que estuda comunicação, a auxilia na produção de conteúdos da Casa Memória. Eu só pude entender essa confluência de tantos gestos porque eu mesmo participei dela, a tecelagem européia, instrumento de disciplina, se torna Kalunga ao ser praticada em comunhão e liberdade, potencializar trocas entre os quilombolas.

As bolsas de Marta contam as histórias dos enlaces das linhas de vida que se desenrolam em seu ateliê, uma malha que envolve sua família, seus ancestrais, sua terra, suas amigas, seus encontros, modos de vida e a natureza. Foi Dirani, moradora do Vão de Almas, que me explicou da colheita do algodão, enquanto encenava os processos envolvidos. O algodão plantado na roça quilombola demora de 4 a 7 meses para crescer e maturar, ele é semeado junto a mandioca, milho, gergelim, legumes e outros alimentos produzidos. A colheita é feita a mão, que panha os chumaços de algodão com semente, que também é descaraçado manualmente ou com auxílio de uma ferramenta - ela se pôs a descaraçar com seus dedos, enquanto guardava as sementes numa sacola de pano - a semente, quando não volta para terra, é utilizada para fins medicinais. Dirani sentou no chão e pegou um peão, que pôs a rodar para fiar os chumaços da fibra - as mulheres do sertão goiano falam que fiar em roda é coisa de mineiro preguiçoso, que o fio fica mais bonito no peão. Ela pegou uma panela e fez de conta que acendia o fogo para tingir a fibra - as mulheres mais velhas guardam as memórias de como as mães e avós tingiam a fibra, atualmente Marta está retomando a prática a partir da conversa com suas ancestrais e investigação da natureza local.

Ana Luiza Reis, que prefere ser chamada de Analu, é uma cineasta indígena que se mudou para a Chapada dos Veadeiros em 2021. Em seu movimento pela retomada de sua ancestralidade, ela se aproximou de Marta e Dirani. Em uma confluência de suas histórias e saberes, convidou as duas para dirigirem juntas um documentário sobre o processo de tingimento das linhas do algodão cultivado no quilombo, chamado 'Meada Cor Kalunga' (2022). No filme, o fazer é registrado como parte integrada do modo de vida e do território. Enquanto a linha fica de molho na água, Dirani vai ao rio pegar peixes; os insumos e instrumentos do tingimento são os mesmos usados na cozinha; Dirani, trabalhando de sua casa, também cuida de seu pai. Pela montagem do filme, pude compreender que os gestos de tecer, tingir, fiar e costurar são parentes do cultivar, colher, cozinhar e cuidar, um sistema holístico que compreende um modo de vida, ecoando a apresentação de Nêga, das Mulheres do Jequitinhonha, e seus múltiplos predicados.

Essa constelação de gestos estabelece uma relação com o território muito distinta das linhas produzidas pela modernidade, que cortam e fragmentam o território na produção têxtil global. Esses sistemas convivem em constelações muito próximas, no qual o fazer artesanal disputa espaço no mercado com uma produção industrializada baseada na exploração. Por vezes, para baratear a produção, as quilombolas utilizam também linhas vindas desse sistema global, revelando os hibridismos que também permeiam as relações. A estrada para chegar a Chapada é marcada pela paisagem monótona do agronegócio, suas grandes terras divididas em geometrias arbitrárias que exploram o máximo potencial do solo - até esgotá-lo. No quilombo, em uma área muito menor, há maior biodiversidade, em um cultivo realizado com respeito às pré-existências e aos não humanos que compartilham a morada.

Para Flusser (2014), a teoria dos gestos “permitiria a quem gesticula a consciência teórica de seu gesto, e a modificação do gesto de acordo com tal teoria. (...) A aplicação de uma teoria dos gestos permitiria a deliberada expressão da liberdade.” (FLUSSER, 2014, p. 28). Foi à luz deste potencial transformador do gesto que pude compreender a consciência gestual de Marta, Dirani e Analu, ao registrar em filme a cadeia de gestos que transforma o algodão, os corpos e o território. Este fio que me leva a enlaçar com meu encontro com outra tecelã, distante geograficamente, mas próximas pelas ideias que transfluem pelos vales e comunidades quilombolas.

Conheci Marlice pessoalmente em dezembro de 2023, no Primeiro Encontro dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, realizado pelo Instituto Sociocultural Valemais na Serraria Souza Pinto. Com a intenção de promover a cultura e gastronomia das duas regiões, o evento contou com feira de artesanato, barracas de comida e apresentações de artistas dos vales. Andando pelas barracas, me deparei, na banca reservada ao município de Berilo, com uma grande colcha de tecelagem com imagens representando casas e pés de algodão, trabalho familiar para quem conhece a região do Jequitinhonha. Quem cuidava daquele estande era Marlice, que me mostrou empolgada seus trabalhos. Em nossa breve conversa, ela disse que havia ido para Itália em 2022, em um evento que reuniu as maiores tecelãs do mundo, no qual foi selecionada como representante brasileira. O que aprendeu por lá sobre moda sustentável despertou seu interesse em tecer roupas. Comentei que planejava visitar a sua região e ela disse para visitar seu ateliê.

Em janeiro de 2024, encontrei Marlice pela segunda vez. Planejei junto a outras colegas interessadas na cultura e história do Jequitinhonha uma viagem de carro. Durante 10 dias, visitamos 14 municípios e diversos ateliês de cerâmica, tecelagem, bordado e outros artesanatos, com quem entramos em contato anteriormente para articular nossos encontros.

Este intenso mergulho nos permitiu conhecer um pedacinho das culturas tão vivas da região, que se estendem pelo espaço, com características próprias a cada município, e pelo tempo, pois, como nos ensinou o artesão Gregory, na próxima vez que voltarmos ao Vale ele já será outro. Reconhecendo minha passagem por uma determinada região do vale em um recorte temporal específico, não pretendo, nesta pesquisa, aprofundar nas complexas questões que atravessam o Vale, mas tratar, na superfície, do meu encontro com as tecelãs em Berilo e Jequitinhonha.



A associação de tecelãs de Berilo tem a sua sede localizada na zona rural do município, na comunidade quilombola de Roça Grande [71]. A associação de produtores e artesãos existe desde 1983. Fomos recebidos por Alaíde, Fátima e Ivone. Elas nos contaram que, naquele tempo, a integração entre produtores e artesãos era mediada pelo algodão, que era plantado nas roças para ser vendido na cidade e o que sobrava era trabalhado pelo artesanato, para vender em Berilo. O fazer com fio atravessa as linhas de vida das tecelãs, Ivone conta ter aprendido a fiar com sua mãe, que vendia o fio para as artesãs na cidade, com o tempo ela mesma quis aprender a tecer por si mesma e aprendeu com outras mulheres da comunidade. Antigamente elas faziam roupas para vestir a comunidade, depois passaram a fazer peças para uso doméstico e decoração, inovando as tradições ao romper com algumas fibras do passado, no giro espiralar da trança da memória.

A oficina de tecelagem está instalada em um galpão. Os teares de pente liço são construídos em madeira por marceneiros da comunidade. Os equipamentos maiores, utilizados para tecer colchas de casal, são chumbados no chão. Os menores são possíveis de desmontar e transportados a outras localidades, a fim de oferecer cursos ou mostrar como se realiza o trabalho. De acordo com Ivone, na época da fundação, a associação contava com cerca de 160 associados. Atualmente este número caiu para em torno de 50, dentre eles cerca de 15 artesãs e apenas 8 delas trabalham com o tear.

A artesã Alaíde comentou sobre o envelhecimento das tecelãs e a dificuldade que enfrentam para encontrar jovens interessadas em aprender e perpetuar a tradição. A sua filha, Izabel, chegou a aprender quando nova, mas comentou não ter tido paciência. Atualmente ela trabalha em São Paulo, destino comum nas histórias que escutamos sobre as dificuldades de se estabelecer a vida e a garantia de recurso financeiro no Vale. Nos últimos 20 anos, a cerâmica na região passou a ter maior reconhecimento e a ser valorizada Este fenômeno se deve a um conjunto de fatores, sobretudo por sua autenticidade e as formas inovadoras criadas pelos artistas, mas também ao prestígio de mestras por galerias de arte, à circulação dos itens em feiras de artesanato e em lojas de design.

Para as ceramistas, passou a ser possível produzir uma outra história, em que os homens não passam o ano trabalhando em lavouras no interior paulista, as filhas tem a opção de estabelecer a vida em sua terra e viver de seu fazer. Muitas nos contaram da volta de São Paulo para o Vale, movimento acompanhado da valorização de seu artesanato. A visibilidade e valorização produzida sobre as tecelagens não é a mesma, apesar da forte identidade local nas peças produzidas, não há o mesmo interesse por parte de galerista e lojistas em apresentá-las a um público mais geral. Também há um descaso do próprio poder público em relação a essa tradição. No município de Berilo, por exemplo, não há informações adequadas aos turistas, nem ao menos sinalização orientando onde se localiza a sede e a loja da associação. Por outro lado, a desvalorização da técnica não desperta o interesse de aprendizado por parte dos jovens, ainda mais desmotivados pelo rigor técnico necessário para a execução. Sem novos artistas para produzir rompimentos-inovações o artesanato não recebe formas inovadoras como na cerâmica, que as crianças já crescem investigando ao brincar de fazer peças, que também são comercializadas junto a de suas mães.



[71] Tear da associação de Roça Grande

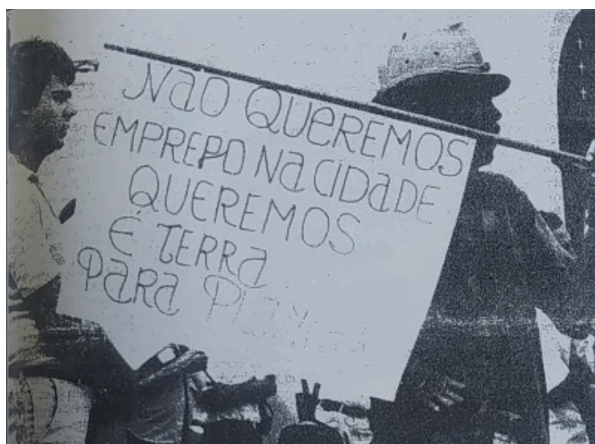
fonte: arquivo do autor

Marlice é nascida na comunidade de Roça Grande, e é atualmente a tecelã mais jovem da associação. Há 15 anos, quando se casou, ela se mudou para a cidade de Jequitinhonha. Na nova residência ela instalou seu ateliê e segue produzindo suas peças. Passou a participar da Associação de artesãs do município e, após se integrar ao coletivo, começou a ensinar a

tecelagem para suas colegas, na intenção de que elas produzissem o próprio suporte de seus bordados.

Encontramos Marlice na loja da associação de artesãs de Jequitinhonha. O espaço cedido pela prefeitura tem uma boa localização, na avenida principal da cidade, além de uma estrutura adequada para expor os trabalhos das cerca de 25 associadas. Marlice nos recebeu com sua energia apaixonada pelo seu fazer, e, enquanto nos mostrava os trabalhos da associação e demonstrava o funcionamento do tear, tecia uma conversa conosco. Nos contou de sua atual pesquisa na Mata Escura, floresta da região onde ela realiza imersões para experimentar, com a natureza, as possibilidades de tingimento de algodão, a partir da memória ancestral e do conhecimento das mais velhas. Contou de seu plano de ir para Marrocos aprender técnicas mais antigas de tingimento que poderiam ampliar o seu conhecimento. Falou das dificuldades que enfrentam atualmente para acessar o algodão orgânico cultivado na roça quilombola, que caracteriza todo o trabalho de seu fazer, pois em Jequitinhonha e Berilo as terras que antes eram utilizadas para esse cultivo pelos produtores, foram tomadas pelos grandes latifundiários para exploração de minério e plantio de eucalipto, restando os fundos de quintal para cultivo pelas próprias artesãs. A perda da paisagem quilombola, como aquela que vivenciei na Chapada dos Veadeiros, é acompanhada da implementação de um modelo de des-envolvimento monopolista e predatório que acompanha a história do Jequitinhonha.

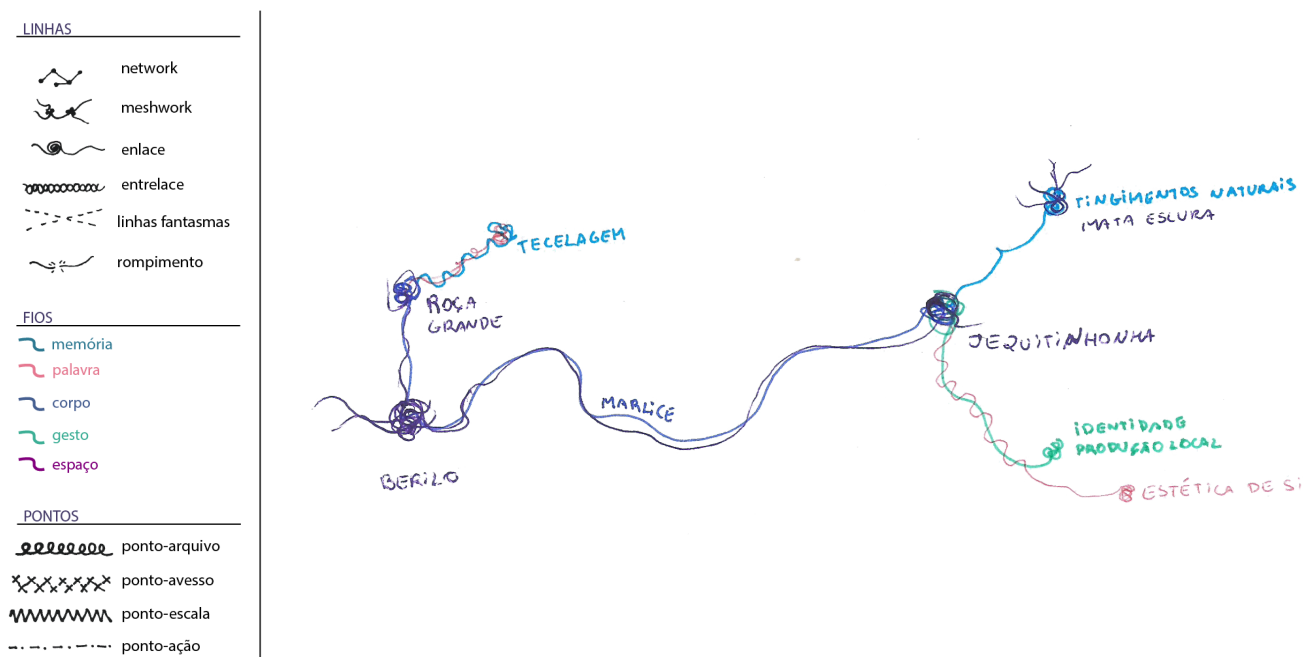
O têxtil foi ator presente neste processo de desterritorialização: vilas operárias como a de Biribiri, instalada em Diamantina concentrou os investimentos nessa região conhecida hoje geopoliticamente como Baixo Jequitinhonha, enquanto o Médio e Alto do Vale, mais distantes da capital, sofriam com o contínuo descaso político e econômico das elites mineiras. Como consequência, os habitantes empobrecidos dessa região foram compelidos a uma migração na busca de oportunidades de trabalho nas fábricas de tecido em Minas Gerais ou a Cana de Açúcar em São Paulo. Este processo também vem acompanhado da expropriação de terras das comunidades quilombolas tradicionais da região, que perderam suas roças para a produção de eucalipto. O discurso produzido pela mídia em torno do ‘Vale da miséria’ disseminou a narrativa de uma população miserável a quem o capital abriu oportunidades, enquanto os empresários apenas absorviam essas sujeitas enquanto mão de obra precarizada. Em noticiário da época, habitantes da região reivindicam terras para desenvolverem seus modos de vida no território e não a partida para a cidade na busca de empregos [72].



[72] luta pelo direito ao campo no Vale do Jequitinhonha

fonte: Jornal Geraes, nº 19, maio de 1984. Foto-copiado na biblioteca da cidade de Berilo.

A fala de Marlice alinhava esse desejo histórico de retomada territorial, um contra-modelo de planejamento baseado naquilo que o quilombola Antônio Bispo dos Santos chamou de envolvimento (SANTOS, 2018) com a terra, a natureza, a cultura e a comunidade, que almeja a prosperidade coletiva e a permanência na terra [73].



[73]trama territorialidade 7: linhas de vida de Marlice

Fonte: arquivo do autor

Como uma pessoa que compreende as espirais das linhas do tempo, Marlice olha para as problemáticas contemporâneas e busca formas de superá-las, remanejando as linhas do

passado. Envolvida na discussão de moda sustentável, ela defende o algodão orgânico produzido localmente como possibilidade de economia, a partir da produção de roupas e itens para casa com a fibra trabalhada pelas suas mãos junto a de suas companheiras.

No documentário ‘The True Cost’ (2015), a agricultora de algodão orgânico Larhea Pepper denuncia o impulso para a industrialização do algodão, “ao invés do antigo modelo de cultivo, que era em sintonia com a natureza e com os ciclos das estações, o que vemos agora é um campo que funciona como uma fábrica”<sup>35</sup>. A realidade do consumo acelerado no centro urbano reflete na reconfiguração do campo que, para acompanhar o ritmo da indústria, assume essa temporalidade produtivista. De acordo com Larhea, o algodão transgênico tem sua semente monopolizada pela Monsanto, que o vende com a promessa de economia para os agricultores, que deixariam de gastar com pesticidas e adubos. Mas, ao longo do tempo, essas plantas produziram novas necessidades de agrotóxicos, tornando os fazendeiros vítimas de um sistema de endividamento, o que levou ao suicídio de cerca de 250 mil fazendeiros nos últimos anos. Para além disso, a contínua contaminação do solo afeta o lençol freático e a qualidade de vida de toda comunidade rural, mais propensa a desenvolver problemas de saúde, como má formação nos fetos, retardo mental e câncer.

A resposta elaborada pelos gestos oratórios de Marlice avança também no sentido estético. Não interessa a essas mulheres acompanhar os modismos produzidos pela indústria para impulsionar o consumo. Pelo contrário, constroem imagens baseadas em suas linhas de vida, que se relacionam à ancestralidade, aos modos de vida e a seus imaginários. Marlice contou que aprendeu com a sua avó os padrões em zigzag desenhados nas tramas da tecelagem, mas que mesmo antes do tempo dela já faziam assim. Disse que aquilo era conhecimento indígena, evidenciando as trocas culturais históricas entre os povos na região. De acordo com a página da associação no site da Rede Artesol (que articula associações de artesanato a nível nacional),

“A ideia de inserir desenhos na tecelagem veio através de um sonho que dona Antônia, artesã de Roça Grande, teve uma noite, após orar pedindo aos céus auxílio no momento em que se viu viúva, sozinha na lida árdua do roçado, com cinco filhos para criar. Seu pedido a Deus foi para que lhe desse um meio de manter seus filhos com dignidade. A resposta foi um sonho em que tecia uma colcha de maneira diferente da técnica aprendida com sua mãe, “costela-de-vaca” e inseria desenhos aplicados à medida que a peça era tecida. Hoje, a técnica é utilizada por toda a comunidade e se tornou característica própria da tecelagem de Berilo.”<sup>36</sup>

Produzidas no interior da comunidade, as imagens são construídas pelas suas próprias lógicas de apreensão do mundo, elaboração, sonho e compartilhamento. As casas de família,

---

35

36 Disponível em [https://www.artesol.org.br/associacao\\_de\\_produtores\\_e\\_artesas\\_de\\_roca\\_grande](https://www.artesol.org.br/associacao_de_produtores_e_artesas_de_roca_grande)



as roças de algodão, os padrões indígenas, as borboletas que dão o nome à cidade de Berilo, tudo é reinterpretado nos teares que contam dos modos de vida produzidos na própria comunidade.

Em Cavalcante, a artesã Beatriz tem trabalhado com artistas locais em representações de cenas do cotidiano a partir da técnica do Patchwork, coordenando a construção de uma grande colcha de retalhos representando cenas do Cerrado, a partir da qual cada artesã passou a tecer seus próprios estandartes carregados de suas visões de mundo [74]. Em Jequitinhonha, Marlice tem trabalhado com suas companheiras para que desenhem seus próprios riscos de bordado, baseados em suas vivências locais, de modo a não mais seguirem os desenhos de revista, para reforçar a identidade local dos trabalhos. Deste trabalho têm sido elaboradas imagens de barco no rio, da flora local, de cenas da vida das mulheres na zona rural. A produção dessas imagens referenciadas nas biografias de suas artesãs pode ser lida, numa ótica Foucaultiana, como “estratégias estéticas críticas para efetuar mudanças em sua condição existencial” (SEPPA, 2004, p. 1).



[74] Colcha de arpillarias produzidas coletivamente pelas artesãs da Chapada dos Veadeiros

fonte: arquivo do autor

Anita Seppa analisou, tomando como ponto de partida a versão do iluminismo de Foucault, que “a autonomia racional do sujeito individual não está ligada à ideia de sujeito racional unificado. Longe disso, pois, a seu ver, existem múltiplas e historicamente específicas formas de racionalidade” (SEPPA, 2004, p. 3). Podemos assim compreender a episteme própria do fazer têxtil como uma resposta dessas mulheres a fim de “reagir à própria situação histórica de maneira crítica e criativa.” (SEPPA, 2004, p.4). Produzindo narrativas e

imagens sobre si mesmas, essas tecelãs e bordadeiras trabalham uma “estética de si” tecida a muitas mãos, com poder de “ênfatar a importância do autogoverno autônomo e da autocriação estética, em vez das estruturas universais da razão.”(SEPPA, 2004). Seus trabalhos registram e reivindicam seus modos de vida.

“o bordado é o grafo dos traços de uma prática - a de bordar. Um bordado que faz florescer uma linguagem, que fratura o mundo e o refaz através de signos que indicam os caminhos. (...) Gesto manual, registro de marcas, prática em que cada bordadeira faz triunfar o tempo, o esquecimento, a vida.” (CASA NOVA, 2002)

Seppa nos alerta que “apesar da possibilidade de criar uma estética crítica de si mesmo e de efetuar mudanças nas condições sociais, nunca podemos nos tornar totalmente livres porque a liberdade não é um estado fixo de ser.” (SEPPA, 2004). Como analisamos ao longo dos nós desta dissertação, essas práticas tramam, pelo avesso, modos de existência e resistência cujas linhas de vida cruzam e se retramam com as linhas conectoras do poder, assim como “para Foucault, liberdade é muito mais um nome que pode ser atribuído às nossas possibilidades de nos criarmos e transgredirmos os limites que a sociedade e os outros nos impõem, não no sentido de superar esses limites, mas de iluminá-los e testá-los criticamente.” (SEPPA, 2004)

No entanto, as tecelãs de Berilo discordam de Foucault, para quem “no processo de criação de uma estética moderna do self, a natureza se torna uma espécie de outro negativo, um reverso sombrio do processo de iluminação que um indivíduo autônomo tenta remodelar e controlar por meio de várias práticas estéticas.” (SEPPA, 2004). Nas oralituras de Marlice, Ivone, Dona Antônia, Marta, Dirani e Analu, se manifesta uma intenção de produzir a si junto à comunidade e à natureza, a construção estética delas reconhece uma continuidade entre o território e o sujeito. Elas não estão interessadas na modernidade urbana vivida pelo autor francês. Em suas imagens e práticas, na roça quilombola, na Casa Memória da Mulher Kalunga, nas associações de Roça Grande e Jequitinhonha e no planejamento de território sonhado por Marlice, elas reivindicam práticas estritamente ligadas à terra. O tensionamento de suas práticas abre para novas questões. Como essas formas de fazer se desenvolvem considerando que, mesmo nos territórios ditos rurais, há um urbanismo extensivo (MONTE-MOR) crescente? No contexto do urbanismo neoliberal, como as práticas artesanais podem sobreviver ao imperativo da concorrência e da acumulação empresarial? Para além do direito à cidade, seria pertinente pleitear o "direito ao campo", entendendo aqui o campo na sua temporalidade e capacidade de associações cooperativas, pautadas pelo cuidado e pela partilha?



[75] Rede produzida em tecelagem exposta no galpão da Associação de Roça Grande

fonte: arquivo do autor

#### 4. Fazeres que tramam territórios pelo avesso

Ao longo deste texto-têxtil, seguimos nossos fios de análise condutores. No entanto, durante a análise de nossas histórias, essas linhas se comportaram enquanto filamentos<sup>37</sup>. A produção de um fio ocorre na torção de filamentos que se aderem por atrito, ao serem torcidos para um mesmo lado para, em seguida, serem contorcidos para o lado contrário [76]. O fio do fazer foi se formando a partir dessas, hora como um ponto engrossado pela ~palavra, ~memória, ~corpo e ~gesto, outros momentos como filamentos que rompidos e solitários, revelando a complexidade epistêmica que se produz nos saberes-fazeres em torno dos têxteis.



[76] Diagrama com modelo de fiação têxtil

fonte: Science Direct<sup>38</sup>

A escolha em torcer histórias vindas de contextos distintos é uma tentativa de compreender certa cartografia que, em um percurso espaço-temporal, relaciona modelos de produção têxteis cujas continuidades e rompimentos não são dados pela historiografia oficial. Assim, reivindicamos certa relação entre as práticas de autonomia e os exercícios de sujeição envolvidos nos fazeres da costura, bordado, crochê e tecelagem.

Desta forma também é possível comparar situações em que o fazer se relaciona com o território de modos distintos. Neste capítulo, pretendo reunir as linhas do percurso desta investigação, não a fim de arrematá-las, mas de ensaiar movimentos comparativos entre os modos como elas se organizam em cada história visitada.

Interessa aqui supor como o fazer-saber, ao se relacionar com o local, produz relações territorializadas, ou seja, que se relacionam com os elementos da paisagem local: a cultura, a comunidade, os recursos. Estratégias elaboradas pelos corpos que tecem para, como já vimos, tecer uma malha pelo avesso, que desafia a captura pelos modelos capitalistas de produção, que desterritorializa as práticas das artesãs ao fragmentar o mundo cotidiano e romper suas

<sup>37</sup> conceito formulado por Natália Rezende no seminário Fiosofia: pensamento têxtil.

<sup>38</sup> <https://www.sciencedirect.com/topics/engineering/cabled-yarn>

relações locais. Como já vimos, esses movimentos não são situações distintas, mas constituem uma mesma trama de controvérsias.

Os fios materiais, nossos interlocutores e fonte de aprendizado neste percurso, se desenrolam aqui em nossas linhas de desenho. Afinal, como elabora Ingold, podemos “considerar a escrita, em primeiro lugar, como uma espécie de fabricação de linha em vez de composição verbal” (INGOLD, 2022, p.154). Por isso “a mão que escreve não cessa de desenhar. Portanto, ela pode se mover com bastante liberdade, e sem interrupção, dentro e fora da escrita.” (INGOLD, 2022, p.154).

Ao longo desta dissertação, os desenhos nos acompanharam como marcações gráficas e extensões da palavra, elementos notacionais, que se comportam como pontos de bordado, ampliando a linha-escrita. Também as experimentaremos como um instrumento de cartografia baseado em linhas, a partir de meu próprio gesto, que aprendeu neste percurso a compreendê-las como atores e a qualificá-las. Pela aproximação do desenho à escrita (INGOLD, 2022) podemos transitar entre as cenas das histórias que visitamos, a fim de tatear o que podemos aprender ao emaranhá-las. Povoar a escrita de desenhos foi um processo elaborado durante o grupo de estudos do livro *Linhas*, de Tim Ingold, no qual comentamos o próprio processo do autor de inserir ao longo do texto pequenos desenhos que não são mera ilustrações de sua teoria, mas elaborações tão preciosas quanto as textuais.

Para elaborar meus traços busquei uma certa ‘arquitextura’ nos desenhos conduzidos por Fernand Deligny com crianças de escolas especiais. Conheci o trabalho do educador em uma visita à 30ª Bienal de Artes de SP em 2012. A elaboração dos modos de vida de crianças no espectro autista em imagens construídas junto a elas contribuiu para as artes de viver juntas e na construção de lugares alternativos para a educação especial. Lendo essas linhas a partir da ótica de Ingold, encontrei certos padrões, códigos e marcações nos desenhos dessas crianças que, apesar de não serem legendados, reverberam em nosso sentidos nos permitindo elaborar leituras sobre eles. Do mesmo modo, busquei através de traços sintéticos, formados por elementos simples, elaborar as ideias que desenvolvi ao longo da dissertação, em uma continuidade entre a linha da escrita e do desenho.

## **4.1. Tatear linhas**





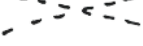
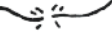
Para o exercício de cartografar e emaranhar nossas cenas, irei mais uma vez pensar com Ingold, para quem “a mão que escreve não cessa de desenhar. Portanto, ela pode se

mover com bastante liberdade, e sem interrupção, dentro e fora da escrita.” (INGOLD, 2022, p. 154). Para o autor, a separação entre o desenho e a escrita é artificial pois, se por um lado o desenho pode constituir uma forma de notação, a escrita também é o traço de um movimento da mão. Ambas habilidades são executadas por instrumentos técnicos e, como a linha do tecido, podem grafar uma superfície pelo traço do movimento das mãos, ou do gesto. Ao longo de nossa leitura da obra de Ingold no grupo de estudos conduzido por mim no grupo de pesquisa Natureza Política, Marcela Brandão nos provocou a ensaiarmos processos cartográficos nos quais as linhas são protagonistas das informações e em seus encontros, no lugar de pontos estanques, consideramos os seus dinâmicos enlaces.

Para este capítulo final, o desenho-escrita de pequenas cartografias grafadas por fios foi elaborado não apenas como um processo de registro gráfico, mas uma forma de abrir o caminho para a escrita, pela elaboração das questões que atravessamos até aqui. Nestes pequenos exercícios, ensaios para um método cartogra~fio - onde a escrita se dá pelo traço de fios - , cada linha recebe uma cor, conforme as do índice da pesquisa, que remete aos fios de investigação. Além disso, como apresentado no início do capítulo 2, também qualificamos as formas e interações entre elas, de acordo com a legenda [77].

#### LEGENDAS DIAGRAMAS 'TRAMA TERRITORIALIDADE'

##### LINHAS

	network
	meshwork
	enlace
	entrelace
	linhas fantasmas
	rompimento

##### FIOS

	memória
	palavra
	corpo
	gesto
	espaço

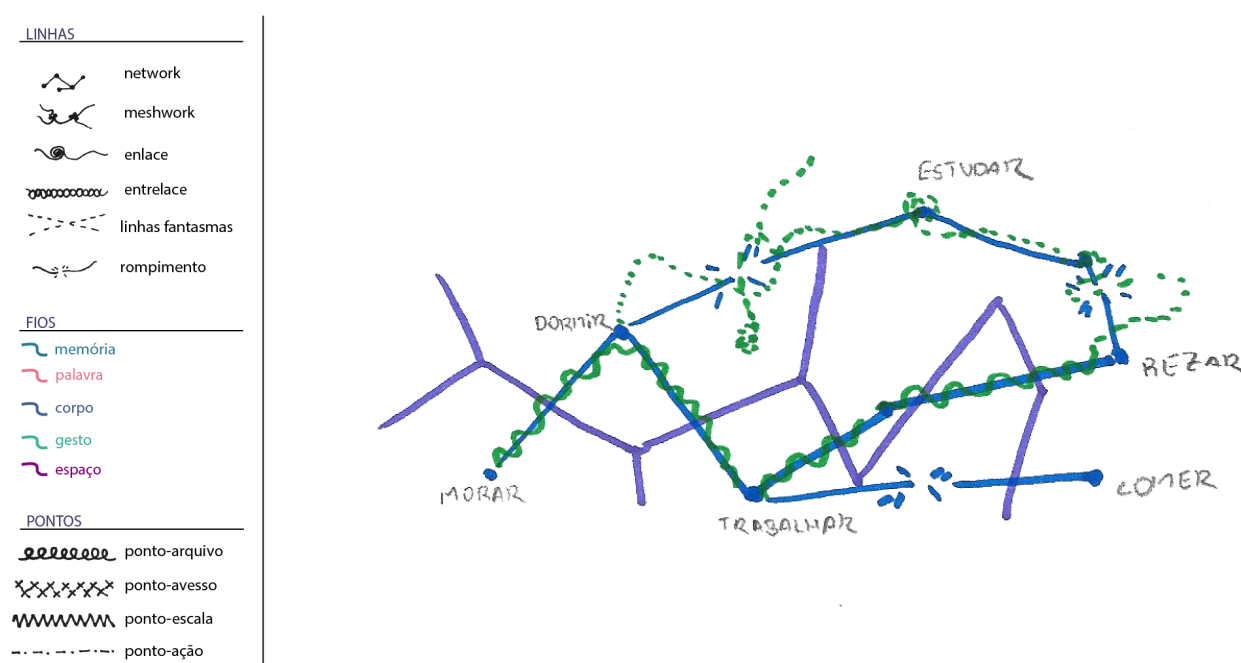
##### PONTOS

	ponto-arquivo
	ponto-avesso
	ponto-escala
	ponto-ação

[77] legenda trama territorialidade

fonte: arquivo do autor

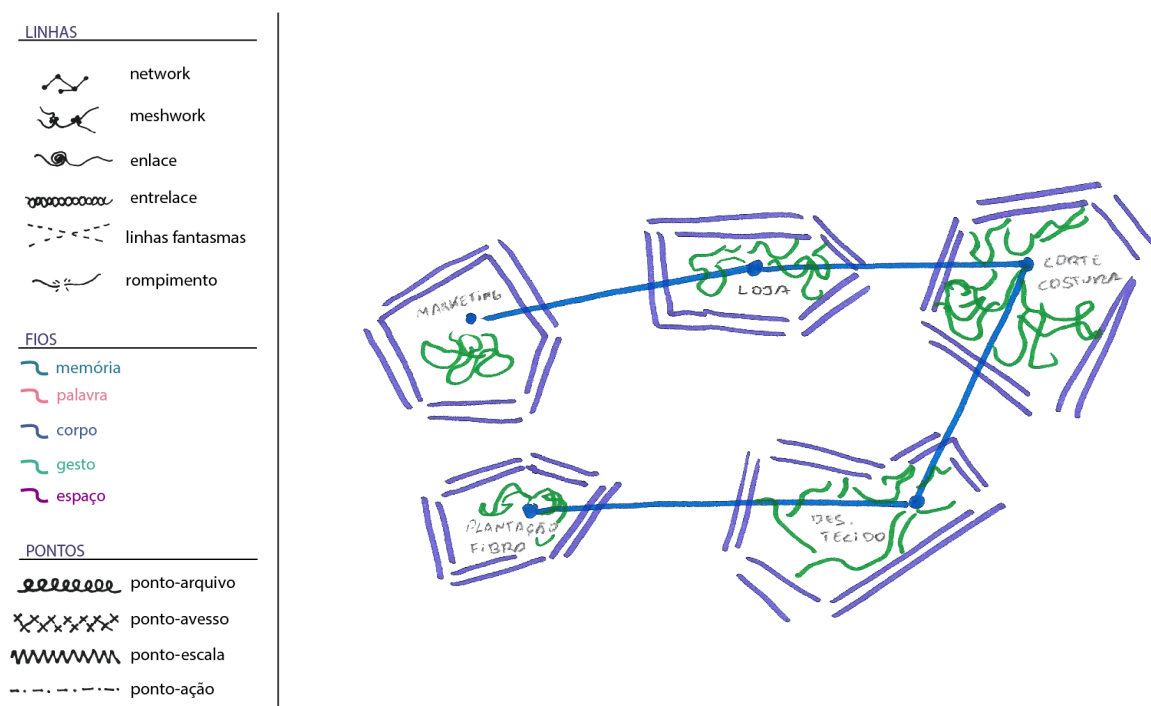
A fábrica de Biribiri [77] ilustra um modelo de território de trabalho comum ao contexto brasileiro no início do século XX. As Vilas Operárias foram projetadas para receber as trabalhadoras que imigraram para núcleos urbanos em busca de empregos, para romper com a situação de miséria em que se encontravam. As linhas linearizadas da arquitetura fabril marcam territorialidades bem definidas para a atividade do cotidiano. Morar, dormir, trabalhar, estudar, rezar e comer se tornam momentos de uma grande esteira de trabalho, pela qual o corpo é guiado por linhas de conexão que tentam moldá-lo conforme as regras da instituição, reforçadas por figuras como o Bispo, a Matriarca do convento e o Chefe que atua como pai para as funcionárias.



[78] trama territorialidade 8: fábrica de Biribiri

fonte: arquivo do autor

Do avesso, essas linhas da funcionalidade moderna são desviadas e recompostas pelos fios do gesto, que emaranham ao controle do corpo produzindo relações criativas entre as funcionárias e a vila operária, táticas criativas de (des)territorialização que produzem um senso de comunidade entre as operárias que desviam das linhas de força do trabalho alienado. O fazer trama relações de liberdade, não previstas pela estrutura do complexo arquitetônico, que se realizam no mesmo território em que se opera o controle.



[79] trama territorialidade 9: redes globais de produção

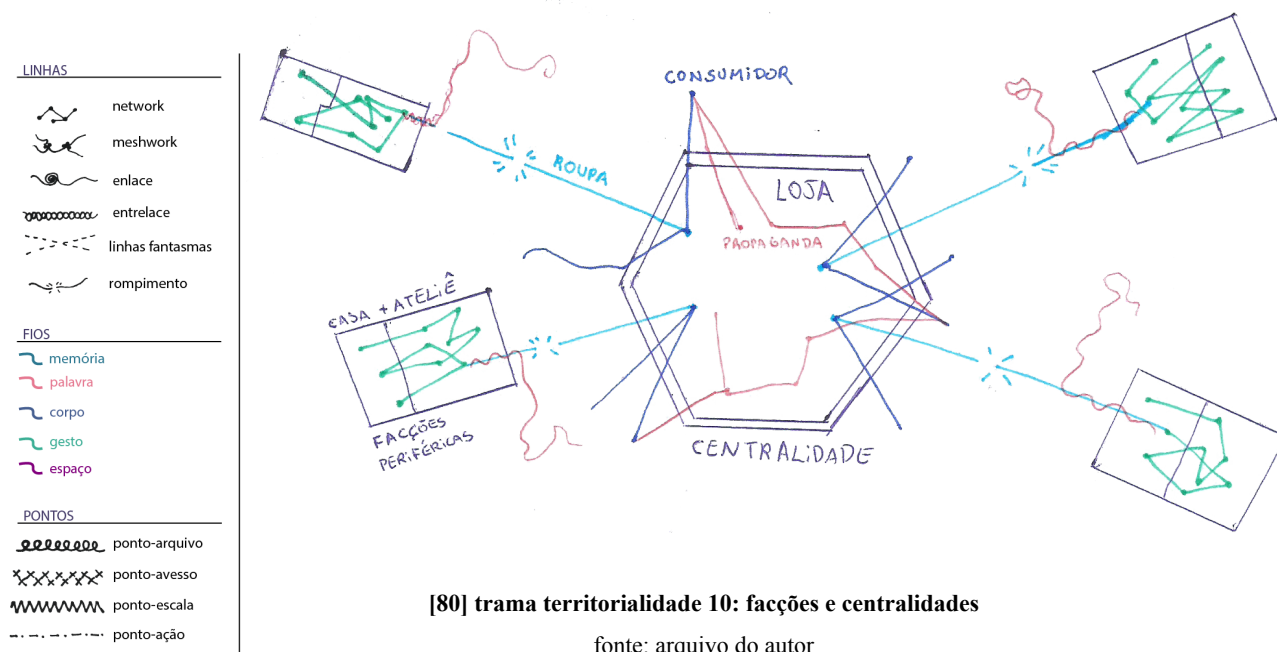
fonte: arquivo do autor

Em nosso percurso pelo fio corpo observamos uma relação entre o encerramento dos modelos de produção nas vilas operárias e a evolução do modelo da fast fashion, surgido nos anos 1970 e que se tornou hegemônico nos anos 2000. Se as fábricas do século passado se estabeleciam territorialmente, atreladas a um sistema local de trabalho, as estruturas da fast fashion incidem sobre os territórios em linhas de poder [79]. A fragmentação das linhas decorrente de uma organização transnacional de trabalho é marcada por linhas lineares, que produzem ilhas em que cada atividade é desenvolvida em uma localidade do planeta. Desta forma, o modelo capitalista globalizado encerra as linhas dos corpos em localidades circunscritas, produzindo invisibilidades por todo o sistema: as trabalhadoras isoladas não se reconhecem, não tecem relação com o consumidor que desconhece as condições humanas e ambientais da confecção de suas roupas.

Como analisamos pelo **~corpo**, as trabalhadoras se movimentam em torno do fazer, reivindicando seus direitos. No entanto, suas vozes ficam restritas a territórios distantes das outras trabalhadoras, dos consumidores e mesmo de quem detém o poder sobre essas cadeias e atua nos países de terceiro mundo através de intermediários. Observamos que, tecendo com



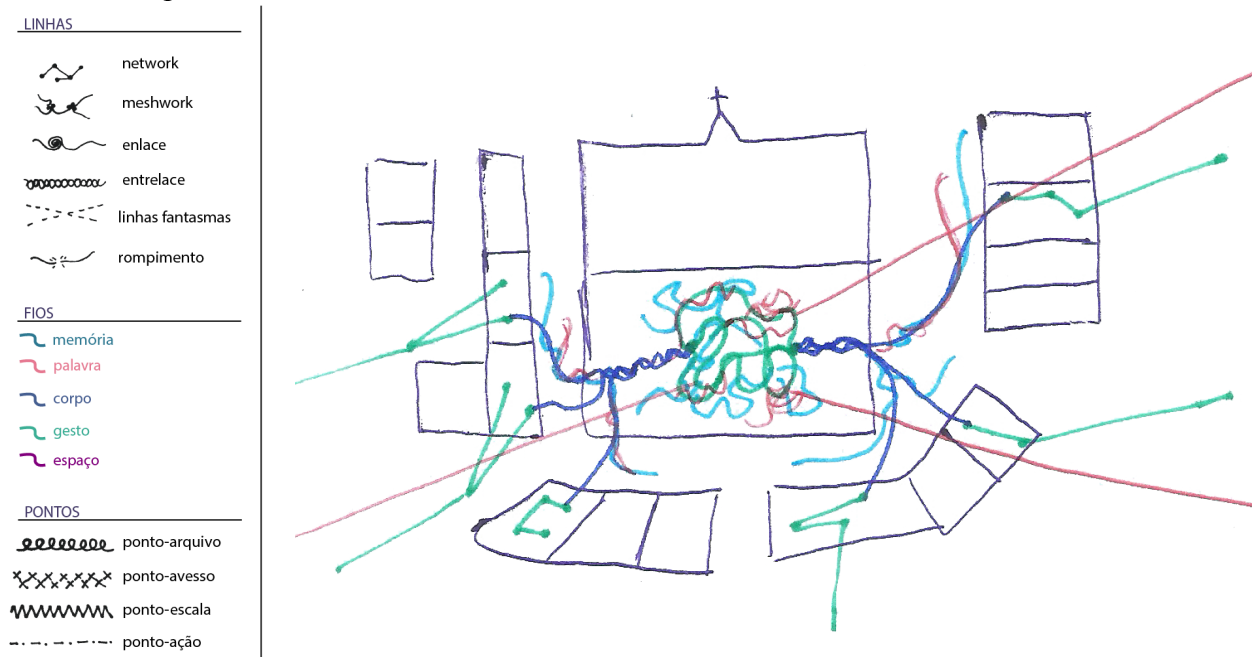
o **~palavra**, elas desenvolvem estratégias criativas para suas mensagens atravessarem as fronteiras. Ainda assim, trabalhadoras, consumidoras e governos locais são todos reféns de um sistema que se aproveita da miséria destes países.



O modelo faccionista de trabalho projeta esta estrutura global em uma escala local [80]. Em uma mesma cidade, territórios fragmentados se retroalimentam. Por um lado, a centralidade luminosa (SANTOS, 1999), que concentra recursos, por outro, periferias invisibilizadas, com uma alta reserva de mão de obra empobrecida. As sedes de lojas com alto capital, oferecem encomendas de roupas para as facções periféricas, que se organiza, em núcleos informais de produção para atender às demandas recebidas. Este suposto equilíbrio esconde o jogo de forças assimétricas em questão: a centralidade luminosa é única e insubstituível, as periferias são muitas e disputam o contato com a centralidade entre elas. Assim, as organizações faccionistas concorrem baixando seus preços e aumentando o volume de trabalho, chegando a situações extremas de exploração.

Geralmente organizadas em edifícios antigos ou galpões, ambientes que também servem de residência para as costureiras, inclusive ao chefe de facção, não há limites claros entre os fazeres do dia a dia e o trabalho, que pode se estender pelo dobro das cargas horárias estabelecidas em lei. Em situações precarizadas, muitas vezes imigrantes ilegais no país, essas trabalhadoras vêem nesse sistema uma forma de sobrevivência. As roupas que vão para as lojas tem esta memória de sua produção rompida, ocultada pelo sistema de marketing, que relaciona a etiqueta da marca a situações de poder. Se perde o **~memória** e a possibilidade de

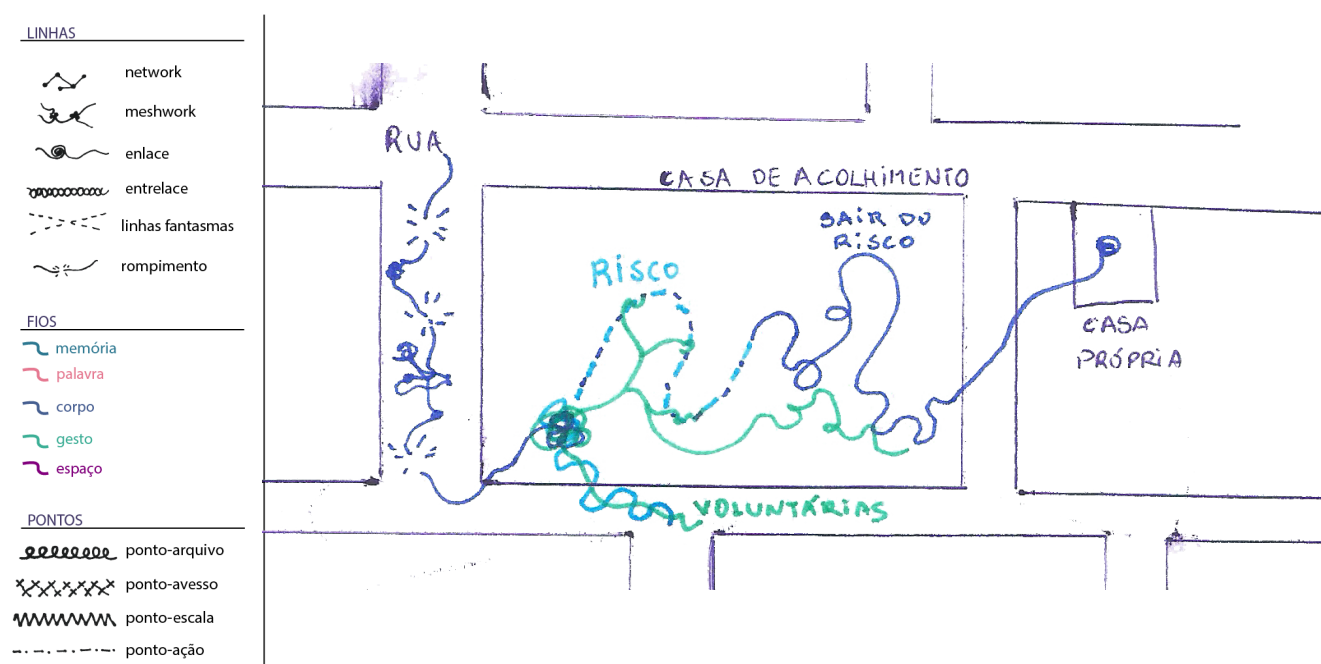
comunicação do fazer. O consumidor se relaciona apenas com o universo propagandístico que a marca produz.



[81] trama territorialidade 11: Flores do Morro

fonte: arquivo do autor

Nas voltas do **~memória** enlaçamos cenas pelas quais podemos investigar situações em que a centralidade do fazer é territorializada, ou seja, se relaciona com o contexto, comunidade, recursos, histórias e culturas locais. No projeto Flores do Morro [81], por exemplo, a centralidade é o salão comunitário da igreja inserida dentro da comunidade. Por ela, atravessam os corpos das vizinhas que ganham outros contornos no espaço comunitário, um desvio de seus trabalhos do dia-a-dia, onde os **~gesto** se desenrolam livremente, emaranhando nas biografias de cada participante. Através dos fios **~memória** e **~palavra** que cada uma delas traz de sua vida, elas tecem objetos diversos que produzem visibilidades a seus imaginários, que passam a circular em contextos extra locais quando transitam em exposições de artes ou feiras. O agenciamento comunitário produz um fazer em que **~corpo**, **~memória**, **~palavra** e **~gesto** estão engajados em um processo de territorialização.



[82] trama territorialidade 12: Casa Madre Tereza de Calcutá

fonte: arquivo do autor

No caso da Associação Casa Madre Tereza de Calcutá [82], a centralidade reúne mulheres com trajetória de rua, que buscam ajuda da instituição, e o voluntariado que as acolhe. Neste enlace, as voluntárias trazem as suas memórias com os fazeres têxteis, ferramenta de disciplina corporal em suas histórias familiares, que irá ser um dispositivo para as mulheres assistidas realinharem suas linhas de vida, marcadas pelos rompimentos e nós da violência da rua. Seguir o risco do bordado, com o acompanhamento da Casa, é um caminho que a associação elaborou para reterritorializar os corpos dessas mulheres sem moradia, que por algum tempo não encontraram as linhas para a vida seguir. O rigor da técnica é o que produz a liberdade de bordar conforme se deseja, o que espera que se reflita na construção da autonomia dessas sujeitas em seus cotidianos.

Se, em um primeiro momento, seguir o risco é se sujeitar ao poder de quem domina aquela técnica, com a prática e domínio da atividade, o risco se torna uma maneira de realizar suas próprias escolhas, seja das linhas que colorem suas vidas, do tipo de ponto que vai dar vida ao desenho, ou até fugindo dos riscos como receberam, propondo outros desenhos. Acompanhei durante os últimos meses a evolução da Nilda no bordado, sempre acompanhada do reconhecimento de suas parceiras, o que construiu confiança para seu fazer. Este domínio foi o que a permitiu se apropriar dos desenhos conforme ela desejou: ao receber o risco de um

“esqueletinho de árvore”, ela começou a imaginar como tornar o bordado mais atrativo. Lembrando das palavras do evangelho ela escutou Deus falando pra Ivan construir sua casa abaixo do pé de Jaibro. E se apropriando do risco e da palavra sagrada, ela bordou sua casa de infância sob o ipê. Ao longo das semanas seguintes, ela retomava a cena produzindo variações: uma com seu pai cuidando da roça, outra com sua madraستا alimentando as crias ou lavando roupas no rio, outra com ela no balanço. O **~fio memória** a levou a um momento seguro de sua história, em um (a)risco que possibilita sair do desenho planejado e construir novas histórias com o bordado. Em um vídeo para divulgação de um evento que a Casa Madre Tereza iria participar, ela contou sobre o risco que desenhou em uma cena intercalada com imagens do trabalho pronto<sup>39</sup> [83].



[83] bordado de Nilda representando sua história

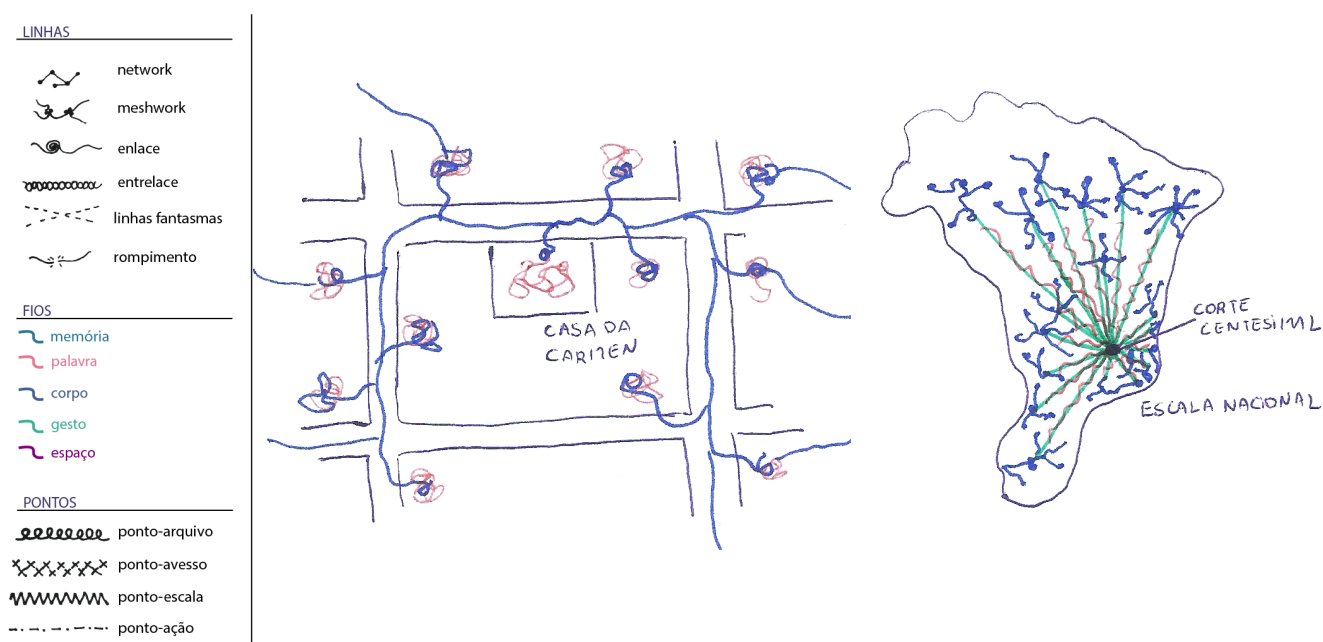
fonte: arquivo do autor

---

<sup>39</sup> disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1CJdQxUMrL5UGT-LNxg0xu5UWLpMJHqCq/view?usp=sharing>

Ao voltar para essa escala micropolítica, analisamos que essas malhas (meshwork) territorializadas têm o potencial de se construir junto aos fios de vida, produzindo outras tramas para as narrativas ali implicadas. Do contraste entre as situações do trabalho produtivista e do fazer com liberdade, podemos refletir sobre a relação entre as escalas do fazer e o território, para assim questionar: estaria o fazer territorializado limitado a escalas locais de articulação? Como podemos produzir conexões de maior alcance a partir desses modelos onde o corpo e o território estão engajados?



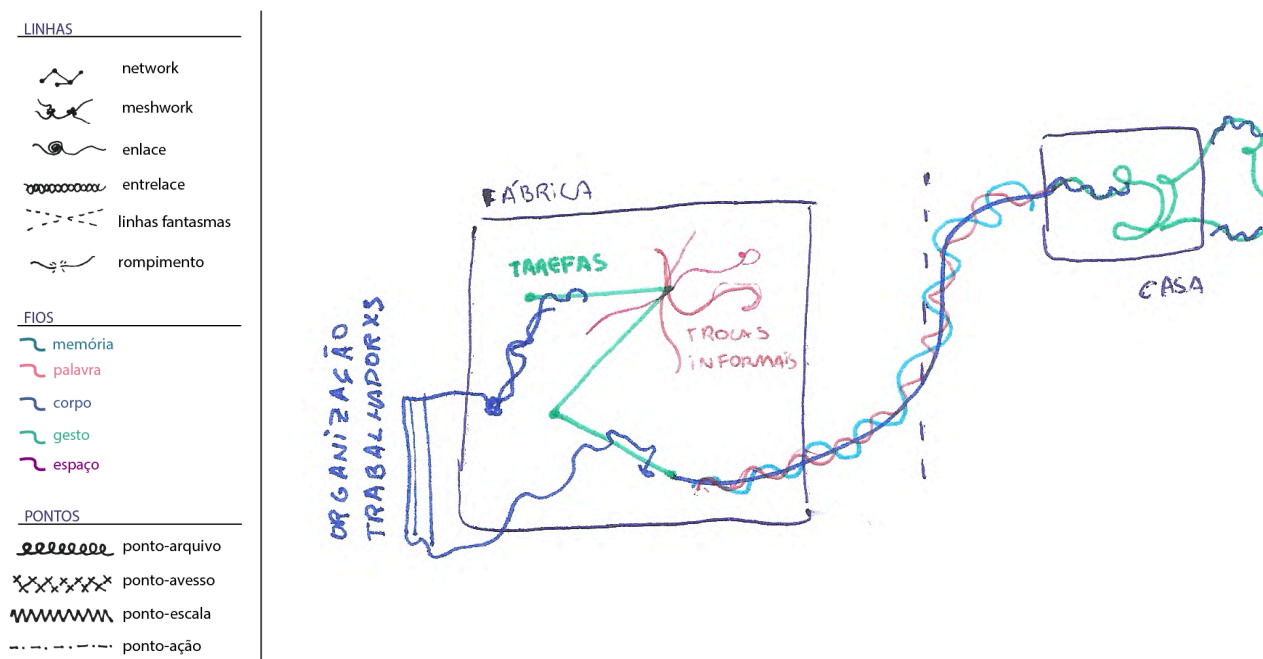
#### [84] trama territorialidade 13: Método Centesimal

fonte: arquivo do autor

A tessitura de linhas híbridas que Carmen iniciou ao tecer com o Método de Corte e Costura Centesimal é formada de linhas híbridas: conectivas e linhas de vida. Essa rede integra a estrutura da network (que conecta pontos distantes) e da meshwork (que desenvolve pontos em linhas) [84]. Assim foi possível, ao longo do tempo, ampliar o ensino do método sem perder os enlaces entre os atores envolvidos e as linhas de vida que se desenrolam com o seu aprendizado.

De acordo com Carol, essas linhas híbridas foram devidas aos cuidados de sua avó em trazer uma comunicação de tom pessoal no material didático, que pretendia formar não apenas professoras mas multiplicadoras, que incentivassem suas alunas a desenvolver seus próprios modelos e se profissionalizar. Essa organização da rede, a partir da articulação com atoras locais, parece contribuir para a territorialização das linhas conectivas, bem como a produção

de autonomia das sujeitas (professoras formadas pelo curso e suas alunas) para produzirem suas próprias histórias singulares a partir do mesmo fazer comum.



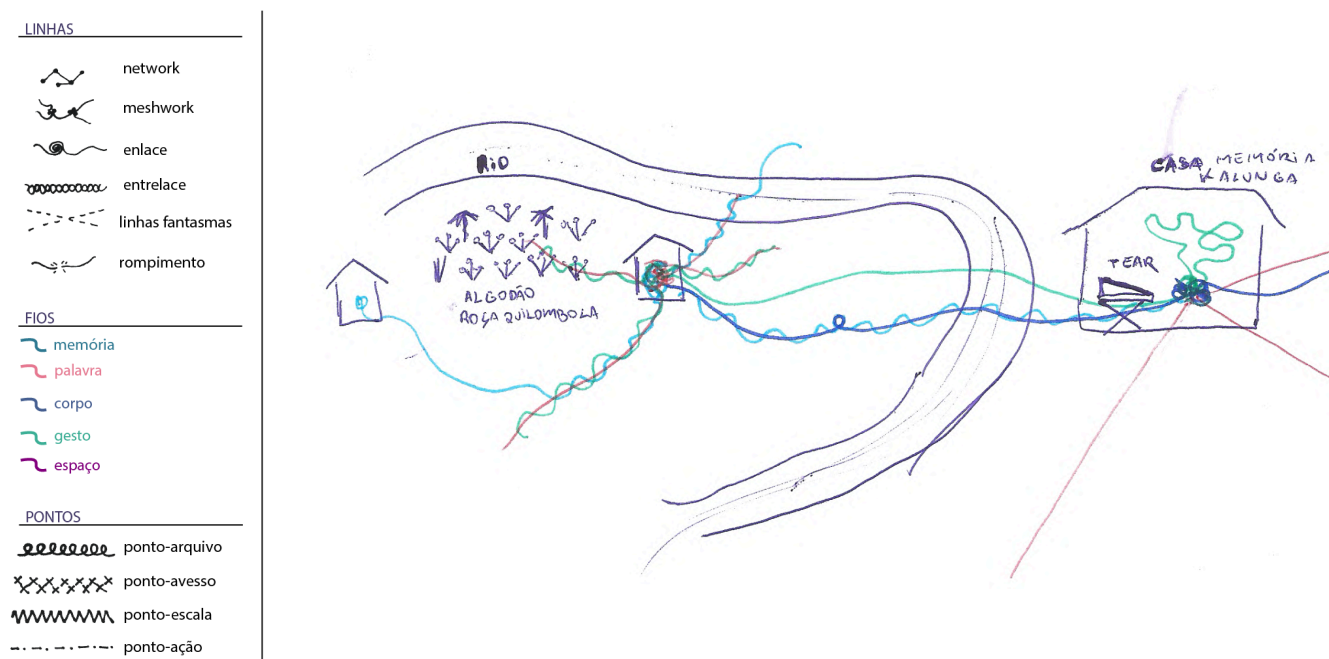
[85] trama territorialidade 14: fábricas de roupa

fonte: arquivo do autor

As tramas híbridas também se manifestam nas fábricas de marcas locais, como as que Graça e Linda trabalham. Ainda que seja uma situação contraditória, o modelo baseado na estrutura localizada de produção se contrapõe ao capital organizado globalmente. Pela fábrica estabelecida em uma localidade as operárias produzem outros vínculos além do trabalho, como os de educação, amizade e troca comentados pelas entrevistadas. Além disso, os contatos a um nível cotidiano facilitam a auto-organização dessas empregadas e, conseqüentemente, a reivindicação de melhores condições da classe. Por um lado, essas marcas tecem relações com um mercado considerado de luxo, por ter valores mais elevados, e integrado a um sistema de circulação ampliado. Por outro, fomenta a formação de profissionais em nível local, capacitadas a trabalhar em peças de construção complexa e excelente acabamento, e organizadas enquanto um corpo trabalhista, com força para exercer seu poder sobre sua própria situação social e política [85].

Vale lembrar que estamos nos referindo aqui a uma fábrica que preza por um ambiente de trabalho que permite a convivência e integração das trabalhadoras, sob um ritmo de trabalho menos acelerado que prioriza a qualidade das peças produzidas. Neste contexto, podemos observar essas dinâmicas comunitárias próprias do fazer. Por outro lado, os grandes

galpões que visam uma produção acelerada capturam o gesto ao transformar o fazer em produzir, extinguindo a liberdade das mãos e dos corpos que tecem roupas e relações.



#### [86]trama territorialidade 15: tear Kalunga

fonte: arquivo do autor

A princípio podemos supor que a fábrica estrutura uma separação entre o trabalho e as outras linhas da vida. Por um lado, isso é verdade, como escutamos de Graça é este trabalho regulamentado que permite garantir seu tempo de lazer e descanso. Por outro, as relações construídas no coletivo de trabalho e as experiências que se emaranham às próprias memórias familiares dessas costureiras, mostra que há linhas que fogem dessa determinação espacial entre local de trabalho e residência. Pude compreender mais de perto o trabalho em uma dimensão holística, que participa de maneira integral da existência em seus diversos aspectos, na experiência da tecelagem quilombola, evocada em nossos fios de análise pelas visitas a Martha, no território Kalunga, e Marlice, no Vale do Jequitinhonha [86].

Em ambos os casos, o fazer têxtil é um saber tangente ao cultivo em roça, da relação com a natureza local, do cuidado familiar, da tessitura das relações sociais, da economia, da produção cultural, dos conhecimentos culinários e medicinais. Essa lista certamente iria se ampliar se estendesse meus dias ali com elas, entendendo fio a fio como os gestos de atividades que me pareciam distantes estavam encadeados em uma tessitura de conhecimentos e práticas plurais em suas epistemes. A curta duração dessas visitas me faz não me sentir a vontade de desenvolver uma escrita sobre elas, mas me permitiu tecer também minhas relações com essas tecelãs, Martha me visitou em Belo Horizonte alguns meses depois,

quando fomos ao mercado central para apresentá-la às tecelagens mineiras; Marlice e eu seguimos algumas trocas a distância. Levando a sério suas práticas e elaborações, tento imaginar com elas qual seria esse território elaborado a partir de seus fazeres? Na verdade, acho que a pergunta correta seria, quais projetos territoriais essas mulheres já estão produzindo sob suas práticas? Pois entrevejo, na formação de redes entre artesãs, agriculturas e natureza uma forma de reivindicar um direito a suas práticas rurais em universos em que um urbanismo extensivo incide e transforma velozmente. Pensando com Nego Bispo (SANTOS, 2023), poderíamos pensar num projeto de envolvimento territorial? Seria possível, a partir do tear, tecer uma rede para ninar o progresso e criar relações entre humanos e não humanos para prosperidade financeira e cultural desses territórios? Por outro lado, quais ferramentas poderíamos ter para essa trama localizada se expandir em escala? Como regulamentar a produção têxtil transnacional, que opera em territórios fragmentados sob legislações distintas, e ao mesmo tempo ampliar as redes desses fazeres de base territorial? Poderíamos assim ampliar a discussão sobre moda e sustentabilidade, propondo soluções para fora do imperativo do consumo, compreendendo o têxtil em suas múltiplas fibras - econômicas, sociais, políticas, corporais, culturais, etc?

Muitas perguntas que puxo desta trama são fios soltos, que desejo que sejam estendidas por quem compartilha dessas inquietações. Afinal, a gente nunca tece sozinho. Foi a partir do que aprendi com Martha e Marlice que passei a pensar se não seriam as práticas têxteis desenvolvidas na cidade fazeres holísticos, que tramam uma rede de atores mais difícil de enxergar, que produz outras espacialidades e relações com o território? Por esta pergunta central desta pesquisa, podemos retornar à casa de família e enxergar na sua dupla cena uma elaboração de mundo pelo avesso, que produz relações, tradições e modos de vida não previstos nem mapeados pelos olhos tecnocratas.

Pelos pontos que executei com os fios desta dissertação espero contribuir ao regime de visibilidades dos movimentos que vão da mão ao espaço para, quem sabe assim, aprendermos com essas nossas companhias a produzir uma trama territorial pela artesanaria das relações entre atores que tecem uma malha complexa.

Foi pelas elaborações que teci com a pesquisadora Natália Rezende, que apresentei um livro mencionado anteriormente na dissertação, *Miragens da Existência* (CRUZ, 1998), em que Thaís Cruz entrevista tecelãs mineiras e paulistas no contexto de seu doutorado. Natália se atentou a uma passagem que me passou despercebida: ao visitar repetidas vezes uma rendeira que pede para não revelar seu nome, Thais a entrevista enquanto acompanha o fazer de uma toalha de mesa e conta que após alguns dias ela “de repente ela parou. Perguntei -



“acabou?” Ela respondeu - “Claro que não! É que já chegou no tamanho da mesa que essa toalha vai cobrir, mas ela continua... (deu um risinho) É que o resto não dá para ver”. (CRUZ, 1998).

Assim como a toalha da artesã, este texto-têxtil alcançou aqui o formato adequado para ser compartilhado enquanto dissertação, para forrar a mesa sobre a qual podemos apreciar ideias, discuti-las e emaranhar novos fios. A pesquisa continua, o resto não dá para ver aqui. O tecido e a palavra compartilham a capacidade de serem retomados e continuados a partir de novos trabalhos e gosto de pensar que a cada novo encontro novas mãos - ou as minhas já transformadas por novas vivências - irão produzir outras formas e produtos parciais para levar adiante os fios soltos que ficam ao longo deste percurso. Com nossas mãos e gestos, seguiremos tecendo pelo avesso essas histórias, neste fazer que não dá para ver.

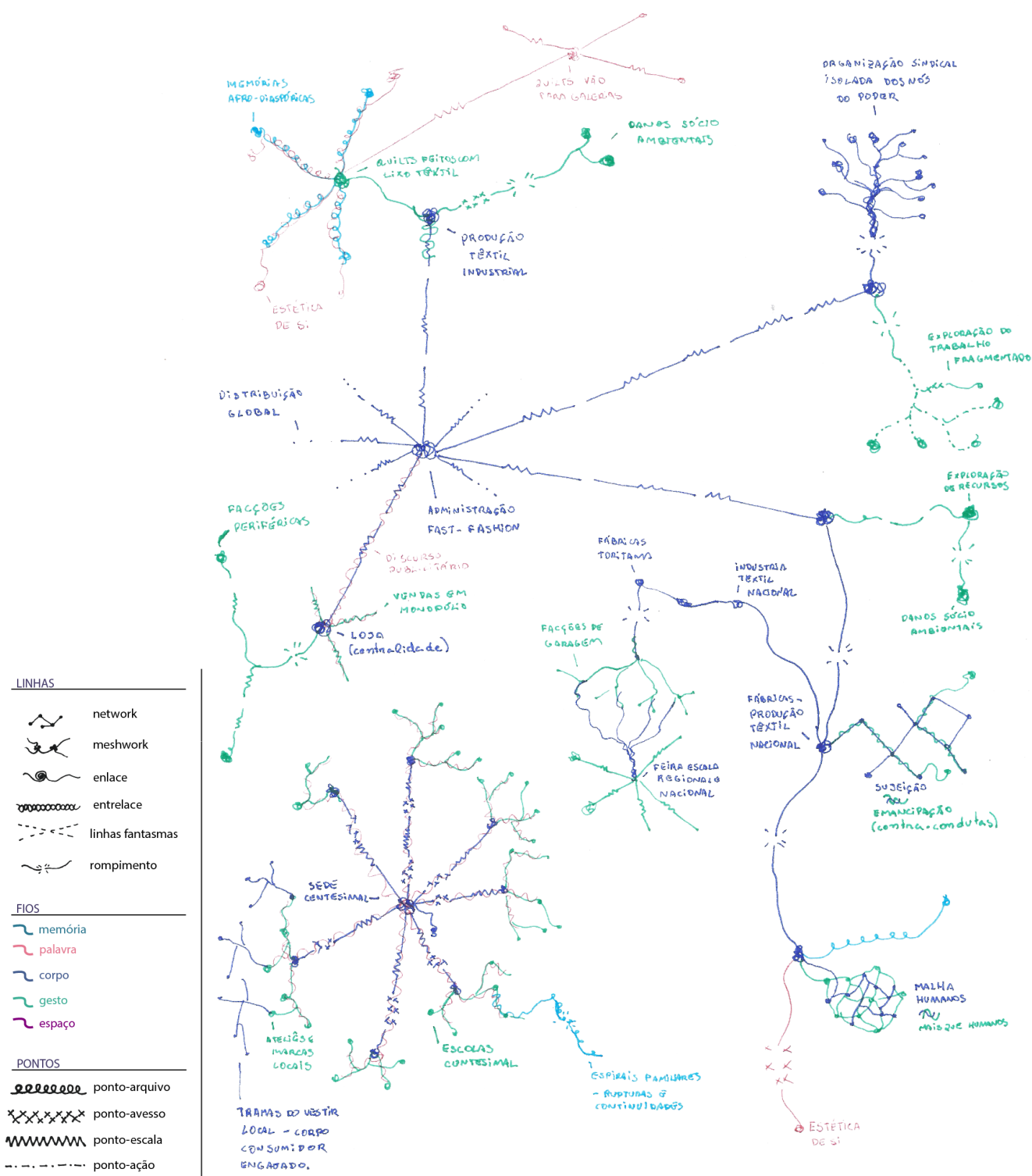
Espero que este patchwork de histórias que elaboramos aqui possa contar de outros modelos de produção têxtil que coexistem e disputam a realidade com a produção em rede global da fast fashion. Práticas localizadas mas articuladas entre si, que formam malhas em suas trocas e deslocamentos, não poucas vezes se entrelaçam nas linhas conectivas do mercado, estabelecendo processos híbridos e complexos de se produzir tecidos, costurar roupas e bordar panos. O fio de uma história sozinho não conseguiria sustentar a narrativa do avesso do cotidiano dos fazeres têxteis, mas ao serem emaranhados com outros fios se tornaram os nossos pequenos cestos, nos quais carregamos os algodões, agulhas, artesãs, cooperativas, armários, junto das lojas, fábricas, facções e empresas. E compondo um patchwork de histórias aparentemente afastadas, construímos as tramas territorialidades dessa dissertação [87]

Ao interligar as tramas que evidenciamos ao longo da pesquisa, podemos comparar situações, entender como elas se encadeiam ou se interrompem. Olhando com atenção, vemos que, por exemplo, as linhas linearizadas da modernidade, que ora se associam ao cotidiano regrado das fábricas ou a produção centralizada em rede da fast fashion, também pode se tornar uma ferramenta de multiplicação, como aconteceu na estrutura de ensino a distância do Método de Corte Centesimal. Manuseada de forma integrada com a palavra e as cadeias de gestos, a linha conectiva to tele-curso que parte da sede da escola para as casas de suas aprendizes e futuras instrutoras, permite um ensino em escala, ampliando o acesso ao conhecimento do corte e costura, que se desfia em várias outras histórias. Por outro lado, fazeres que formam uma trama territorialidade complexa em determinado contexto, como no Vale do Jequitinhonha e na Chapada dos Veadeiros, não tem a mesma facilidade de

multiplicação e escalonamento, formando emaranhados de linhas de vida que se movem apenas junto a suas atoras.

Da mesma maneira, não podemos inferir que todas as linhas não lineares produzem territorialidades coesas ou harmônicas com a comunidade e ambiente. Na organização das facções, as linhas organizadas entre vizinhanças e oficinas de garagem estão a serviço das ligações lineares que as conectam a grande corporações para as quais prestam serviço. Ainda que se estabeleça em vínculos territoriais, esta produção não gera reais benefícios para o desenvolvimento da comunidade ou do território, mas intensifica a exploração do trabalho ao tornar os sujeitos do fazer empreendedores.

Podemos aprender com este patchwork a não definir a priori o valor de uma determinada linha, fio ou ponto que está implicado em determinada situação analisada. O que importa é seguir os fios, tatear suas fibras, compreender o movimento das linhas, os pontos que as tecem e as texturas de suas tramas. Assim podemos aprender com as tramas e nos aproximar das histórias que correm nos têxteis e, junto a elas, compor com as palavras, memórias, corpos e gestos que atuam sobre os territórios destes fazeres. Poderemos talvez assim nos implicar nas tramas dos fazeres e tecer melhores relações com as atoras e histórias que participam desta atividade diária de se vestir e forrar as mesas de nossas casas.



[87] trama territorialidade 16: patchwork

fonte: arquivo do autor

## 4.2. Linhas sem arremate ~ considerações finais

Para além das fibras do tecido, penso que os fios que puxamos aqui podem contribuir com os caminhos de quem deseja pesquisar a produção do espaço a partir de outros corpos e fazeres. No que diz respeito ao universo têxtil, organizamos a urdidura e a trama de uma tecelagem narrativa complexa que, ao cruzar espacialidades e memórias diversas, produz novas visibilidades às histórias que costureiras, bordadeiras, crocheteiras e tecelãs escreveram por suas próprias técnicas oralitárias. Aprendendo com essas escritoras de agulha, no próprio rumo desta pesquisa, as palavras (escritas ou faladas) nasceram de bordados, os bordados de desenhos, os desenhos de palavras - em uma espiral de procedimentos metodológicos. Assim, pude pesquisar e tecer numa mesma cadeia de gestos. Por vezes, concluindo uma ideia com meu próprio bordado - texto sem palavras. Esta hibridez entre fazer e pesquisar nasce de um desejo de encurtar a distância artificial, construída historicamente, entre a arte e artesanato, entre o erudito e popular ou entre o intelectual e o artesanal. Ao assumir a riqueza da episteme própria de meu campo de estudo, pude participar efetivamente dos encontros com as pessoas e objetos nele implicados. Acredito que essa postura de corpo engajado ao universo de estudo, que se apropria do arcabouço acadêmico, mas sem sobrepô-lo às operações específicas do tema ao qual está inserido, nos permite, por um lado, confluir saberes historicamente distanciados, mas, por outro, principalmente nos aproximar daquelas pessoas e suas histórias de vida que teimamos em chamar de objeto de estudo, com quem temos tanto a aprender, sem hierarquizar conhecimentos ou inteligências.

Podemos ampliar as questões desenvolvidas ao longo dos têxteis para os demais fazeres compartilhados que habitam nosso mundo cotidiano - a alimentação, o brincar ou o cultivo, por exemplo. Nesse sentido, espero que os pontos metodológicos ensaiados aqui possam provocar a elaboração de outras metodologias próprias a cada universo de pesquisa. Poderiam essas metodologias híbridas produzir novos conhecimentos que considerem a diversidade epistemológica de cada fazer? Como pesquisa e extensão universitária podem contribuir para formar profissionais sensíveis a essa ecologia de saberes?

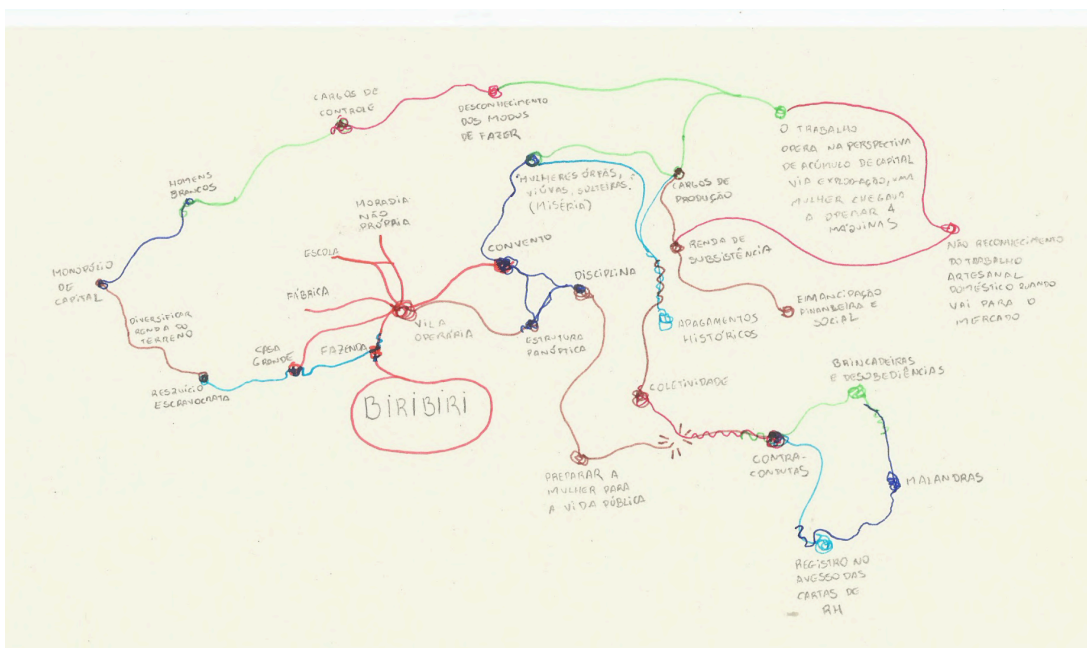
Como trabalhadores que planejam o território, seu uso e ocupação, cabe a nós compreender as dinâmicas do lugar habitado, configurado pelo entrecruzamento de atores híbridos, que, como analisamos, ora se comportam como linhas de vida que formam malhas (meshwork), outras como linhas conectivas (network). Pelas análises aqui propostas espero que possamos, mais especificamente, refletir sobre a configuração dos locais de trabalho, em

seus diversos contextos (o ateliê doméstico, a fábrica, a cooperativa, a facção), de modo a facilitar a centralidade e protagonismo do fazer, mesmo quando implicado em uma lógica produtivista. Quais escolhas de projeto e programa permitem o trânsito das linhas de vida e em consequência uma relação territorializada com o coletivo e o contexto em que estão inseridas? Poderia uma proposta espacial produzir novas visibilidades para as linhas que se rompem entre a produção têxtil periférica e a sua comercialização nos centros luminosos? Como produzir uma trama que, a exemplo das tecelãs quilombolas e das costureiras e bordadeiras urbanas, integrem uma malha de atores implicados em modos de vida não hegemônicos que tecem outras narrativas cotidianas?

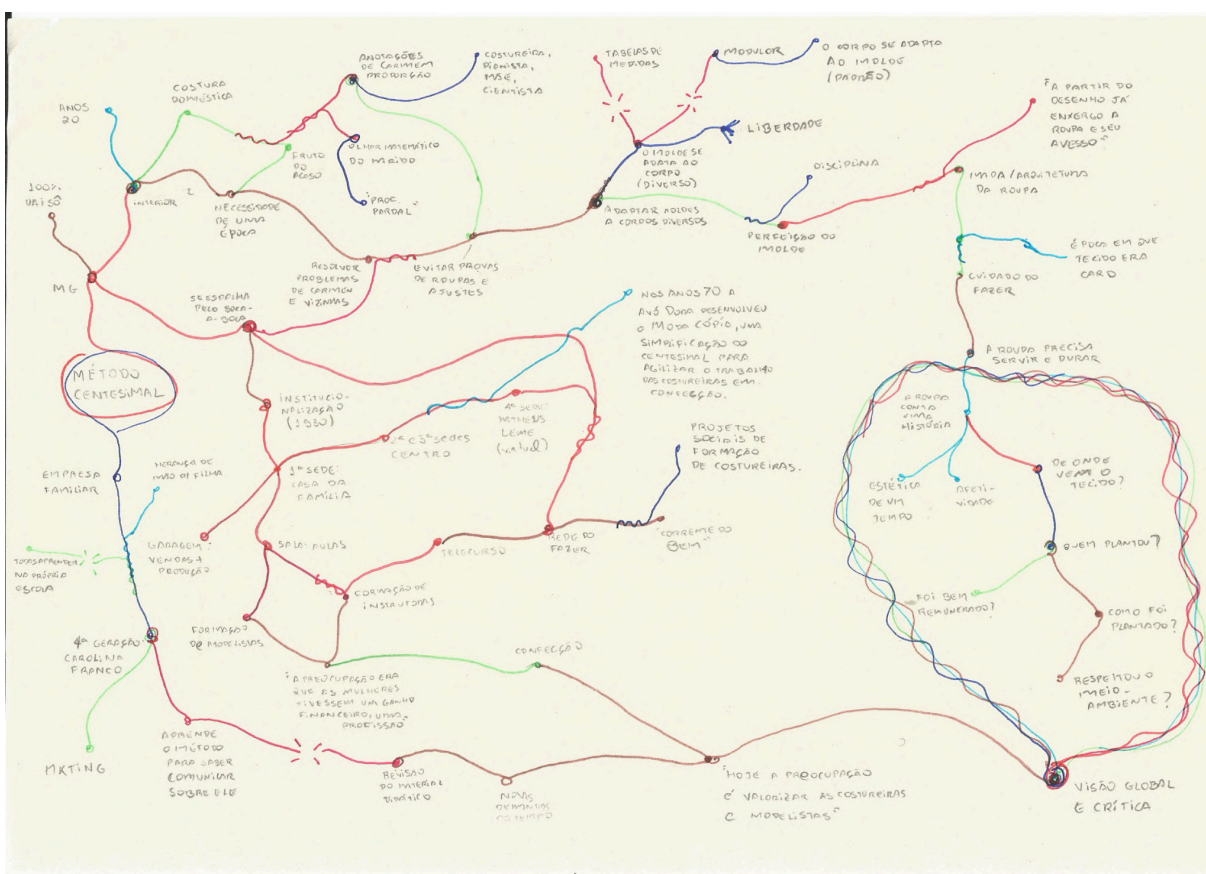
Estas perguntas podem complexificar a elaboração de espacialidades acompanhado dos fazeres e suas sujeitas, que permite o protagonismo aos modos de vida próprios de cada prática. A produção têxtil, como de qualquer das atividades mencionadas aqui, será sempre esse terreno híbrido de sujeições e emancipações, capturas e aberturas. Não creio que seja de cima para baixo, como planejadores, que iremos ampliar a visibilidade e organização dos espaços que resistem ativamente a produção neoliberal globalizada. Mas sim nos implicando como sujeitos, na construção de tramas entre casas, ateliês, associações, pequenas fábricas e canteiros, nos emaranhando nas tramas, compreendendo seus enlaces, sem buscar organizá-las conforme uma única visão de mundo.







Anexo 5 - diagrama de linhas Biribiri



Anexo 6 - diagrama de linhas método centesimal



## Referências

35ª BIENAL DE SÃO PAULO. **35ª Bienal de São Paulo**. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/>. Acesso em: 22 abril 2024.

**AGNÈS DE CI DE LÀ**. Direção: Agnès Varda. França: Arte France, Ciné-Tamaris, 2011. 90 min.

ARTESOL. **Associação de produtores e artesãs re Roça Grande**. Disponível em: [https://www.artesol.org.br/associacao\\_de\\_produtores\\_e\\_artesas\\_de\\_roca\\_grande](https://www.artesol.org.br/associacao_de_produtores_e_artesas_de_roca_grande). Acesso em: 12 de fevereiro de 2024

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Arte que destrói o mundo comum**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, nº 15, 2021, p. 46-55.

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Imagine going on strike: Museums Workers and Historians**. E-flux Journal, nº 104, Nov. 2019.

**BALZAC E A COSTUREIRINHA CHINESA**. Direção: Dai Sijie. França/China: Pathé Renn, 2002. Duração: 110 min. (Drama).

BARDI, Lina Bo [et al.]. **Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura: o Design no Impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BISHOP, Elizabeth. **Uma Arte: as cartas de Elizabeth Bishop**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BORGES, Kátia. **Fiar, tecer e rezar: a história das mulheres na Fábrica de Tecidos do Biribiri (1918-1959)**. 2019. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora.

BORGES, Kátia Franciele Corrêa. **Relações sociais da e na Fábrica de Tecidos do Biribiri em Diamantina/MG: uma parte da história das mulheres operárias**. In: XVI Seminário sobre a Economia Mineira: Repensando o Brasil, 2014, Diamantina. XVI Seminário sobre a Economia Mineira: Repensando o Brasil. Belo Horizonte: FACE/UFMG, 2014. v. 1. p. 1-13.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. CADEN

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed, São Paulo: EDUSP, 2007.

CASA NOVA, Vera. **Texturas: Ensaios**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Ivo. **Escrita Bordada**. In: SANTOS, Gilda; VELHO, Gilberto. *Artifícios e artefatos: entre o literário e o antropológico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006

CERTEAU, Michael. **A invenção do cotidiano I: as artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLINE, Elizabeth L. **Overdressed: The Shockingly High Cost of Cheap Fashion**. New York. Portfolio/Penguin, 2013.

CORTECENTESIMAL. **Corte centesimal**. Disponível em: <https://www.cortecentesimal.com.br/corte/>. Acesso em: 22 de abril de 2024.

CRUZ, Thaís. **Miragens da existência: o tecelão, a tecelagem e sua simbologia**. São Paulo: Editora Annablume, 1998.

CUNHA, Marina. **Cidade-resto: o espaço da roupa e o que sobrevive entre Baixa dos Sapateiros e Parque Novo Mundo**. 2014. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia.

CUNHA, Marina Carmello. **Narrativas têxteis: fabricação, circulação e uso de roupas**. 2020. 1 recurso online ( 183 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1639678>. Acesso em: 5 de setembro de 2024.

Dardot, Pierre; Laval, Christian. **A nova razão do mundo: Ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.

Dardot, Pierre.; Laval, Christian. **Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

DURAND, Jean-Yves. **“Bordar: masculino, feminino”**. In Aliança Artesanal (ed.), *Reactivar Saberes, Reforçar Equilíbrios Locais*. Vila Verde: Aliança Artesanal. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/5480> . Acesso em 12 de janeiro de 2022.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014 [1991].

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996

HAESBAERT e GLAUCO, R. (2002). **A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari**. *GEOgraphia*, 4(7), 7-22.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Revista ECO-Pós, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020b. Trad. Marcelo R. S. Ribeiro e Fernanda Silva e Sousa. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Acesso em: 5 de maio de 2024.

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

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Salvador: EDUFBA-EDUSC, 2012.

LIBBY, Douglas Cole. **Notas sobre a produção têxtil brasileira no final do século XVIII**. EST. ECON., SÃO PAULO, V. 27, N. 1, P. 97-125, JANEIRO-ABRIL 1997

LOPES, Marcela Silviano Brandão.; RENA, Natacha Silva Araújo.; SÁ, Ana Isabel. **Método Cartográfico Indisciplinar: da topologia à topografia do rizoma**. V!RUS, São Carlos, n. 19, 2019. [online] Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus19/?sec=4&item=6&lang=pt>>. Acesso em: 21 Jul. 2023.

LIMA, Junia. **Fiandeiras e tecelãs: o cotidiano de operárias têxteis fabris em Minas Gerais no inal do século XIX - um estudo na cia. de fiação e tecidos cedro e cachoeira (1872-1930)**. In: XIV Seminário de Economia Mineira, 2010, Diamantina. XIV Seminário sobre a Economia Mineira - Diamantina 2010. Belo Horizonte: Cedeplar - IPEAD, 2010. p. 01-24.

**ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR**. Direção de Marcelo Gomes. 2019. Brasil: Carnaval Filmes, Rec Produtores Associados, Misti Filmes.

**LA LIBERTAD**. Direção de Laura Huertas Millán. 2017. Colômbia, França.

LEFEBVRE, Henri. **Critique of everyday life: the one-volume edition**. London; New York: Verso, 2014a.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. São Paulo: n-1, 2021.

LEPETIT, Bernard. **Por uma nova história urbana**. Org. Heliana Angotti Salgueiro. São Paulo: Edusp, 2001.

LIBBY, Douglas Cole. **Notas sobre a produção têxtil brasileira no final do século XVIII**. EST. ECON., SÃO PAULO, V. 27, N. 1, P. 97-125, JANEIRO-ABRIL 1997

MACEDO, Concessa. **A produção artesanal de fios e tecidos em Minas Gerais: uma indústria feminina de vanguarda na economia mineira do século dezanove**. Belo Horizonte: Cedeplar, 2003.

MACHADO, Ana Maria. **O Tao da Teia**. São Paulo: Editora, 2018.

MARTINS, Leda Maria.. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

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

**MEADA COR KALUNGA**. Direção de Marta Kalunga, Alcileia Torres e Ana Luíza Reis. 2023. Brasil: Casa Memória Kalunga.

Mina Lee. **Clothes are so much worse now**. YouTube, 17 out. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uq4Vi8PyBFM>. Acesso em: 09 de maio de 2024

**MODEFICA**. Disponível em: <https://www.modefica.com.br>. Acesso em: 22 abril 2024.

MONTE-MÓR, Roberto Luis. **Urbanização extensiva e lógicas de povoamento: um olhar ambiental**. In: SANTOS, Milton et al. (orgs.) Território, Globalização e Fragmentação. São Paulo: Hucitec, 1994.

Montes, Maria Lúcia. **Introdução**. In: Teimosia da Imaginação. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 21-29.

MORLEY, Helena. **Minha vida de menina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

NY History. **Look for the Union Label**. Disponível em: <https://www.nyhistory.org/blogs/look-for-the-union-label>. Acesso em: 27 de junho de 2024.

OLIVEIRA, Natália Rezende. . **Artes têxteis e narrativas de memória na América Latina**. In: Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores - ESTADO DE ALERTA! 2020, 2020, Niterói. ESTADO DE ALERTA! 2020 Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores. Niterói: PPGCA-UFF, 2020. v. 1. p. 75-86.

**OS RESPIGADORES E EU.** Direção: Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 2000. Duração: 82 min. (Documentário).

PALLAMIN, Vera. **Arte, Cultura e Cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos.** São Paulo: Annablume, 2015.

PLUMMER, Sharbreon. **Diasporic Threads: black women, fibre & textiles.** Londres: Common Threads Press, 2022.

POLLOCK, Griselda, & Salzstein, Sônia. **Para onde vai a História da Arte?** ARS (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 42, p. 1427–1521, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/191637>. Acesso em: 4 abr. 2024.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana.** In: CRUZ, Valter do Carmo; OLIVEIRA, Denílson Araújo de (org.). *Geografia e Giro decolonial.* Rio de Janeiro : Letra Capital, 2017

PRICE, Sally. **Arte dos Povos sem História.** Afro-Ásia, Salvador, UFBA, n. 18, p. 205-224, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Exp/erimental org; Editora 34, 2005.

REINALDIM, Ivair. (2021). **Cânone(s), globalização e historiografia da arte.** ARS (São Paulo), 19(42), 221-260.

RIBEIRO, Dinalva; ZANOTTI, Diego. **CONVERSA FIADA,** 2017.

SAFATLE, V. **Circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

SANTOS, Antonio Bispo. **Somos da terra.** PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: espaço e tempo: razão e emoção.** 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1999

SANTOS, Milton. **Entrevista no programa Roda Viva.** [Programa de televisão]. São Paulo: TV Cultura, 1997.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos.** [S.l: s.n.], 2004.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista: mercadorias e cultura urbana**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SENNETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. Rio de Janeiro: Record, 2012a.

SILVA, Silvana C. da . **Os agentes invisíveis do território usado: o circuito espacial de produção do vestuário em São Paulo**. Boletim Campineiro de Geografia , v. 2, p. 418-435, 2012.

Seppä, Anita. “**Foucault, Enlightenment and the Aesthetics of the Self,**” . Contemporary Aesthetics, 2 (2004), <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0002.004>. 8.

SILVA, Frederici. **O ponto zero da revolução**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

SOFIATI, Luana. **Entre gestos de costura e escrita**. REVISTA CUPIM, Belo Horizonte número 2, 2020.

STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allon. **O Casaco de Marx: Roupas, Memória, Dor**. Tradução de Marcos de Castro. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

**THE TRUE COST**. Direção: Andrew Morgan. Estados Unidos: Untold Creative, 2015. 92 minutos.

VICUÑA, Cecilia. **The Precarious/Quipoem: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña**. Nova York: Wesleyan University Press, 1997.

Widewalls. **The Remarkable Story of Gee's Bend Quilts**. Widewalls Magazine, Inglaterra, 2021. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/magazine/gees-bend-quilts>>. Acesso em: 22 de abril de 2024.