

## Pontos para alinhar um método

Arquivos, repertórios e performances do tecido, corpo e espaço

<sup>1</sup>Thiago Duarte Flores (UFMG/MG)

Palavras chave: têxtil, arquivo, repertório

Assim como o alimentar, o plantar, o cuidar, o festejar e o trocar, o fazer, em todas suas dimensões, participa de uma relação com o mundo anterior a arquitetura e urbanismo como compreendemos hoje, onde o espaço é agenciado junto a essa série de práticas. São atividades primordiais para a reprodução da vida no planeta, estruturadoras de um cotidiano e, por isso, determinantes na forma como os corpos se relacionam consigo, com a comunidade e com o espaço. O meu interesse pela cidade relacionada a estes aspectos do cotidiano me levou, ao longo da graduação em arquitetura e urbanismo e da vida profissional, a experimentar, junto a essas práticas diversas, através de cozinhas compartilhadas, hortas coletivas, feiras de autogestão e oficinas. Nesses exercícios pude ensaiar propostas concretas que irrompem o funcionamento programado da cidade e permitem experiências de compartilhamento a partir de determinadas situações, atrelando a pesquisa e a intervenção de forma que se retroalimentam: participar dessas atividades como forma de conhecer suas praticantes e possibilitar trocas que geram novas intervenções.

Meu envolvimento diretamente com as questões têxteis se iniciou em 2014, ao começar a trabalhar com brechó. Através da procura e circulação das peças de roupa antigas me introduzi neste universo onde aprendo constantemente com costureiras, artesãs e colecionadoras de roupas sobre suas histórias e as desses tecidos. Pela escuta de suas narrativas comecei a enxergar fios que a partir das mais diversas peças (roupas, toalhas de mesa, panos de prato) atravessam o tempo e o espaço. Os têxteis contam, na companhia dessas pessoas, sobre tradições territorializadas mas também culturas em constante movimento, processos produtivos regionalizados e corpos que cruzam fronteiras e transformam espaços de produção, fazeres silenciosos que produzem visibilidade a seus discursos, a poética e a política de um fazer compartilhado que fia linhas de fuga e retramam o jogo de forças dos poderes.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 34<sup>a</sup> Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024).

O interesse de trazer ao campo da arquitetura e urbanismo as narrativas das pessoas que silenciosamente trabalham com linhas e tecidos em suas criações parte da inquietação que neste mesmo movimento trabalham as fibras do tempo e do espaço na produção de histórias individuais e coletivas. As praticantes do bordado, tecelagem, crochê, costuras, tingimento e tantas outras pessoas com intimidade com os tecidos e seus instrumentos produzem um mundo simbólico, material, social e político próprio. E é esse cotidiano articulado a tantas práticas que cria uma trama oculta nas casas de família, nos ateliês, nas vizinhanças, nas cooperativas, na cidade e no campo. Poderiam essas tramas revelarem formas próprias de relações entre essas pessoas e delas com o espaço? Como podemos enxergar esse cotidiano tecido por tantas mãos? 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?

Foram essas perguntas que me levaram a investigar esses fazeres em minha pesquisa de mestrado na escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, intitulada ‘Tecendo territórios: tramando histórias pelo avesso’, contemplada com apoio da CAPES.

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”. Mas prossegue lembrando que os fios nunca foram matéria de atenção aos estudos das artes, humanidades e ciências, “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” para defender que “a fabricação e o uso dos fios poderia ser um bom indício da emergência de formas de vida caracteristicamente humanas, as quais teriam trazido, no seu surgimento, tais inovações críticas como as vestes, a rede e a tenda” (INGOLD, p.68).

Apesar da importância da atividade e da diversidade das atoras que compartilham dessas feitura elas não têm voz nem corpo nos documentos oficiais. 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 enquanto dados e estatísticas. Mesmo no tratamento governamental, esses fazeres são desencorporados, registrados enquanto elemento diferencial de determinada região, folclore e mercadoria, mas raramente como modo de vida ou cultura que se produz 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 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 repertório, “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. 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 eu acredito 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.

Neste ensaio, não pretendo sugerir um método para essa escuta, diante do risco de congelar um exercício que necessita ser ativo e dinâmico. Minha tentativa será de, ao revisar relatos de algumas experiências vividas neste campo vasto, fiar possibilidades de investigação como procedimentos (ou pontos de bordado) que possam servir para alinhavar 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 gestos; registram conhecimento e subjetividade nos tecidos; produzem modos de transmissão específicos do qual participam as vozes, os instrumentos e os espaços que produzem.

### *o pano-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, pois não os conhecia. Recebi a resposta de que não tinham nomes, e no lugar de uma palavra me descreveu com seu gesto 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.



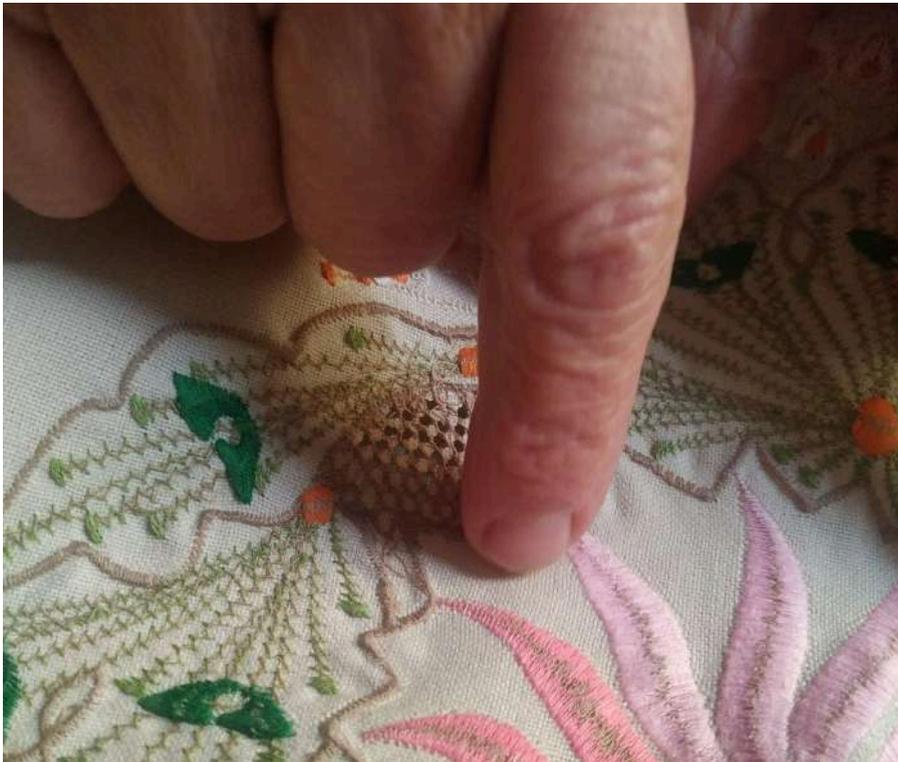
Img. 01 - bordado da cooperativa de Icó

(foto: Taiane Gomes)

O movimento espiral da linha 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 para alinhar esta pesquisa: compreender sistemas de arquivos próprios das práticas do tecido 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.

*companhias para ser ler pelo avesso*



Img. 02- Tia Vilma contando do bordado de seu vizinho de família japonesa (arquivo do autor)

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.

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 copresença 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: ativar as histórias dos arquivos têxteis em co-presença de suas praticantes para 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.

***um jogo de escalas: da mão ao território***



Img. 03 - diagrama arqueologia cotidiano (arquivo do autor)

No ano de 2015, ao participar com o brechó em uma de minhas primeiras feiras, Dona E. apontou para a peça da ponta de minha arara e afirmou que a roupa vinha de sua terra, o Ceará. Me explicou que, olhando com atenção, identificou o bordado artesanal em ponto crivo, técnica que consiste em desfilar 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 Brasperola, 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 que

“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 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.

Tomando essa perspectiva, a partir do modelo de Milton Santos (2004), o mesmo ator têxtil se manifesta ora associado a elementos de um certo circuito inferior da economia: 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.

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? Desafio desse relato nosso terceiro ponto de alinhavo: adentrar as redes de narrativas que fazem desses arquivos-têxteis híbridos participantes de relações locais, regionais e globais, nos permitindo, através de suas tramas, conectar histórias e compreender seu potencial transformador.

### *gestos que retramam o cotidiano*





Img. 04 - frames de Agnès de Ci de Là ep.3

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.

Colecionando esses botões, essas mulheres preservam em suas memórias as histórias vitais, aquelas das quais nos conta Ursula Le Guin (1988) que, apesar de terem garantido a sobrevivência da espécie, foram ocultas nos registros hegemônicos da história da humanidade - 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, 1988).

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. Desta dupla inscrição do gesto, puxo o quarto ponto para alinhar esta investigação.

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. É essa dimensão do segredo o quinto ponto para alinhar 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 sufragistas, que quando encarceradas bordavam mensagens em suas celas na frente dos inimigos. As arpilleras chilenas que, através do bordado, denunciavam a situação política da ditadura no país sem serem capturadas pela censura. Na ficção, 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 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, pegamos em mãos as nossas linhas-híbridas para trabalhar nas costuras desta pesquisa formada de fragmentos de histórias, vivências e trocas dispersos no espaço tempo. Essas linhas, fiadas coletivamente, se emaranham e se misturam nas narrativas.

## **Bibliografia**

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

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

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

INGOLD, Tim. Linhas: uma breve história. Rio de Janeiro: editora vozes, 2022.

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

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.

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

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

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