



Narrativas têxteis: quais regime de verdade buscamos criar?

Luciana Borre

Como citar:

BORRE, L. Narrativas têxteis: quais regime de verdade buscamos criar?.

MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 442-479, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667448. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667448>..

Imagem [modificada]: Rayellen Alves, *Entre Nós*, 2020, Costura de uma rede de pesca. Fonte: arquivo da autora.

Narrativas têxteis: quais regime de verdade buscamos criar?

Textile Narratives: Which Regimes of True Are We Creating?

Luciana Borre*

RESUMO

Quais regimes de verdade buscamos criar sobre as práticas e narrativas têxteis contemporâneas? Como estão circulando as discussões e os processos de criação em artes têxteis? Como mapear práticas têxteis contemporâneas em um contexto histórico cultural que impossibilita demarcações metodológicas e construção de novos muros epistemológicos? Neste artigo, construo algumas pistas para entender as práticas artísticas têxteis contemporâneas apresentando exemplos da terceira edição da exposição coletiva *Tramações: a memória e o têxtil*, desenvolvida de maneira virtual, em 2020, pelo Departamento de Artes, da Universidade Federal de Pernambuco. E ainda reflito sobre como e quais narrativas autobiográficas estão compondo regimes de verdade no campo das artes têxteis.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Têxteis. Cultura Visual. Processos de Criação. Exposição. Autobiografia.

ABSTRACT

What regimes of truth do we seek to create about contemporary textile practices? How are the discussions and creation processes in textile art circulating? How to map contemporary textile practices in a historical and cultural context that makes methodological demarcations and construction of new epistemological walls impossible? In this article, I build some clues to understand contemporary textile artistic practices by presenting examples from the third edition of the group exhibition *Tramações: a memory and the textile*, developed in a virtual way, in 2020, by the Department of Arts, at the Federal University of Pernambuco. Furthermore, I reflect on how and which autobiographical narratives are composing regimes of truth in the field of textile arts.

KEYWORDS

Textile Arts. Visual Culture. Creation Processes. Exhibition. Autobiography.

RESUMEN

¿Cuáles regímenes de verdades buscamos crear sobre las prácticas y narrativas textiles contemporáneas? ¿Cómo están circulando las discusiones y los procesos de creación en artes textiles? ¿Cómo mapear prácticas textiles contemporáneas en un contexto histórico cultural que imposibilita demarcaciones metodológicas y la construcción de nuevos muros epistemológicos? En este artículo, construyo algunas pistas para entender las prácticas artísticas textiles contemporáneas presentando ejemplos de la tercera edición de la exposición colectiva *Tramações: a memória e o têxtil*, desarrollada de manera virtual, en 2020, por el Departamento de Artes, de la Universidad Federal de Pernambuco. Y además, reflexiono sobre cómo y cuales narrativas autobiográficas están componiendo regímenes de verdades en el campo de las artes textiles.

PALABRAS CLAVES

Artes Textiles. Cultura Visual. Procesos de Creación. Exhibición. Autobiografía.

As práticas artísticas têxteis têm se tornado um campo de inúmeras possibilidades, agregando cada vez mais interessadas/os com formações profissionais distintas e constituindo uma comunidade investigativa e artística que se reúne com a preocupação de registrar a construção destes saberes específicos na história da arte. Busca-se aprofundamento em conhecimentos teórico-práticos para acelerar a circulação das vivências têxteis nos âmbitos de pesquisa, aproximando o cotidiano aos campos investigativos institucionalizados.

Gosto de chamar de práticas e narrativas têxteis contemporâneas as inúmeras ações poéticas que utilizam distintas materialidades e/ou concepções têxteis, desde o bordado, o crochê, o tricô, a tapeçaria (...) até a pesquisa de fibras e tramas digitais, praticadas por artistas, artesãs/ãos, estudantes, desejantes e curiosas/os para visibilizar narrativas pessoais e/ou de grupos e comunidades. É quando o têxtil em sua materialidade ou conceituação - ou mirabolâncias - se torna imprescindível aos processos de criação (não somente de artistas).

Neste texto, construo algumas pistas para ampliar o entendimento das práticas artísticas e narrativas têxteis contemporâneas¹. Farei isso relatando vivências e apresentando exemplos oriundos da terceira edição do Projeto *Tramações: a memória e o têxtil*², desenvolvido de maneira virtual, em 2020, junto a um grupo de estudantes de graduação, pós-graduação e artistas pernambucanas. Foi nesta referida edição do projeto que se intensificaram as reflexões sobre como e quais narrativas autobiográficas estão compondo regimes de verdade no campo das artes têxteis.

Tramações foi um projeto de ações compartilhadas de curadoria, expografia, processos de criação em artes visuais e mediação cultural, apresentando uma exposição coletiva como culminância. A primeira edição aconteceu em 2016³ e a segunda em 2018⁴, ambas sob a temática *Gênero e Sexualidades*.

Nas duas primeiras edições do projeto notei que a materialidade têxtil se tornou imprescindível para a elaboração de várias poéticas oriundas de narrativas autobiográficas. Embora presentes, esse campo não foi devidamente aprofundado na época. Por isso, em 2020, a terceira edição de *Tramações* foi desenvolvida virtualmente sob as temáticas *A memória e o Têxtil*, de modo adaptado ao contexto pandêmico da Covid-19 e suas medidas de biossegurança. Contou com três ações: 1) formação artística e pedagógica de um grupo de 18 estudantes no campo das artes têxteis; 2) oferecimento de um minicurso sobre a mesma temática para a comunidade acadêmica e membros externos à universidade e; 3) exposição virtual coletiva com a participação de 77 artistas oriundos de diversas regiões do país e do exterior, selecionadas/os por meio de uma convocatória pública e aberta.

A exposição coletiva, ponto culminante das ações do projeto, ocorreu entre novembro e dezembro de 2020, no Instagram das seguintes instituições⁵: Galeria Capibaribe (Recife/Brasil), Instituto de Arte Contemporânea (Recife/Brasil), Galpón Gráfico (Córdoba/Argentina) e Projeto *Tramações*.

As experiências no projeto *Tramações* geraram dados empíricos que,

interpretados neste artigo, provocam discussões e fortalecem o registro de pesquisas imagéticas e escritas sobre as narrativas do momento histórico atual, instrumentalizando outras investigações e mediando o encontro entre diferentes experiências e histórias. Trago aqui, portanto, algumas percepções situadas no contexto das práticas e entendimentos têxteis que têm aparecido com maior frequência, apresentando ainda certa preferência pelas possíveis fraturas metodológicas e pelas brechas conceituais. Trato essas provocações enquanto pistas para entender as ideias, narrativas e práticas circulantes no campo das artes têxteis.

Percepções sobre as práticas e narrativas têxteis contemporâneas

Máximo Laura é um tecelão peruano de merecido reconhecimento internacional. Fico encantada com suas tapeçarias, com a honradez que trata os conhecimentos ancestrais de seu povo e com a notoriedade de suas peças. Ao mesmo tempo, intrigam-me as narrativas midiáticas que envolvem o seu trabalho. Ele é reconhecido como artista têxtil, circula em diversas bienais e eventos do sistema dito oficial das artes, recebeu diversos títulos e prêmios, tem atuação política significativa para o enfrentamento do apagamento da arte tradicional dos povos originários e também trabalha avidamente para a divulgação das peças produzidas nas associações de artesãs/ãos. Ao falar de suas obras - ou melhor, quando falam de suas obras⁶ - surge o relato que as diferencia das/os demais artesãs/ãos. As produções do artista são consideradas “arte” porque não seguem uma imagem pré-estabelecida, são inéditas, únicas, primorosas e contêm a sua assinatura pessoal. Enquanto isso, as peças das/os demais artesãs/ãos são reproduções utilitárias comercializadas em mercados públicos.

O relato mostra um jogo de narrativas que determina possíveis espaços de circulação e relações de pertencimento, evidenciando que o artesanato

está ligado a uma aprendizagem familiar ou em comunidade, geralmente acompanhada da reprodução de peças destinadas a comercialização. Enquanto isso, a arte têxtil estaria ligada à onde o indivíduo pode transitar enquanto representante de uma comunidade ou como autora/r de peças exclusivas, que neste caso são chamadas de “obras de arte”. Bienais, concursos artísticos, exposições, mostras no campo das artes têxteis (nacional e internacional), bem como editais públicos de fomento à arte e a cultura, inclusive instituições de formação acadêmica em artes visuais, são exemplos de espaços que continuam marcando a dicotomização entre arte e artesanato. Tais questões circulam com frequência para quem pensa o campo das práticas têxteis contemporâneas, sendo aprofundadas por Shiner (2010), Simioni (2007) e Freitag (2014; 2015). Já vi artistas sentindo-se ofendidas/os com a “confusão de títulos” ou quando da mínima relação de suas obras com o mundo do artesanato. Também escutei que as práticas manuais são desprovidas de um pensar artístico, estando atreladas somente à manufatura de artefatos comercializados em espaços populares ou passados “de boca em boca”.

Sabemos que a construção da história da arte ocidental a partir da modernidade, especificamente no Renascimento, instaurou as concepções de genialidade e individualidade na criação da arte e que tais concepções foram importadas durante o período de colonização, distinguindo e delimitando severamente a arte das artesanias ou manualidades (Shiner, 2010). Ao mesmo tempo, tais diferenciações não se aplicavam às diversas comunidades originárias latino-americanas, onde a palavra “artista”, e tudo que o termo evoca, sequer existia.

Penso que as duas últimas décadas têm movimentado tais discussões – principalmente com a revisão de uma história da arte hegemônica⁷, entre tantos motivos, porque a manualidade responde a uma inquietação coletiva, ela ajuda a frear a produtividade compulsória, o consumo desenfreado, a fragilidade do tempo dedicado às relações interpessoais. A prática artesanal “nos dá algo em que acreditar. O complicado é transformado em

possibilidade. Um campo mental conhecido e um tempo pausado, consciente e genuíno longe das angústias usuais da vida contemporânea” (Espejo, 2020: s/p, tradução da autora).

Outro motivo que dicotomiza arte e artesanias/manualidades está no crescente interesse e investimento nas narrativas das diferenças ou “pequenas narrativas”. Nessa perspectiva, grupos ditos minoritários, marginalizados, invisibilizados e com suas narrativas negligenciadas passam a “ganhar espaço” na narrativa histórica, sendo também compelidos a formular e apresentar ao mundo seus relatos autobiográficos. Especificamente no campo das práticas artísticas têxteis, surge um certo incômodo relacionado aos discursos que “captam vozes marginalizadas”, cedendo e garantindo a elas espaços no sistema da arte. Recentemente participei de conferências e congressos onde conheci algumas investigações acadêmicas que ainda perpetuavam um olhar colonialista em que a/o pesquisadora/or etnógrafa/o convive com grupos étnicos afastados dos grandes centros, aprende técnicas têxteis, registra histórias conforme seu olhar e volta para expor e receber créditos com os conhecimentos ou peças produzidas. Há de se considerar o contexto histórico que ainda favorece este tipo de abordagem e a urgência de reconfiguração. Por outro lado, também há investigações que priorizam e fomentam as narrativas destes grupos étnicos, que trabalham em conjunto para o bem comum e que desenvolvem projetos e estudos compartilhados. Exemplo disso é o projeto “Mulheres que tecem Pernambuco”⁸, desenvolvido pela artista Clara Nogueira que, entre 2017 e 2019, realizou um mapeamento afetivo de mulheres que trabalham com materiais têxteis nas cidades de Lagoa do Carro, Poção, Tacaratu, Passira e Macaparana.

A problemática é extensa⁹, mas vale perguntar: e quando as narrativas entre arte e artesanato se confundem? É possível caminhar fora dos termos “artesanato”, “práticas manuais” e “artes têxteis” ou utilizá-los em uma relação não hierarquizada? Como brincar, debochar, se apropriar destas dualidades nos processos de criação têxtil?

Inúmeras poéticas apresentadas na terceira edição da exposição coletiva *Tramações: a memória e o têxtil* possibilitaram percursos interessantes, indicando que estas dualidades podem ser facilmente confundidas e quebradas. Setenta e sete autodeclaradas/os artistas, artesãs/ãos e estudantes de artes foram selecionados por meio de convocatória pública e, entre tantas provocações a obra *Identidade Artesã I*, de Angélica Carvalho Lemos [Fig.1], instigou a discussão do por quê “manualidades” e “artesanias” não obtêm credibilidade estética suficiente para circulação no sistema dito oficial das artes e no mundo acadêmico.



FIG. 1. Angélica Carvalho Lemos, *Identidade Artesã I*, 2020, fotografias, 3,0 x 4,0 cm. Fonte: Arquivo da autora.

A autora reivindicou espaços para contar e registrar suas narrativas que ecoavam as histórias de sua ancestralidade. Sendo idealizadora do Coletivo *Mulheres de Herança Artesã*, também defendeu o registro de um

desejo, “a utópica sintonia de não haver atitudes dicotômicas nos ambientes e papéis: lar, trabalho, instituições, e nos espaços comunitários. E também enquanto sujeito fazedor da sua história na sua multiplicidade de papéis, mulher, mãe, filha, companheira, educadora...” (Lemos, 2021: 71).

Outro ponto percebido sobre as práticas e narrativas têxteis contemporâneas, na referida exposição, foi a valorização das habilidades técnicas. Precisão, destreza, agilidade e perfeição são aspectos importantes para grupos étnicos específicos, pois as peças produzidas representam suas identidades culturais, sendo reconhecidas por determinados traços, desenhos e pontos. Nesses casos, o aperfeiçoamento das técnicas é um saber desejado e que valoriza a comunidade. Foi interessante pensar o quão improvável seria o aparecimento de pontos “mal feitos” e de peças com acabamentos desviantes, pois há um compromisso do grupo de fazer bem, um compromisso com a técnica extremamente valorizada em comunidades e cooperativas que são reconhecidas visualmente por suas produções têxteis.

Em outros casos, a valorização das técnicas têxteis pode ser discutida. Ou seja, várias/os artistas estão convictas/os ao dizer que o aprimoramento constante das técnicas, busca da perfeição dos pontos, uma feitura bem elaborada, repetição e anos de treinamento são valores primordiais a serem seguidos nas artes têxteis. A ideia de trabalho árduo - muito tempo e uso de muitos materiais - circula como narrativa dominante entre aquelas/es que já alcançaram certo prestígio artístico.

Em *Tramações: a memória e o têxtil* várias obras e processos priorizaram o estudo dos materiais e o acabamento impecável do objeto. Ao mesmo tempo, também tivemos poéticas que devastaram essas posições, valorizando os erros, desmanches, rasgos e desgastes. A peça de Lucyana Xavier de Azevedo foi uma delas que, além de desmistificar uma certa beleza na perfeição, exemplifica o que penso em relação à valorização extrema das técnicas como condição de circulação e de pertencimento ao campo artístico:

A obra [espelhamento da falha] surgiu de maneira orgânica, experimentando aplicar o eucalipto por cima da seda anteriormente tingida com angico, utilizando como proteção o tecido de algodão. Seu resultado proporcionou um espelhamento com uma falha na impressão e algumas manchas e, por essa razão, seria descartada pela minha autocrítica, com a qual eu batalho há anos para reconhecer beleza na imperfeição. Mas, também, propunha transparência, fluidez e leveza. Chamá-la de "obra artística" é uma batalha vencida ao reconhecer que o registro do momento da coleta e as sobras do trabalho mecânico podem resultar em um espelho que me desafia a expor essas falhas e manchas naturais que são parte de mim. (Anotações de Lucyana Xavier de Azevedo)



FIG. 2. Lucyana Xavier de Azevedo, *Espelhamento da Falha*, 2020, Tingimento Têxtil Natural e Impressão Botânica, 1,0x0,5m. Fonte: Arquivo da autora.

Mais do que técnicas, materiais específicos e modos de execução, as práticas e narrativas em arte têxtil se acercam dos sentidos que produzem, das relações que são capazes de criar e dos conhecimentos que podem gerar por meio das materialidades e/ou concepções têxteis. *Espelhamento da Falha* [Fig.2] é exemplo de como as experimentações de Lucyana Xavier com tingimento natural em tecido geraram acesso a memórias e possibilidades de transformação pessoal, pois

(...) há maneiras de potencializar a questão das memórias com estes materiais têxteis e de animar as pessoas para que entendam que não é artista somente quem sabe tear ou bordar, mas é artista têxtil quando há comoção com este material, quando se convoca este material para o pensar artístico, mesmo sem saber o que fazer e sem nem saber costurar. É quando não posso prescindir deste material, sabendo que outro material não poderá fornecer o que preciso. (Maddonni, 2021: 15)

Conhecimentos ancestrais de criação com linhas, agulhas e tecidos sobrevivem ao tempo, evocam memórias, ecoam visualidades e transbordam para o outro. Esse foi outro aspecto verificado nos processos de criação apresentados em *Tramações: a memória e o têxtil*. Nestes casos, percebi que a ressignificação de memórias autobiográficas ancestrais e a perpetuação de técnicas e ensinamentos das/os mais “velhas/os” foram a fonte primária de inúmeros processos de criação. Torna-se importante perguntar: como o campo acadêmico instiga pesquisas e investigações poéticas costuradas às aprendizagens ancestrais? Como a afetividade e os relatos autobiográficos são vistos por quem produz conhecimentos ditos “legítimos”?

Rayellen Alves pediu que seu pai ensinasse a tecer uma rede de pesca. Ela intencionava resgatar saberes que não foram ensinados às mulheres de sua comunidade pesqueira, questionando por que somente homens da comunidade são responsáveis por pescarem peixes e costurarem suas redes. Rayellen arriscou-se em um novo saber, mas que fazia parte de sua infância: “meu pai sempre costurou suas tarrafas, aprendeu ainda menino com um

pescador, minha irmã e eu brincávamos com as tramas como se fôssemos peixinhos presos na rede” (Alves, 2021: 58). Ela ainda relatou a dificuldade técnica da feitura, que o uso do fio torcido de nylon causou dor nas mãos e que reconhece a origem dessas aprendizagens:

Os esforços na produção de uma rede de pesca a fazem ser um objeto de arte, um saber que passa por gerações. Os homens que tramam investem um longo tempo em sua feitura, atentando-se às minúcias da costura. Ao fazê-la, a primeira coisa que precisam pensar são os tipos de peixes que querem capturar, isto interfere no tamanho das malhas e em seu comprimento. A sabedoria ancestral se faz presente em cada ação. (Alves, 2021: 59)



FIG. 3. Rayellen Alves, *Entre Nós*, 2020, costura de uma rede de pesca, 1,20x1,00m. Fonte: Arquivo da autora.

As questões de gênero e a invisibilização da mulher e do têxtil na história da arte também são pontos fortes neste campo. Ao pesquisarmos

as produções contemporâneas do sistema da arte vemos muitos sujeitos masculinos inseridos neste meio, participando de grandes eventos e apresentando suas produções ao público. No entanto, a esfera feminina do bordado, do crochê ou de qualquer outra feitura com lãs, linhas e agulhas permeia o fazer têxtil em comunidade e como fonte de independência financeira para muitas mulheres. Mantém-se na contemporaneidade a ideia de que as posições profissionais e os lugares de prestígio ficam visibilizados e protagonizados por homens. Considerando grandes variações e outros cenários históricos e geográficos, Jean-Yves Durand diz que:

Também as mulheres das elites não só podiam como, numa certa medida, deviam entregar-se a esta actividade considerada como um sinal de alta moralidade, mas a sua produção não integrava o circuito económico. Em contrapartida, a elaboração do bordado destinado a um uso doméstico, íntimo, escondido ou reservado a acontecimentos do foro familiar (como baptizados), testemunho próximo dos mecanismos dos corpos e das paixões, pertencia às mulheres. (Durand, 2016: 05)

Mergulhadas nesta contextualização histórica desejamos apontar as reconfigurações contemporâneas provocadas no campo das artes têxteis. Entendemos que houve uma “feminilização dos meios têxteis, bem como a associação do gênero às atividades menos intelectualizadas dentro do campo artístico (como artesanato, por exemplo)” (Simioni, 2017: 95). A tradição doméstica deve ser amada e legitimada e não rechaçada, pois é neste âmbito que se pode aprender e ensinar técnicas, onde os segredos familiares são repassados, onde as memórias pessoais são compartilhadas, onde se aprende a interagir, ao que amar, ao que temer... Karina Maddonni problematiza as tensões entre o âmbito doméstico e a sistema das artes ao dizer que:

A arte têxtil enfatizou as fronteiras do sistema de arte baseado – entre outras coisas – na revitalização do doméstico e do cotidiano na cena artística. O impulso da irrupção do cotidiano na arte pelas mãos das vanguardas do início do século XX, tem sido um fator crucial para que esta prática

comece a ser considerada. Esse avanço continuou se fortalecendo com a proposta inovadora da Bauhaus que terá o têxtil como um dos meios mais importantes para produzir suas peças e desenvolvê-las em suas oficinas por artistas. (Maddonni, 2020: 195, Tradução da autora)

As práticas têxteis situaram-se na cena da arte contemporânea após um longo período marcado pelas rupturas provocadas pelas vanguardas artísticas do século XX, pois “é a partir desta intimidade da casa que esta forma de fazer têxtil vai embarcar no seu complexo caminho para entrar definitivamente no sistema da arte moderna na primeira metade do século XX, para depois se firmar na década de 60.” (*Ibidem*, 2020: 195, Tradução da autora).



FIG. 4. Ingrid Borba, *Avesso*, 2020, Videoperformance. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CilCowluKz/> Acesso em: 21/03/2022.

Ingrid Borba atravessou questionamentos semelhantes na produção do vídeo- performance *Avesso* [Fig.4], intervindo com linhas vermelhas no avesso do seu primeiro vestidinho de festa e ressignificando as práticas sociais e o vestuário considerado adequado para o gênero feminino. Também afirmou que:

(...) na atualidade, trabalhar com tecidos e linhas ainda carrega concepções binárias de gênero, juízos de valor estético, entre artesanania e obra de arte, como também concepções de processos desprovidos de reflexão criativa e de gosto inapropriado. Assim, a atividade têxtil caminha por espaços de conflito e dissensos entre as relações de gênero e os valores estéticos e culturais (Borba, 2021: 110).

Gosto de conhecer e citar exemplos das relações macropolíticas que envolvem o campo da arte têxtil. Um deles me toca especialmente: a história dos lenços brancos das Mães da Praça de Maio. A associação argentina *Madres de la Plaza de Mayo* originou-se em 1977, na Praça de Maio, em Buenos Aires, com mães que tiveram seus filhos e filhas assassinadas/os ou desaparecidas/os durante a ditadura militar. Os lenços brancos, bordados com os nomes de seus filhos, filhas, netos e netas, tornou-se um símbolo de luta e de reivindicações consolidado no imaginário visual de diversos países latino-americanos. Em 2020, a Lei do Aborto foi aprovada na Argentina e o lenço, herança das mães e avós da Praça de Maio, agora verde, foi assumido como símbolo do movimento que levou anos para conquistar o direito a interromper voluntariamente a gravidez até a 14ª semana de gestação.

Também sob o trágico período da ditadura chilena (1973-1990), muitas mulheres arpilleristas puderam denunciar cerca de três mil mortos ou desaparecidos durante todo o regime. Arpilleras é uma técnica têxtil originária do Chile e que influencia até hoje diversos países do globo. As arpilleristas mostravam imagetivamente o que realmente estava acontecendo no período militar e são reconhecidas como guardiãs dos direitos humanos e promotoras de ações humanitárias, circulando pelo mundo em diversas exposições e museus de prestígio. As arpilleras foram além da necessidade de prover economicamente suas famílias neste período, pois desempenharam um papel político enquanto ação coletiva em redes de solidariedade e exposição das atrocidades da ditadura.

Os contextos políticos desses movimentos são aterradores, mas sempre fiquei fascinada pelos sentidos imagéticos e simbólicos atribuídos a um

pedaço de tecido bordado e pelas razões que levam à imprescindibilidade da presença do têxtil. Esta dimensão do coletivo, da força reunida por interesses comuns, das vozes que ecoam impondo o tom da fala, que acolhem tornando-se porto seguro, que dão sentido a um vazio ou a algo que falta ou se torna difícil de resolver, que problematizam assuntos delicados e necessários são características presentes em muitas práticas e narrativas têxteis em uma dimensão macropolítica.

O Guerrilha Crochet (*Yarn Bombing*), movimento que gera reflexões acerca da ocupação dos espaços urbanos com intervenções em crochê e o que se costuma chamar de *Craftivism* – termo cunhado por Besty Greer (2014) que significa movimento que evidencia uma determinada causa, tornando-a evidente, adequada ao momento e que intersecciona o ativismo com práticas têxteis e artesanias, transformando bordados, crochês e tricôs em armas de protesto compartilhadas – são exemplos da dimensão macrossocial da política no campo têxtil. Mais uma vez, o feminino e as questões de gênero se destacam neste viés, tanto pela familiaridade e a forte ligação afetiva com a materialidade das técnicas têxteis de quem produz e de quem interage com as intervenções, quanto pelo envolvimento coletivo para assuntos que desafiam os nossos tempos. Diante disso, reiteramos que “a arte têxtil é fortemente conotada pela sua ligação com as práticas feministas, sociais e políticas, pela proximidade com o artesanato e pela atualização ou renovação do conceito de têxtil através do uso de novas tecnologias.” (Tejada; Espino, 2012: 180, Tradução da autora).

A familiaridade e a forte ligação afetiva com a materialidade das técnicas têxteis e seus instrumentos envolvem de maneira peculiar tanto quem produz artefatos quanto quem interage com eles. A convocatória de *Tramações: a memória e o têxtil* atraiu o coletivo *Paisagens Móveis* (Bárbara Lissa y Maria Vaz) com a obra *Rios Tecidos*. O coletivo investiga as memórias dos rios urbanos de Belo Horizonte (Minas Gerais/Brasil), problematizando os danos ambientais causados pelo progresso industrial na região. Depois de

interagirem com diversas/os moradoras/es que vivem próximas às margens dos rios e de bordarem juntas/os suas memórias, Bárbara Lissa y Maria Vaz realizaram um manifesto-performance, historiando o que consideram um desequilíbrio exacerbado entre a ação humana e o meio ambiente.



FIG. 5. Bárbara Lissa y Maria Vaz (Paisagens Móveis), *Rios Tecidos*, 2020, Performance. Fonte: Arquivo da autora.

O campo de estudos da moda tem preocupações, dinâmicas e singularidades próprias que não permitem sua associação exclusiva ao uso social das roupas. No entanto, é possível dizer que a constituição de hábitos de consumo e as relações sociais do corpo estudadas por pesquisadoras/es da moda têm proporcionado investigações pioneiras sobre as reverberações socioculturais das vestimentas, percebendo-as como mecanismos de poder e fonte de criações. Discute, por exemplo, os padrões de beleza que

constituem visualidades e as questões ambientais, tais como o tingimento tóxico dos tecidos, uso do sintético e do natural na indústria têxtil, o tempo de decomposição das fibras e uma certa retomada ao consumo consciente das roupas. Afinal, o que sabemos sobre a relação ambiental e as políticas de sustentabilidade nos processos de produção têxtil?

É no campo da moda que encontramos grande parte do arcabouço teórico para o fortalecimento da comunidade investigativa em artes têxteis, pois seus/as profissionais circulam no campo acadêmico há mais tempo, com maior dinamicidade e sem as heranças de uma concepção "clássica" da arte. Também criam um sistema de produção de desejos de consumo que se vincula intimamente com o popular, que atrai olhares, que seduz e é atrativo, que instiga maneiras de vestir. Ao mesmo tempo, abre caminhos para problematizar a homogeneização dos saberes e o controle dos corpos. Sobre isso gosto de citar as exposições dos vestidos de Frida Kahlo que circulam pelo mundo e que já aparecem como conteúdo de artes visuais nos livros didáticos brasileiros. O vestuário para um corpo frágil e debilitado, bem como a valorização da cultura tehuana - evidenciando suas referências identitárias mexicanas - tornaram a artista um ícone do feminismo e inspiraram inúmeras investigações¹⁰ que correlacionam a domesticação do corpo feminino ao vestuário.

Duas leituras específicas influenciam meus processos de criação: o livro "O espírito das roupas: a moda no século dezenove", de Gilda de Mello e Souza (2019) e a Revista Urdume¹¹, que tem trabalhado em um mapeamento cartográfico das várias manifestações culturais das artes têxteis no cenário nacional. Essas leituras, junto ao meu interesse pessoal pela produção de minhas próprias roupas, instigaram o projeto *Alinhavadas* [Fig.6], sendo esta uma ação poética relacional e em comunidade na qual convido amigas/os, estudantes e/ou interessadas/os para costurar saias por meio da auto-modelagem, utilizando somente o ponto alinhavo¹². É uma ação poética do encontro, repleto de compartilhamentos de relatos autobiográficos que

reverberam novas produções de sentidos sobre o uso social das saias, tais como: quais histórias ainda posso conhecer sobre as saias? O que o uso deste artefato têxtil diz de nosso momento histórico-cultural? O que posso aprender com as narrativas de outras pessoas sobre o uso de saias? O que podemos aprender destas memórias que deixam roupas como legados?



FIG. 6. Luciana Borre, *Alinhavadas*, 2020, vivência performática. Fotografia: Walton Ribeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uxku-jSdoKA> Acesso em: 22/03/2022.

Não era somente a transgressão das técnicas comuns de costura que estava em cena, mas a cada encontro buscava observar, sentir e transgredir visualidades sobre o uso de saias e compartilhar narrativas de vida para percepção e reflexão dos aspectos histórico-culturais que envolvem o uso, inclusive porque “numa economia capitalista, numa economia de roupas novas, a vida dos têxteis adquire uma existência fantasmagórica, ganhando

importância ou inclusive vindo a consciência apenas em momentos de crise” (STALLYBRASS, 2012: 19).



FIG. 7. Elyenai Fernandes, Vestido de mim, 2020, Fotografia. Fonte: Arquivo da autora.

Alinhavadas fez parte da exposição coletiva *Tramações: a memória e o têxtil*, assim como a poética de Elyenai Fernandes, fotógrafo de moda, que decidiu criar contra visualidades sobre a constituição de masculinidades hegemônicas. Ele realizou o ensaio fotográfico *Vestido de mim* [Fig.7] com base na utilização de artefatos que lhe foram proibidos de usar, desconstruindo conceitos hegemônicos do que é ser e como se vestir como um homem. Para Elyenai:

Cada artefato precisou ser sustentado em uma memória para não se apresentar simplesmente como um elemento de moda. O meu repertório imagético construído sobre domínio da hegemonia deu vez à produção de contra visualidades, uma vez que as imagens produzidas confrontam o ideal que a mim foi imposto. Dessas memórias surgiu a primeira inquietação: o que eu deixei de vestir para não parecer menos homem? A partir dela decidi me colocar em posição de vulnerabilidade e inverter os papéis – de fotógrafo para fotografado. (Anotações de Elyenai Fernandes)

O último ponto observado durante *Tramações: a memória e o têxtil* foi a expansão das materialidades têxteis, afinal: podemos considerar como poética têxtil uma obra ou processo que não utiliza agulhas, tecidos, linhas, lãs, bastidores...? Como nos posicionamos diante de uma fotoperformance têxtil? De uma colagem digital têxtil ou de roupas virtuais? E quando a materialidade têxtil não está presente em uma obra ou em um processo de criação que se autodenomina têxtil?

Laura de la Colina Tejada e Chinchón Espino (2012) apontam que o estudo das fibras passou a ser um dos marcos a ser historiado a partir da década de 1960 e que os termos *Arte Têxtil e Arte da Fibra* estão completamente assumidos como gênero dentro das práticas artísticas desde os anos 90, advertindo a permanência de certa tensão na relação com os gêneros clássicos. Mesmo assim, é comum que, ao falar do têxtil, especificamente sobre suas origens, técnicas, usos e aprendizagens, surjam várias narrativas distintas, muitas vezes opostas ou contraditórias, sendo esta uma característica promissora do campo.

Problematiza-se o estudo das fibras como uma possível vertente "originária". Ao mesmo tempo, também se pode questionar o próprio uso de tecidos, linhas, lãs, bastidores e agulhas como base material da arte têxtil. Durante uma palestra, a artista, docente e curadora Karina Maddonni afirmou que, até 2014, bienais, concursos e festivais denominados têxteis delimitavam a materialidade empregada nas obras e que muitas

obras e processos artísticos ainda estão derrubando tal perspectiva na contemporaneidade.

Em *Tramações: a memória e o têxtil* recebemos uma proposta poética que envolvia a produção de bioplástico a partir da mandioca como matéria-prima. O grupo proponente levantou a questão e, a partir disso, tivemos uma longa conversa para deliberar se a obra e seu memorial faziam sentido diante da convocatória.

Como mediadora nos processos de ensino e de aprendizagem decidi apenas provocar ainda mais o debate, levando o grupo a pensar na expansão das práticas artísticas têxteis: por que a proponente da obra *Linearidade híbrida* enviou tal poética? Como defende e/ou relaciona seu processo de criação à temática “memória e o têxtil”? Conhecemos a fotoperformance têxtil ou a colagem digital têxtil? Conseguiremos enquadrar processos de criação têxteis?

O relato de experiência da autora de *Linearidade híbrida*, Kathy Carvalho, continha sua experiência em uma empresa de moda com expressiva preocupação ecológica, sua atuação na aplicação de testes físico-químicos para utilizar retalhos e resíduos plásticos na criação de roupas e a contextualização do processo de criação. O seguinte relato também ampliou o debate:

Particularmente o que me cativa no cotidiano é a materialidade em si. Ao mesmo tempo, há um intermediário dos sentidos e, assim, me deparo com a dicotomia de que o imaterial se manifesta no material. O disparador da pesquisa são os biomateriais a partir do composto de tapioca que desenvolvi com os recursos que possuía em casa durante o período de isolamento social na pandemia do Covid-19. Ao me dar conta que materiais biodegradáveis são compostos orgânicos, me senti desafiada a trazer à tona um material 100% natural, logo, iniciei um processo combinatório de ingredientes. (Anotações de Kahty Carvalho)

O grupo chegou à conclusão de que não fazia sentido distinguir o que seria a materialidade têxtil, mas sim, a imprescindibilidade do têxtil ou do

pensamento da trama para a construção da poética. Essa noção conceitual de trama têxtil opera no campo do sensível, nos afetos, de modo silencioso, como uma estrutura presente que necessita do outro, que depende da relação com o outro. Como no tear, a trama só é possível na relação com o urdume.



FIG. 8. Kathy Carvalho, *Linearidade híbrida*, 2020, Bioplástico.
Disponível em: <https://vimeo.com/479638367> Acesso em: 22/02/2022.

¿Quais regimes de verdade estamos criando?

Assumo com as/os estudantes que há uma comunidade artística e investigativa interessada no registro de relatos, histórias e pesquisas sobre as narrativas e práticas têxteis, entendendo-as como um campo de

conhecimento e defendendo que tais práticas não refletem somente uma expansão das linguagens e tendências da arte contemporânea ou da moda. Estão trabalhando na construção epistemológica deste campo, afirmando que, mesmo diante de inúmeras possibilidades de atuação, de uso de suportes e técnicas, de vertentes teóricas e históricas, há particularidades para serem pensadas. Entre estas peculiaridades estão: como se aprende (geralmente por vínculos familiares, ancestrais e/ou afetivos); por onde transitam as/os artistas e/ou produtoras/es de narrativas têxteis (desmontando o circuito artístico dito oficial); a imprescindibilidade das características têxteis nos processos de criação (uso de materiais específicos e trama relacional); a atuação por meio de práticas colaborativas (trata-se da relação do eu com o outro, da construção de relações macropolíticas); a relação interdisciplinar (várias/os profissionais e fontes de diferentes áreas do conhecimento) e; a ligação à memória corporal (autobiografia).

Compreendo que a arte têxtil pode ser entendida como um campo vasto onde se colocam em relação uma série de elementos e uma certa regularidade discursiva, onde alguns objetos e vocabulários estão se tornando próprios do mundo têxtil, tais como: “memória e têxtil”, “bordado e o feminino”, “Guerrilha Crochet”, “ativismo têxtil”, “narrativas têxteis”, “narrativas/relatos de si”...

Essas coerências e ações enunciativas estão sendo criadas em torno do campo das artes têxteis, oportunizando o fortalecimento de determinadas metanarrativas e advertindo que este jogo de quem pode narrar também oferece armadilhas, pois “a verdade da arte têxtil, longe de ser cristalizada por sua própria história, tradição e teorias, é moldada por uma dinâmica de deslocamento de saberes e disciplinas que suas próprias práticas provocam.” (Maddonni, 2020: 198, tradução da autora).

Neste cenário, o caminho por onde escolho andar está na compreensão das relações de poder proposta pela Educação da Cultura Visual, com a qual investigo a rede enunciativa em torno das práticas têxteis contemporâneas

que geram "grandes verdades". Por meio da repetição, algumas frases e pensamentos passam a circular sem contestações. Por isso, fico inquieta com afirmações que naturalizam as práticas têxteis ao mundo das mulheres ou quando grupos étnicos culturais específicos são impelidos, desrespeitosamente, a narrar seus costumes.

É ancorada na Cultura Visual que busco entender a construção social do olhar, as visualidades construídas e/ou invisibilizadas em torno do tema. Por exemplo, como as práticas artísticas têxteis promovem aspectos terapêuticos que integram o sujeito individual à coletividade? Ou como essas práticas incorporaram, sem qualquer crítica, o discurso terapêutico em seus fazeres cotidianos? Como o mundo têxtil tem assumido um viés curativo para questões socioemocionais com a nítida intencionalidade de manutenção dos ideais de consumo e produtividade, mesmo em tempos pandêmicos?

Aspectos curativos e de ressignificação emocional circundam o campo das práticas têxteis com frequência. Por um lado, a utilização de materiais baratos (ou reaproveitados) e o fácil acesso ao conhecimento de pontos e técnicas (posso aprender com minha própria família, com pessoas próximas ou na internet) são fatores que favorecem a relação entre a arte, o atendimento terapêutico e a terapia ocupacional.

Por outro lado, ações têxteis em grupos oportunizam a exposição pessoal de angústias, medos, inquietações e reivindicações. Há algo de intimidade com as linhas e técnicas com agulhas, muito ligado à ancestralidade, à espiritualidade e à superação de momentos ruins. Geralmente, o resgate de memórias das infâncias é utilizado para ressignificar algo do presente. Além disso, a costura, o bordado, o crochê, a tecelagem, entre tantas outras possibilidades, exigem prazer e ritual de quem os adota. Se não fosse isso, o que levaria alguém a ficar horas concentrado na produção de uma peça tendo inúmeros recursos tecnológicos à sua disposição? Edith Derdyk (2010, s/p) traduz este sentimento: "o que me mantém horas a fio, literalmente,

costurando aquela linha que agrupada gera uma força superior? Sou prisioneira, mas só costurando nasce a possibilidade de tocar, com a ponta da agulha, o senso de liberdade”.

No período da terceira edição do projeto *Tramações: a memória e o têxtil*, estávamos enfrentando a pandemia COVID 19. Isolamento, clausura, dificuldades financeiras, instabilidades emocionais, psíquicas e um conjunto de obstáculos foi o contexto que nos levou a realizar todas as ações do projeto em caráter virtual. Várias poéticas apresentadas na exposição exalavam a necessidade de expor angústias e protestos específicos deste tempo, destacando que o compartilhamento de relatos e de processos de criação possibilitou aspectos curativos e de ressignificação emocional. Segundo algumas/uns participantes do Projeto, a mediação cultural das obras e os processos poéticos funcionaram como uma ferramenta terapêutica. Houve também peças que já chegaram como materialização de ações terapêuticas, orientadas por profissionais da área. Karina Maddonni defende que a materialidade têxtil aproxima as possibilidades reflexivas a nível introspectivo:

As características peculiares da sua materialidade, o fascínio pelas técnicas utilizadas, a suavidade da sua aparência, o tempo encapsulado no trabalho têxtil, seduzem mais o toque do que a visão; a ativação dos nossos sentidos também são apenas algumas das constantes que encontramos nas obras têxteis. São essas questões, entre outras, que promovem um sentimento de familiaridade com as obras, e possibilitam a proximidade com elas por um público heterogêneo de arte contemporânea. (Maddonni, 2020: 199, Tradução da autora)

Em *Tramações: a memória e o têxtil* várias obras e poéticas foram originadas nesse viés, destacando a necessidade de resgatar memórias das infâncias para ressignificar algo do presente. Cecília Conforti voltou ao passado para reviver conflitos, sobrevivendo a dor e reparando os danos sofridos na infância como caminho terapêutico. Por meio de uma atitude reflexiva afirmou que tecer adquiriu um significado mais profundo do que

a ação em si. A repetição e o tempo empreendido na feitura de *Tejiendo Memoria Ternura* formaram um ritual repleto de valores simbólicos, comparando-o ao ato de rezar. Acrescentou: “quando exploro minha própria experiência, a complexidade e a contradição prevalecem no diálogo pessoal. Apresenta-se como uma discussão interna de como e por que interpreto de uma certa maneira. Então ocorre uma desconstrução pessoal.” (Conforti, 2021: 65, tradução da autora).



FIG. 9. Cecilia Conforti, *Tejiendo Memoria Ternura*, 2020, Crochê, 50x70 cm. Fonte: Arquivo da autora.

Sem desconsiderar esses processos de cura, tão importantes e necessários, pergunto se há interesses ou apropriações de um pensamento capitalista que capta essa necessidade e passa a trabalhar com ela para que o sistema continue sendo produtivo. Um sujeito em boas condições socioemocionais estaria melhor adequado ao trabalho, ao sistema de produção e de consumo contemporâneos? Como o cuidado de si e a busca pela sanção de problemas psíquicos tem sido apresentada nos meios de comunicação, em nossas telas, nos grupos de conversas pelo *whatsapp*, nas cerimônias religiosas? Tenho a sensação de que, narrar-se, protagonizar sua

própria história, curar-se preferencialmente por um caminho reconhecível – têxtil? – e mostrar a trajetória, correspondem a novos mecanismos de controle de nossos corpos.

Certa vez, conheci um grupo de senhoras artesãs que se reunia três vezes por semana para bordar. O programa público de saúde familiar daquela comunidade disponibilizava materiais têxteis em abundância, espaço físico e acompanhamento sistemático de uma terapeuta e de uma assistente social. Penso que programas como estes são de extrema importância e minha reflexão não está vinculada às ações em si, mas na constatação de que nos mesmos dias e horários de reunião daquelas senhoras bordadeiras também eram recebidas as crianças da comunidade. A razão para tal encontro era que as mulheres em idade produtiva, mães daquelas crianças, poderiam trabalhar enquanto filhas e filhos eram bem cuidados pelas senhoras aposentadas. Um exemplo caricato de como a sanidade emocional e a segurança das infâncias mantém o sistema produtivo.

Também acredito que o campo das artes têxteis que está se organizando e configurando na contemporaneidade, é reflexo de uma “virada narrativa” tratada tão bem por Godson (2017) e Canclini (2021). Nesta virada, percebe-se a promoção de “pequenas narrativas”, ou seja, onde grupos invisibilizados, e muitas vezes chamados de “minorias”, são convocados a contarem suas histórias, conquistado reconhecimento social e espaços até então não acessados.

A autobiografia, também recorrente nas obras e processos de *Tramações: a memória e o têxtil*, tornou-se fonte primordial nos processos de criação em artes têxteis, não somente por causa da abundância de narrativas pessoais que circulam na arte contemporânea, mas porque creio que o investimento nos processos subjetivos proporciona melhores relações a nível macropolítico. Narrar-se, compartilhar relatos de vida, falar de si, não está desvinculado da necessidade de percepção das condições sociais e históricas em que se está inserido, pois estas, em geral, criam as possibilidades de

construção de tais relatos, pois

quando o ‘eu’ busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse ‘si mesmo’ já está implicado em uma temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o ‘eu’ busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social. (Butler, 2019: 18)

Diante disso, ao trabalhar com o grupo proponente de *Tramações: a memória e o têxtil* pedi a evocação de algumas memórias pessoais que poderiam gerar questionamentos, que poderiam ser ressignificadas, que poderiam transformar-nos em alguém que ainda não somos, deixando esclarecido que contar uma história – real e/ou ficcional – não é o mesmo que dar um relato de si.

Ao mesmo tempo, há um regime de verdade instalado em torno das narrativas autobiográficas, dos relatos de grupos invisibilizados e/ou ocultados da história, sendo necessárias algumas considerações alicerçadas em Judith Butler ao perguntar: em que consiste esse eu? Em que termos esse eu pode dar um relato de si? Para a autora, esse ‘eu’ não é simplesmente um efeito ou instrumento de normas vigentes, de crenças de um grupo. Tampouco nenhum ‘eu’ pode estar separado das condições sociais de seu surgimento, “nenhum ‘eu’ que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadoras, que, por serem normas, têm um caráter social que excede um significado puramente pessoal e idiossincrático” (*Ibidem*: 18).

Quando se começa um relato de si mesmo - o registro de uma narrativa - o sujeito começa falando de si, mas logo descobrirá que está implicado em um tempo social e geográfico que criam suas condições de narração. Não há uma história própria, mas também uma história de relações. Diante de um conjunto de normas e regras, o sujeito não deixa de ser um negociador que, de maneira vital aceita, se adapta, luta contra, se rebela... sempre dentro das

condições que lhes são ofertadas. Butler (2019) argumenta que somos impedidos a narrar frente a alguém que nos demanda isso, diante de quem nos pede isso. Relato a mim mesma porque alguém me pediu, porque alguém interpelou e esse alguém tem algum poder delegado por um sistema. Esse alguém nos interpela, questiona, acusa e diante disso, contamos e confrontamos a nossa história, damos a nossa versão da verdade.

Certa vez, uma amiga artista comentou, frustrada, que só recebia convites para palestras e exposições artísticas que versavam sobre o tema da transexualidade. Ela estava inquieta porque, diante de uma extensa gama de obras em bordado e publicações de artigos sobre o campo têxtil, somente sua identidade trans era visível e desejável. Sentia-se aprisionada em uma identidade construída externamente, convocada insistentemente à militância e representação das dissidências de gênero. Era constantemente chamada ao relato de si a partir de um único viés identitário que, por sua vez, representaria um grupo maior. Estava em um jogo: “quer entrar no sistema? Então fale disso! Você representa um grupo, então honre sua comunidade. Esqueça outros assuntos, pois agora você será reconhecida por isso!” A cobrança por um determinado tipo de relato era seguida pela instauração de um sentimento de culpa. Esse surgia quando seu investimento profissional não representava aquelas que estavam em condições sociais de vulnerabilidade, como se a causa fosse sua obrigação ética e moral.

As cartas deste jogo de poder ficaram ainda mais marcadas quando um edital de fomento à arte e a cultura foi aberto em seu Estado “ofertando” pontuação extra para projetos oriundos de representantes da comunidade LGBTQI+. A questão aqui não está centrada nas necessárias ações afirmativas pelas quais devemos lutar e trabalhar arduamente, mas no fato de que essa artista percebeu que os inúmeros convites para compor equipes de trabalho para o referido edital tinham interesses de ordem econômica para com sua identidade trans. Embora necessário, há de se levantar questões críticas e entender que tais estratégias movem peças para buscar

as narrativas “aceitas” na contemporaneidade. Conhecer tais nuances possibilita ampliar o poder de escolhas, de negociação nestas relações de poder tão sutis e severas.

Com esse exemplo, entendo que o trabalho de narrativa autobiográfica acontece no contexto de normas que precedem e extrapolam o sujeito. São essas normas que estabelecem os limites do que pode ser narrado, do que pode ser tornar inteligível em determinado tempo histórico, pois “não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir” (Butler, 2019: 29). Tal lógica também impele o movimento, impulsiona a reinvenção de regras e a busca por outras possibilidades, pois “a norma não produz o sujeito como seu efeito necessário, tampouco o sujeito é totalmente livre para desprezar a norma que inaugura sua reflexividade” (*Ibidem*: 31). Refletir sobre as normas, percebendo-se nelas, é o que gera a criação e/ou expansão das mesmas.

A narratividade autobiográfica pressupõe atender às interpelações do outro, escolher fatos para serem contados tomando a si mesmos como objeto de reflexão, assumindo-se como parte responsável pelas situações contadas. Nem tudo o que relatamos é fruto de um conhecimento consciente, “momentos de desconhecimento sobre si mesmo tendem a surgir no contexto das relações com os outros”, conforme aponta Butler (*Ibidem*: 32). Por isso, a relacionalidade assume um ponto chave para pensar as práticas e narrativas contemporâneas em artes têxteis, pois compartilhar histórias, ressignificar memórias, tecer em conjunto, contaminar-se pelo outro, pelas versões de realidade do outro, gera processos de criação e de aprendizagens significativas:

O têxtil inclui-nos, aproxima-nos, convive com a diferença e desfruta-a. Os procedimentos e processos nas práticas artísticas que envolvem o têxtil – tanto nas subjetividades individuais como coletivas – sempre incluem o outro de forma tácita ou efetiva e real. Se é nesta vitalidade comovente

que lhe é própria que se dão os transbordamentos que, longe de serem esbanjamentos, são as intensidades provocadas pelo encontro com algumas obras, onde a palavra se desvanece e nos resta a emoção, a comoção, a certeza clara da necessidade do outro, do outro. (Maddonni, 2020: 200, tradução da autora)

Durante a formação com o grupo proponente de *Tramações: a memória e o têxtil* investimos em investigações pessoais que geraram relatos de si. Mas a compreensão de si e de nossas relações histórico-culturais pareceu não alcançar a totalidade. Algo faltou, algo não beirou a compreensibilidade. Mesmo diante da falta de compreensão é possível destacar condutas éticas e de autorresponsabilidade quando fazemos um relato ou quando exigimos relatos, quando também impomos que o outro fale de si. A totalidade do relato sempre será impossível de alcançar, pois “o sujeito sempre faz um relato de si para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece a cena de interpelação como uma relação ética mais primária do que o esforço reflexivo que o sujeito faz para relatar a si mesmo” (Butler, 2019: 33). Então quando solicitei que o grupo partisse da autobiografia em seus processos criativos estava interpelando-os a uma narrativa: -- diga algo importante sobre si, conte-nos algo que gostaríamos de ouvir. Essa relação nunca é despretensiosa, pois acabamos valorizando os relatos que impactam, que comovem, que causam rupturas, provocando o estado de constante busca pelo extraordinário.

Afinal, é possível alcançar a compreensão histórico-cultural com nossas autobiografias? Como duvidar de nossos relatos, muitas vezes marcados por questões subjetivas impactantes? Quais responsabilidades carrego ao narrar fatos autobiográficos? O que posso aprender com o outro diante de uma narrativa autobiográfica? O que nos tornamos com a criação de narrativas autobiográficas que pouco alcançam a dimensão dos fatos em si? Butler pergunta “a postulação de um sujeito que não finda a si mesmo,

ou seja, cujas condições de surgimento jamais poderão ser totalmente explicada, destrói a possibilidade de responsabilidade e, em particular, de relatar a si mesmo?" (*Ibidem*: 31).

Butler diz que reconhecer os limites do conhecimento de si mesmo é suficiente para sustentar uma concepção ética, e de responsabilidade, pois “uma operação crítica não pode acontecer sem essa dimensão reflexiva. Pôr em questão um regime de verdade, quando é o regime que governa a subjetivação, é pôr em questão a verdade de mim mesma e, com efeito, minha capacidade de dizer a verdade sobre mim mesma, de fazer um relato de mim mesma” (*Ibidem*: 35). O reconhecimento de regimes de verdade pode ser contestado e transformado, e essa relação com os regimes de verdade falam de mim/nós. Essa é uma ação de risco, pois ao lançar-me na criticidade de minha própria formação pode-se levar ao não reconhecimento do outro. Corre-se o risco de não ser mais reconhecido. Quem sou ou quem posso vir a ser traz consigo a instabilidade que tanto amedronta. Quem eu posso ser desmonta a determinabilidade dos regimes de verdade. Ao investir na autobiografia daquelas/es com os quais trabalho, também reflito sobre os sistemas de verdade nos quais estou inserida e pelos quais também sou reconhecida.

Qualquer narrativa construída sobre si só é construída porque há interpelação. Há alguém ou um sistema que interpela, que solicita a narrativa, que legitima ou condena. Qualquer narrativa também é ficcional pois, contamos e recontamos nossas histórias de diferentes modos e espera-se que a narrativa ganhe novos rumos. Nossas narrativas são desorientadas por aquilo que não é somente meu, pois “a autoridade narrativa do ‘eu’ deve dar lugar à perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas que contesta a singularidade de minha história” (*Ibidem*, 2019: 52). Neste caminho, a narratividade tem aspectos ficcionais porque torna-se impossível descrever as experiências somente em palavras ou pela oralidade. Há algo de inalcançável quando se resgata memórias. Há também aspectos desconhecidos

de nossa própria subjetividade e são criados momentos e espaços para que essa narrativa, sempre parcial, aconteça sob determinadas regras.

O eu começa a contar sua história de acordo com normas reconhecíveis da narração, concordando narrar de acordo com essa estrutura de interpelação. Por sua vez, ao adentrar nesta estrutura, também será capaz de interpelar. É aí que se encontra o potencial da narrativa ou uma grande armadilha quando as estruturas de narração ficam fechadas, estanques e rígidas. Antes de interpelar e ser interpelado, o sujeito presencia, vê, conhece outras interpelações, fica familiarizado com as regras. Fica envolvido na cena dos demais.

A narrativa de si é repleta de incoerências, primeiro porque aspectos subjetivos e ainda incompreensíveis sobre si mesmo permeiam e obscurecem a compreensão de si. Depois porque ao estar inserido em uma estrutura narrativa e interpelativa, o que contamos depende daquilo que podemos contar e do que é solicitado a contar. E ainda, porque sou responsável pelo outro quando me narro. Minha história nunca será somente a minha história, muito menos posso dizer qual a origem de minha história, posso apenas contar uma parte mínima, porque minha história é social, depende do outro, foi formada pela narratividade do outro.

O esforço narrativo sempre tem uma porção de fracasso, porque o eu narrado não pode dizer como se tornou, pode apenas apresentar pistas, referenciais, contextos, mas a cada ponto narrado há uma imensidão de mistérios, de esquecimentos, de desconhecimentos. E também, cada vez que nos narramos estamos construindo a história, modificando-a.

Considerações para (des)construir verdades têxteis

Diante da assumida expansão de uma comunidade têxtil a nível nacional e internacional, quantos grupos, artistas, coletivos estão construindo

suas identidades no campo das práticas e narrativas têxteis a partir desta interpelação autobiográfica? Que tipo de narrativa autobiográfica está sendo construída? O que se conclama a narrar? Quais espaços, situações e oportunidades caminham com as narrativas autobiográficas? O que se conquista com as narrativas autobiográficas? Como estas narrativas autobiográficas conformam novos sistemas de representação, novos jogos discursivos? Como nos percebemos nesse jogo de poder discursivo? Somos capazes de abrir mão da persistência de nossas narrativas? Como aprendemos a interpelar?

Inserida neste conjunto de ideias, assumo quatro pontos reflexivos em todos os projetos artísticos têxteis e educativos que desenvolvo: a necessária discussão sobre as relações de poder que engendram as memórias corporais; o foco na perspectiva da autobiografia como recurso crítico para processos educativos e de criação; o entendimento da virada narrativa como reflexão sobre a ascensão das narratividades de comunidades ditas minoritárias e; a imprescindibilidade dos aspectos relacionais nos processos de criação têxtil.

Referencias

- ALVES, R. Entre nós. In: BORRE, Luciana; ANDRADE, Luana (Orgs.). *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 57-61.
- BERTÉ, O. *O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020
- BORBA, I. Aveso: Objeto autobiográfico têxtil. In: BORRE, L.; ANDRADE, L. (Orgs.). *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 107-113.
- BORRE, L. Práticas e narrativas têxteis contemporâneas. In: BORRE, L.; ANDRADE, L. (Orgs.). *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 25-34.
- BORRE, L. *Bordando afetos na formação docente*. Conceição da Feira: Andarilha Editora, 2020.
- BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- CANCLINI, N. G. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012.

- CONFORTI, C. N. Tejiendo memoria: el tejido en la obra gráfica. In: BORRE, L.; ANDRADE, L. (Orgs.). *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 63-69.
- DERDYK, E. *Linha de costura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- DURAND, J. Bordar: masculino, feminino. In: ALIANÇA ARTESANAL (Org.). *Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais*. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006.
- ESPEJO, B. Aire popular. La artesanía vuelve a ocupar un lugar central en la práctica de muchos artistas que reivindican lo manual como una nueva ideología más allá de los oficios. *El País*, Madrid, 8 ago. 2020. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2020/08/03/babelia/1596456276_484106.html Acesso em: 28/09/2021.
- FREITAG, V. Novas configurações do ofício artesanal no México: ser artesão-artista. *Revista Visualidades*, v. 13, p. 104 -125, 2015.
- _____. Entre arte y artesanías: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad. *EL ARTISTA* (Universidad de Pamplona), v. 11, p. 129 - 143, 2014.
- GOODSON, I. A ascensão da narrativa de vida. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I.; SOUZA, E.C. (Orgs.). *Pesquisa narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação*. Santa Maria: Editora UFSM, 2017, p. 25- 47.
- GREER, B. *Craftivism: the art of craft and activism*. Canadá: Arsenal Pulp Press, 2014.
- LEMOIS, A. C. Identidade artesã: a partilha de trapilhar memórias. In: BORRE, L.; ANDRADE, L. (Orgs.). *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 70-75.
- MADDONNI, K. *Imprescindibilidades têxteis*. Entrevista concedida a Luciana Borre. *Tramações: a memória e o têxtil*. Recife: Editora UFPE, 2021, p. 13-19.
- MADDONNI, K. Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto. *Revista Papeles de Cultura Contemporánea: procesos de artificación del arte textil*, Granada, n. 23, p. 193 - 217, 2020.
- PEIXE, R. I. P.; HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, F.; PRIETO VILLANUEVA, J.; CANÔNICA, R. Ensino de artes visuais e artesanía: experiências, confluências e derivas. *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 428-443, set./dez. 2020. Disponível: <http://seer.ufrgs.br/gearte> Acesso em: 21/11/2021.
- SANTOS, R. A. F. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? *Revista GEARTE*, Porto Alegre, RS, v. 6, n. 2, p. 23-35, jul. 2019. Disponível: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94288>. Acesso em: 12/04/2022.
- SHINER, L. *La invención del arte*. Una historia cultural. Barcelona: Paidós, 2010.
- SOUZA, G.de M. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SIMIONI, A. P. C. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2019.
- _____. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, v. 2, p. 1-19, 2010.

_____. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, São Paulo, n 45, p. 87-106, 2007.

STALLYBRASS, P. *O casaco de Marx*. Traduzido por Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2012.

TEJADA, L. ; ESPINO, C. El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía. *Espacio, Tiempo y Forma*, Arte e Historia Contemporanea, Madrid, n. 24, p. 179-194, 2012. Disponível: <https://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/10264>. Acesso em: 21/03/2021.

ZACCARA, M. (Org.). *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife: Ed. do Organizador, 2019.

Notas

- * Luciana Borre é artista visual, professora e pesquisadora. Atua como coordenadora dos cursos de Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco e integra o Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE/UFPB. Doutora em Arte e Cultura Visual (UFG), Mestre em Educação (PUCRS), especialista em Gestão Educacional (PUCRS) e Pedagoga (UFRGS). Atuou como professora na Educação Básica. E-mail: lucianaborre@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1929-3734>.
- 1 Este artigo amplia e aprofunda significativamente as discussões apresentadas no texto “Práticas e Narrativas Têxteis Contemporâneas”, publicado no livro “Tramações: a memória e o têxtil” (Borre; Andrade, 2021). É parte da pesquisa “Narrativas Têxteis e Docência Artista”, apoiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) e pelas Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação da UFPE.
 - 2 Registros da terceira edição no livro *Tramações: a memória e o têxtil*. Disponível em <https://www.ufpe.br/documents/484600/0/Livro+Trama%C3%A7%C3%B5es+A+mem%C3%B3ria+e+o+T%C3%AAxi+l/68d11ff0-5a9e-4b73-bb09-50589185cc9d> Acesso em: 21/02/2022.
 - 3 Registros da primeira edição no livro *Tramações: Cultura Visual, Gênero e Sexualidades*. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/18EG_eUZDNe5FFvad-J8OfdtAuee4B2D_/view?usp=sharing Acesso em: 21/02/2022.
 - 4 Registros da segunda edição no livro *Tramações: visualidades em queda*. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/16-DdxKT9PLivwIRon_tnNYshRIGC2Mqg/view?usp=sharing Acesso em: 21/02/2022.
 - 5 Perfis no Instagram: @iacbenfica @galeriacapibaribe @tramacoes @galpon.grafico.
 - 6 Conheça as considerações do próprio artista sobre a dicotomia arte-artesanato na entrevista cedida a Edwin Cavello Limas, no dia 05/04/2017. Disponível em: <https://limagris.com/maximo-laura-arte-realidad-crear-belleza/> Acesso em: 16/04/2022.
 - 7 Ver Ana Paula Cavalcanti Simioni (2010, 2019); Renata Aparecida Felinto Santos (2020) e Madalena Zaccara (2019).
 - 8 Acesse o site do projeto em: <http://mulheresquetecempe.com.br/>

- 9 Também visualizo com preocupação a “captação de vozes marginalizadas” no setor de produção cultural, onde inúmeras/os artistas e profissionais da cultura têm buscado “parcerias” com grupos ou comunidades dissidentes e residentes fora dos centros urbanos com o único objetivo de ganhar maior pontuação em editais de fomento a arte e a cultura. Longe de questionar a importância das ações afirmativas promovidas no estabelecimento de pontuações extras para proponentes autodeclarados negra/o, indígena, mulher trans/travesti, mulher cis, homem trans, pessoa não-binária, intersexo, ou andrógono, incomoda tal movimento predatório de “relação interessada” perceptível entre muitas/os agentes culturais que pleitearam a captação de recursos derivada da Lei Aldir Blanc (2021).
- 10 Ver exemplo em: (Berté, 2020).
- 11 Acesse a revista em: <https://www.urdume.com.br/urdume-digital>.
- 12 O ponto alinhavo é um dos pontos mais simples da costura. Ele pode ter muitas funções, tais como alinhar barras, servir de base para outros pontos ou complementar outras técnicas de trabalhos manuais.

Artigo submetido em novembro de 2021. Aprovado em março de 2022.