

Marina Baltazar*

Universidade Federal de Minas Gerais

Roberto Said**

Universidade Federal de Minas Gerais

A(bordar) uma ciência inquieta

Resumo:

O presente artigo propõe uma reflexão sobre o bordado e outras práticas têxteis como formas sensíveis de memória e resistência nos modos de produção do conhecimento. À luz das teorias de Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, Isabelle Stengers e Walter Benjamin, argumenta-se que o gesto de bordar articula temporalidades distintas, como a duração e o anacronismo, possibilitando uma “ciência inquieta” que valoriza o processo, o gesto coletivo e a sobrevivência simbólica. Analisa-se também o retorno de artes manuais durante a pandemia da covid-19 como sintoma de recalques culturais, bem como exemplos como os quipus andinos e a obra de Cecilia Vicuña, que reinstalam saberes silenciados e desafiam hierarquias artísticas. Por fim, sugere-se que práticas do fio podem abrir caminhos para uma epistemologia mais lenta, coletiva e que negocia o tempo humano em meio às crises contemporâneas.

Palavras-chave:

Bordado, ciência lenta, quipus, Cecilia Vicuña

Abstract:

This article proposes a reflection on embroidery and other textile practices as sensitive forms of memory and resistance in knowledge production. Drawing on the theories of Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, Isabelle Stengers, and Walter Benjamin, it is argued that the act of embroidering articulates distinct temporalities, such as *durée* and anachronism, enabling an “unsettled science” that values process, collective gesture, and symbolic survival. It also analyzes the resurgence of manual arts during the covid-19 pandemic as a symptom of cultural repressions, with examples like the Andean *kipus* and the work of Cecilia Vicuña, which reinstate silenced knowledges and challenge artistic hierarchies. Finally, it suggests that fiber practices may open paths toward a slower, collective epistemology that negotiates human time amid contemporary crises.

Keywords:

Embroidery, Slow Science, Khipus, Cecilia Vicuña

E contudo – estranha contradição para aqueles que creem no tempo – a história geológica nos mostra que a vida não é mais que um curto episódio entre duas eternidades de morte e que, nesse próprio episódio, o pensamento consciente não durou e não durará mais que um momento. O pensamento não é mais que um clarão em meio a uma longa noite.

Mas esse clarão é tudo.

Poincaré, *Ciência e realidade*

Introdução

Em que medida o bordado carrega uma memória gestual e técnica, coletiva e anônima, do tempo de duração? Por um lado, procura-se pensar outra teoria da temporalidade, que leva às fraturas da história e à fórmula de páthos, cuja repetição se dá na diferença fundamental do retorno de um sintoma, e cuja plasticidade do fio, em sua desvalorização – “E se constata que são os materiais mais plásticos, e portanto os menos valorizados na arte escultórica [...], que são capazes de abrir caminho para as sobrevivências no inconsciente das formas” (Didi-Huberman 2013a: 143) – pelos próprios artistas têxteis,¹ configura um saber plástico warburgiano.

Por outro lado – uma espécie de avesso que se deixa entrever nos detalhes –,² elabora-se a delonga da atenção necessária às artes do fio como um movimento importante que vem sendo reivindicado, ainda por poucos, para as ciências – *Slow Science*, segundo Isabelle Stengers –, no sentido de uma desaceleração, respeito e aproveitamento do processo, e não apenas do resultado final. À ciência sem nome de Aby Warburg, aqui repensada principalmente por Georges Didi-Huberman, soma-se outra ciência possível de Isabelle Stengers (2023), e a constelação de pesquisadoras que tecem outras maneiras de resistir, desestabilizar, quebrar o feitiço, num mundo de desastres em cascata.

Para tanto, parte-se da proposição de Didi-Huberman (2015a) de tempo de duração (*durée*), que comporta várias temporalidades, da ordem do inesperado, do intempestivo nietzschiano, um tempo que pulsa (*aión*) mais do que um tempo que passa (*chronos*), num “presente [que] nunca cessa de se reconfigurar [...] passado [que] nunca cessa de se reconfigurar” (Didi-Huberman 2015a: 16), de acordo com uma teoria da imagem engendrada na sobredeterminação, abrindo várias frentes ao mesmo tempo, possíveis através de uma construção dinâmica da memória. A imagem, nesse caso, é um elemento do futuro, que sobreviverá, no contexto de um anacronismo necessário e fecundo, a partir do qual a função metódica da história da arte é justamente colocar em dúvida suas próprias evidências,

vislumbrando criticamente o modo de praticar essa disciplina, questionando, quando os sintomas fecundos se multiplicam, a estratificação da história. “Toda questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo” (Didi-Huberman 2015a: 28): fazer trabalhar a distância de tempos que se encontram e se bifurcam nos objetos históricos.

Em sua tese doutoral, Didi-Huberman (2015b) havia abordado a imagem, a propósito da iconografia fotográfica charcotiana do hospital Salpêtrière e dos pressupostos freudianos, com a aparição da dor, seu sintoma como mecanismo produtor, apontando para o paradoxo da manifestação simultânea do que é novo e do que se mantém recalçado, em uma convivência tensa, longe de uma síntese apaziguadora. De certa maneira, sua filiação à psicanálise freudiana vai tomar um lugar importante ao longo de seus escritos, e se misturar à sintaxe warburgiana, nietzschiana e benjaminiana, principalmente. Pois são nas noções de psicanálise ligadas a um tempo *d’après-coup*, e suas implosões do linear, tomadas sobretudo a partir da temporalidade do sintoma, que balizam a hipótese de que a imagem deve sua eficácia menos à transmissão de saberes do que aos

entrelaçamentos ou mesmo no imbróglie de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados [...] [n]um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que se percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de classificar tudo de imediato. Algo como uma *atenção flutuante*, uma longa suspensão no momento de concluir, em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões [...]. (Didi-Huberman 2013b: 23-24, grifo nosso)

Partindo da atenção equiflutuante, que, nos princípios da prática psicanalítica freudiana, caminha junto com a livre associação, e deslocando-as para a problemática renovada pelo estudo crítico da história da arte, daquilo que denega, abre e reabre constantemente o problema do conhecimento, é preciso “*debater-se* nas malhas que todo conhecimento impõe e de buscar dar ao gesto mesmo desse debate – gesto em seu fundo doloroso, sem fim – uma espécie de valor intempestivo” (Didi-Huberman 2013b: 185, grifo do autor). Em sua dupla acepção, o verbo debater remete tanto a uma discussão conjunta quanto a um movimento de agitação, contorção. Da teoria da imagem enquanto elemento de duração, é possível vislumbrar a despossessão do olhar, mas também a ponte para a teoria da montagem, cuja culminância se dá nas pranchas e na ciência sem nome de Aby Warburg, que elaborava, nas frestas da loucura, uma forma de conhecimento inesgotável.

As primeiras formulações de Aby Warburg sobre o *Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929) datam de 1905, seguem em seu pensamento em 1924, quando ele ainda se recuperava da psicose, e, em 1929, ano de sua morte, o projeto permanece inacabado, renunciando a qualquer fixidez ou definição. Didi-Huberman (2018) defende a combinação de gestos díspares associados à noção do Atlas, em sua procura e deambulação, cujo começo arbitrário remete a um novo campo do saber, no movimento de uma busca que não cessa, mas se reconfigura na deambulação que segue a folheá-lo, uma perturbação da inteligibilidade, ação tanto do campo

das associações quanto do campo das sobrevivências, questionando, pois, o conhecimento integral ou totalizante, pois pode ser inesgotável. Longe de se oferecer como uma memória, o *Atlas Mnemosyne* explode os quadros e quebra as certezas emolduradas e limitantes; suas pranchas agem de acordo com as formulações do *páthos* e do devir warburguanos, fraturando continuamente o discurso histórico e escancarando a rede complexa de tempos emaranhados, em suas repetições e dissonâncias tramadas com o detalhe, oferecendo uma espécie de método de leitura, por meio da montagem, pelo zoom das imagens colocadas e recolocadas lado a lado, nesta tarefa atlante, sustentando o mundo nas costas.

1. Ler o que jamais foi escrito

Entre 2020 e 2023, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) referente à covid-19. Nesse tempo de isolamento social para atividades não consideradas essenciais, houve uma exaustão coletiva de telas e ambientes virtuais, que tornaram possível o trabalho e, por vezes, o afeto e a troca para aqueles que respeitaram o isolamento proposto por sua instância governamental. Notou-se também uma volta para atividades manuais, de maneira menos apressada, como cozinhar, limpar, desenhar, escrever, costurar e bordar.³ Algumas artes do fazer – analisadas por Michel de Certeau no contexto francês da década de 1970 – as práticas ordinárias do homem comum retornam ao centro do cotidiano pandêmico, de maneira mais consciente e demorada, excetuando a prática do espaço, como caminhar pela cidade, que passa a ser mais demarcado e mascarado, de acordo com protocolos sanitários. O ponto é que, em meio ao caos político-sanitário em que o Brasil se encontrava, a atenção se voltou para os gestos e para as manualidades que já existiam e, todavia, encontravam-se adormecidas por parte da sociedade.

Nesse sentido, procura-se entender o retorno das atividades relacionadas ao fio, em especial o bordado, em movimento temporal análogo ao do sintoma freudiano, que se repete na desfamiliarização e no trabalho de camadas, nesse caso, da história, entendida não como um contínuo, mas como a imagem proposta por Aby Warburg. Em que medida sobrevive esse retorno, e em que medida se metamorfoseia?

Segundo Ana Paula Simioni (2020), curadora e professora do programa “Culturas e Identidades Brasileiras” da Universidade de São Paulo (USP), um processo de transgressão das hierarquias artísticas se iniciou na Europa em finais do século XIX, contrapondo-se a uma tradição que começou a se estabelecer no Renascimento e buscou individualizar, além de elevar socialmente, a figura do artista. Enquanto o desenho passa a ser considerado um trabalho intelectual, que se iniciava no cérebro e tinha apenas sua mediação executada pelas mãos, outras modalidades passam a ser vistas, em sua contramão, como inferiores e artesanais. Assim o artesanato adquire seu sentido negativo, associado a produções coletivas, técnicas e não intelectualizadas, aprofundando-se pejorativamente, ao longo dos séculos, com o avanço das Academias e a formação de artistas, nomeação que abarcava apenas pintores, escultores e arquitetos. Foram grupos de orientação modernista que começaram a se insurgir contra essas

divisões do mundo da arte, pautados também pela crítica ao mundo capitalista e ao trabalho alienado, cuja divisão instaurada pelas fábricas não permitia que o operário se reconhecesse no produto final. Ao reivindicarem as artes têxteis no campo das Belas Artes, artistas de vanguarda contestaram hierarquias tradicionais e alargaram as fronteiras do mundo artístico. O estatuto do bordado volta a ser revisitado com o movimento *hippie*, que valoriza práticas artesanais em detrimento de produtos prontos e vinculados ao consumo de massas, ressignificando o ato de bordar a própria vestimenta como uma reação à padronização e consequente individuação de objetos pessoais.⁴ Outra revisitação ocorre no bordado realizado por homens que buscavam contestar estereótipos naturalizados acerca da masculinidade e da feminilidade. À mesma época, artistas feministas revisitam as artes têxteis a fim de contestar sua disparidade de gênero,⁵ tendo na norte-americana Miriam Schapiro um grande expoente da revalorização de colchas bordadas no período colonial, os *quilts*, antes não compreendidos como arte. Mais do que isso, Schapiro escancara a desvalorização de objetos apontados como femininos enquanto uma política de gênero depreciativa engendrada pelo sistema da arte – *Anonymous Was a Woman* se trata de uma série de objetos domésticos, como toalhas de mesa e pequenos tecidos bordados que são deslocados do seu lugar natural, ou doméstico, para o museu, alcançando outro status, ocupando um espaço no qual não deveriam, a princípio, estar inseridos, além de fazerem referência, a partir do título, ao livro de Virginia Woolf,⁶ apontando que obras de arte carregam a assinatura de indivíduos identificados enquanto artistas, ao passo que os trabalhos artesanais, em geral, são femininos e anônimos.

Vale pontuar que o uso do bordado, a partir das décadas de 1960 e 1970, apresenta uma dimensão política singular: por um lado, a revalorização das práticas têxteis indígenas, em especial na América *hispanohablante*, como resposta a um projeto de sustentação de identidades locais, que se aprofunda e cresce diante dos contextos ditatoriais, onde o bordado servia como uma maneira de denunciar as violências, censuras e autoritarismos vividos; por outro lado, embora com uso político também adensado, a explicitar as diferenças que provocaram a produção feminista nos países da Europa. O conceito eurocêntrico de arte, forjado a partir do Renascimento, em muito se distancia de concepções ritualísticas e/ou identitárias desenvolvidas por diferentes culturas, que, apesar de carregar uma compreensão que já *deveria* ter sido dissolvida – uma vez que parte considerável de pressupostos da arte contemporânea, seja como parte de rupturas, seja como parte de reproposições vanguardistas, encontra-se justamente na expansão de barreiras e critérios antes impostos por uma história hegemônica –, ainda é difícil vislumbrar uma arte que abarque a relação com a vida e seu corpo social.⁷

Ler a história a contrapelo ou *ler o que jamais foi escrito* são métodos benjaminianos de enfrentamento da história dos vencedores. Tentar situar as artes do fio, relegadas ao ocultamento doméstico ou rebaixadas junto com o estatuto do artesanal, é parte da compreensão das sobrevivências desse gesto, mas ler o que não foi escrito aqui escapa à noção daquilo que ficou de fora, que foi obnubilado, na medida em que se expande para aquilo que não pode ser lido caligraficamente, ou traduzido de maneira imediata.

Os quipus andinos, por exemplo, carregavam a memória de um sistema singular de registro e comunicação das antigas civilizações andinas, que conseguiam se comunicar, independentemente do dialeto, ao longo dos Andes. Por meio de diferentes cordas, de cores e comprimentos variados, os quipus eram amarrados com nós distintos, codificando informações importantes para aquelas sociedades incas. Eles surgiram como forma de armazenar dados numéricos e informações complexas em uma sociedade não alfabética, estruturando a administração tributária, a alocação de recursos, a produção agrícola, os tributos pagos pelas diferentes regiões, cujo estado centralizado realizava o controle e a redistribuição de recursos, garantindo sua sustentação, assim como a sobrevivência da sua cultura, seu calendário e seus poemas. A História diz que todos os quipus foram queimados pelos espanhóis na Conquista. Harvard hoje tem um projeto (Harvard Khipu Project) de tentar remontar a tradução dos quipus.

Talvez mais eficaz seja a tradução artística de Cecilia Vicuña, artista, poeta e performer chilena radicada entre Nova York e Santiago, cujas obras versam sobre a linguagem, a memória, o silêncio e o exílio. De certa maneira, a estranha tradução de Vicuña capta algo de imponderável para ser transmitido por meio de suas obras, o inapreensível, o poético, tornando-se poeta da transmissão inexata de um conteúdo, na tarefa de tradução benjaminiana de uma pervivência daquilo que se traduz, ou de uma sobrevivência, de acordo com o vocabulário warburgiano. Mais do que entre línguas, desconhecidas, entre sistemas de comunicação cuja ponte significativa que se evoca é a memória, seu apagamento, ocultamento, sobreposição, as camadas de histórias que até então foram ignoradas, mas que agora são lidas, a contrapelo, agora são narradas, por variados suportes, agora são traduzidas, de maneira inexata, de quipus, estes sistemas de base 10 ainda não decodificados, que todavia estão aí a reinscrever sua história. Essa estranha tradutora é também uma narradora, dessas que sabe contar histórias e retomar o fio da meada de gerações. Essa estranha tradutora é também uma ficcionista, que tece essa *realidadficción* que se constitui da realidade traduzida em ficção, que espelha enviesadamente a realidade.

A antropóloga estadunidense Elizabeth A. Povinelli, a propósito da obra da artista-tradutora, escreve:

Cecilia Vicuña nos apresenta uma arte dos nós, e não simplesmente uma arte que entrelaça cordões em desenhos fascinantes, criando novas relações do cordão com ele mesmo. É, ao contrário, uma arte que desafia o modo como abordamos a história e suas sedimentações materiais, a ecologia e seus ambientes construídos, os corpos e sua arquitetura de apoio. Acima de tudo, é uma crítica do imaginário europeu do tempo, e um suporte para mundos que se contrapõem. Suas criações com cordões recusam imaginários de tempo, lugar e história representados como linhas que se movem incessantemente para frente. Isso é dizer muito sobre obras que em geral são muito simples. Mas muito está entretecido nas teias de cordões e nós que Vicuña usa para construir um lugar, para revelar e escorar mundos humanos e mais que humanos. (Povinelli 2024: 291)

Ao criar novas relações do trançado do cordão, Vicuña recusa o imaginário de tempo, lugar e *continuum* da história, afastando-se da linearidade e remontando, por meio da própria plasticidade da corda, outros tipos de entrelaçamentos: não apenas materiais, mas também temporais, pressupostos na circularidade da corda, do nó, do envelamento. As linhas, deste modo, não se movem apenas para frente, mas operam um movimento de retorno sobre si mesmas, revolvendo o que parecia estanque. Este encadeamento de linhas, desencadeamento de tempos, ao mesmo tempo em que é muito sutil – frágil, como a plasticidade do fio prestes a se desfazer –, também é capaz de amparar outras *ecologias das práticas* – para falar com Isabelle Stengers, incorporando sentidos distintos, mas conectados entre si, reabrindo caminhos, ainda, para outros tipos de sobrevivência das formas.

Ampliando o entrelaçamento territorial e temporal de seus nós, em 2012, Vicuña instala o *Quipu Austral* na 18th Biennale of Sydney. Em suas palavras:

Chamei minha instalação de *Quipu Austral* para enfatizar a conexão entre as artes do Hemisfério Sul, que compartilham uma orientação metafísica. O quipu tinha uma contraparte virtual: o ‘ceqe’, que significa ‘linha’ em Quechua, uma língua andina. Era um conceito que ligava todas as comunidades aos locais sagrados da terra, geralmente a água. Fiquei impressionado com os paralelos entre o ‘ceqe’ e as canções do *Dreamtime* [Tempo do sonho] dos aborígenes australianos. Ambas as tradições orais implicam um modo de ser ético e estético que sustenta a fertilidade da terra. Estamos agora a levar a Terra a uma insustentabilidade muito perigosa, por isso é hora de ouvirmos as vozes antigas de uma nova maneira.⁸



Figura 1 - Cecilia Vicuña. *Quipu Austral*. Disponível em: <<https://www.ceciliavicuna.com/quipus/xvc2p6ku5v7mr7bwm7fryam39z85bc>> (último acesso em 13/12/2023).

A partir de fios não fiados [*unspun threads*], de cores solares (laranja, amarelo, rosê e branco), pendurados nas colunas de madeira de um galpão gradeado, tem-se uma instalação que recusa, por sua vez, a fixidez. Assim como os tempos são postos em movimento, os fios dos quipus estão em constante dança, reorganizando-se enquanto imagem, enquanto plasticidade. Há, de certa maneira, uma memória da água, evocada pela fala de Vicuña, já que a contrapartida virtual do quipu é seu *ceqe* [linha], que liga as comunidades por meio de seus lugares sagrados permeados por este elemento. A água também é uma tradução deste movimento, de uma memória que não cessa de se reconfigurar. Pode-se perceber, no *Quipu Austral*, este jogo que perturba a consistência, através da sombra que vai redesenhando a virtualidade das cordas no chão, de maneira contínua, ao longo das horas solares do dia, em que, a cada movimento, do cordão ou da luz, projeta-se uma nova imagem. Mais do que olhar para cima, e ver as cordas dançando ao vento, é olhar para baixo, e ver no chão, este espaço incerto e, todavia, sólido, novas formas de recusa à imobilidade. Evocada pelo título, há, ainda, uma relação que ultrapassa a visão, mas remete à escuta – *aural*. O som que se pode escutar submerso é tão difícil de traduzir como partilhado por cada corpo: sabe-se dos ruídos e rastros, pois carrega-se parte deste som nas mãos colocadas como conchas ao redor da orelha. O jogo de sombras das cordas não se restringe à superfície, como o sol que reflete na água, mas no atravessamento destas materialidades, pois o mergulho é no tempo: suas sobrevivências e seus movimentos.

Em 2013, o *Quipu Austral* é remontado, agora na França, para a exposição “Les Immémoriales: Pour une Écologie Féministe”, no Frac Lorraine, Fond Régional d'Art Contemporain, Metz. Mais de dez anos depois, sua sobrevivência tradutória está aqui: reconhecendo vida àquilo que, segundo Benjamin, não constitui cenário apenas para ela, mas àquilo que constitui história, ampliando o escopo da tradução das línguas ou arquivos e documentos para o campo do repertório, do silenciado ou do não dito. Além disso, metamorfoseando-se, ao mudar de cenário, de instalação, e ampliando leituras e leitores possíveis. Essa leitura a contrapelo ou da não escrita dos quipus, esse artefato histórico remontado de sistemas de comunicação andinos, parece similar ao atlas no sentido em que oferecem pranchas, mais táteis, no entanto, de soberanias anônimas, constituídas em sua profusão e singularidade. Os quipus, essas traduções estrangeiras de Cecilia Vicuña, não são apenas objetos artístico-performáticos que ativam a memória, mas cartografias capazes de (des)orientar os espaços e movimentos da história, cuja montagem das pranchas se constitui a partir do primeiro movimento de desmontagem dos tempos, demonstrando que as coisas não só não são definitivas, como também poderiam ter seguido outros rumos.

2. Escrever o tempo lento

Se o tesouro da forma é um tesouro de sofrimentos, de *pathosformeln*, não existe uma forma que não seja resposta a uma guerra, a uma dor, mobilizando vencidos e vencedores. Esse saber pelo sofrer, operação fundadora da fórmula de *páthos*, parte da lição do mito da

lógica da dor de Atlas, guerreiro vencido, obrigado a mobilizar sua potência em movência, nunca mais parar de segurar o mundo nas costas.

De certa maneira, as artes do fio, dos bordados caligráficos que retomaram a ordem do dia no mundo pandêmico, até os quipus remontados de Cecília Vicuña, são nós portadores de uma memória, confundindo o procedimento do fio com a primeira pessoa do plural, geralmente em seu amontoado de anônimos. Da repetição a partir da diferença, da reinscrição, das metamorfoses e sobrevivências das bordas, é possível apreender não apenas seu retorno, mas também sua demora, delonga, situada num processo que tem consciência de seu próprio tempo, e vislumbra sem pressa seu resultado final.

Sendo assim, é interessante aproximar a ciência sem nome e inquieta de Aby Warburg da ciência lenta e profusa de Isabelle Stengers (2023). Ambas pautadas no emaranhamento de saberes e num tempo próprio podem ser aliadas na defesa do debate, da diferença e da produção coletiva e inesgotável, mas sem esgotar as condições que permitem à espécie humana continuar a viver na Terra. A busca de Stengers por uma outra ciência não deve ser confundida com uma espécie de nostalgia, mas como a possibilidade de aterramento das ciências, por meio do compartilhamento, menos explicando e/ou comunicando que aprendendo com os outros, com a transdisciplinaridade, arriscando e deslocando a subjetividade vital para a existência, na aposta de que as ciências não se reduzam ao empreendimento da racionalidade científica, mas possam se tornar sensíveis.

O que importa na verdade é a possibilidade de criar modos relevantes de coexistência entre práticas, tanto científicas quanto não científicas; é buscar maneiras relevantes de pensar junto. [...] O fazer-relações não consiste simplesmente no reconhecimento de que estamos ligados uns aos outros; ele é uma conquista. Ele implica o risco de falhar, a hesitação [...]. (Stengers 2023: 196-197)

Abrir as chamadas ciências duras para esta possibilidade é, de certa maneira, aproximá-las não só da urgência de um outro modo acadêmico e vital de sobrevivência, agora literal, mas também de aliar àquilo que já era tateado por uma ciência sem nome e talvez também por isso movente de Warburg: ciência anônima, da qual abrimos mão do nome para construirmos coletivamente, nesse nós escancarado da primeira pessoa do plural, desses nós que precisamos atar e desatar se quisermos seguir existindo para remontar a história da arte.



Figura 2 – Cecilia Vicuña. Detalhe de *Quipu Austral*. Disponível em: <<https://www.ceciliavicuna.com/quipus/xvc2p6ku5v7mr7bwm7fryam39z85bc>> (último acesso em 13/12/2023).

NOTAS

* Marina Baltazar Mattos é doutoranda (2022–2026) em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, onde desenvolve a pesquisa “O fio e o fim: ficções, apocalipses, bordados e o problema da literatura”, com bolsa CAPES desde abril de 2024. Mestre em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo mesmo programa (2021), com bolsa de financiamento do CNPq, e dissertação sobre vida e obra, realidade e ficção a partir de José Leonilson. Licenciada em Letras pela mesma instituição (2018), atuou como bolsista de Iniciação Científica PROBIC/FAPEMIG, com pesquisa voltada para correspondência e tradução entre escritores mineiros e estrangeiros, presente no Acervo de Escritores Mineiros. Participa dos grupos de pesquisa NAVE (Natureza, Violência e Ecocrítica) e ESCAPE (Estudos sobre Corpo, Arte e Poesia Experimental), ambos vinculados à Faculdade de Letras da UFMG.

** Roberto Said é professor de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade Federal de Minas Gerais, diretor do Acervo de Escritores da Mineiros e bolsista de produtividade do CNPq. Graduado em história pela UFMG, cursou mestrado e doutorado em Estudos Literários na mesma instituição. Realizou pesquisas de Pós-doutorado na Universidad de Buenos Aires (2016) e na Faculdade de Letras da Sorbonne (2022). Coordena o grupo de pesquisa Hi-fi (historicidade/ficcionalidade) no CNPq. Suas pesquisas se voltam à poesia brasileira contemporânea, à teoria literária em suas articulações com a crítica cultural e com a filosofia. Autor, entre outros, de *Angústia da ação: poesia e política em Drummond* (2005); *Cyro & Drummond* (2012); *Jacques Derrida: entreatos de leitura e literatura* (2014); *Saberes, literatura: pela pluralidade de sentidos* (2024).

¹ *On weaving*, cuja primeira edição data de 1965, traz a visão lúcida da tecelagem, do tear e de seu desenvolvimento tecnológico, com explicações e rascunhos sobre a estrutura do tecido. Anni Albers (2017), inicialmente conhecida pelo trabalho pioneiro na Bauhaus, traz como ponto central do livro o fato de a tecelagem finalmente (a escrita data da metade da década de 60, mas pode ser retextualizada ao contexto atual) estar ganhando estatuto de arte, além de pontuar a relevância da sensibilidade tátil proporcionada pelas manualidades, e a diferença entre o contato com os materiais ao longo do processo, e com o produto pronto.

² “O bom Deus mora no detalhe”: tema warburgiano que guia a montagem do *Atlas Mnemosyne*, apropriado por Walter Benjamin em seu projeto também inacabado das Passagens, e agora aqui, no sentido de perscrutar o avesso dos fios que não ficam em evidência num bordado, assim como aquilo que se perde do emaranhado da história.

³ Pesquisa do Observatório de Negócios do Sebrae, de 22 de junho de 2020, aponta crescimento de atividades relacionadas à costura e ao artesanato, bem como impulsionamento das vendas nas lojas de aviamento neste período. Disponível em: <<https://www.sebrae-sc.com.br/observatorio/potencial-de-mercado/lojas-de-aviamentos-e-armarinhos-novo-folego-durante-pandemia>> (último acesso em 07/11/2023). Em contrapartida há um retorno às atividades manuais e sua demora, possíveis apenas à parcela menor da sociedade, o mercado não desacelerou nem neste período, mas encontrou outros focos de consumo e produção.

⁴ Outro retorno ao corpo e ao gesto nas artes passa pela dimensão performática do Fluxus (cf. Zanini 2004) e da arte povera italiana (cf. Câmara 2017), que trazia os materiais e práticas menos nobres para o centro.

⁵ Cf. Rozsika Parker (2019), em *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, livro central para se entender a reavaliação da reciprocidade da relação entre a mulher e o bordado, que teve seu contexto expandido do mundo privado da domesticação para as belas artes, criando, assim, uma ruptura e também um paradigma na história e na crítica de arte, em que discussões em torno dos trabalhos manuais seguem atuais, mesmo após mais de trinta anos de sua primeira edição [1984].

⁶ *A Room of One's Own* (Woolf 1977: 55): "I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman".

⁷ Cf. Natália Rezende (2020): "Textualidades têxteis e novas-velhas concepções de memória na Arte Latino-americana".

⁸ [*Gleanings* de Moira Roth, encomendado pela 18ª Bienal de Sydney, junho de 2012]. Livre tradução. <<https://www.ceciliavicuna.com/quipus/l2gly5g25orj1als59v7obertkm60u>> (último acesso em 23/11/2023).

Bibliografia

- Ariès, Albers, Anni (2017), *On weaving*. New Jersey, Princeton University Press [1965].
- Benjamin, Walter (2007), *Passagens*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Câmara, Marina / João Guilherme Dayrel (2017), "Entrevista com Giuseppe Penone", *ARS*, v. 15, n.º 29, São Paulo: 28-43.
- Certeau, Michel de (2014), *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves, 22 ed. Petropolis, RJ, Vozes.
- Didi-Huberman, Georges (2013a), *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto.
- (2018), *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- (2013b), *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves, São Paulo, Editora 34.
- (2015a), *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova / Márcia Arbex, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- (2015b), *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto.
- Parker, Rozsika (2019), *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London, Bloomsbury Visual Arts [1984].
- Povinelli, Elizabeth A. (2024), "Cecilia Vicuña: um quipo que emerge das catástrofes ancestrais", in *Cecilia Vicuña: Sonhar a água – uma retrospectiva do futuro (1964...)*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo: 290-295.
- Rezende, Natália (2020), "Textualidades têxteis e novas-velhas concepções de memória na Arte Latino-americana", *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v.10, n.º 19, Minas Gerais: 249-270, <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/21610>> (último acesso em 09/06/2023).

- Simione, Ana Paula Cavalcanti (curadoria) (2020), *Transbordar – transgressões do bordado na arte*. São Paulo, Sesc.
- Stengers, Isabelle (2023), *Uma outra ciência é possível: manifesto por uma desaceleração das ciências*. Tradução de Fernando Silva e Silva, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo.
- Woolf, Virginia (1977), *A Room of One's Own*. London, Grafton [1929].
- Zanini, Walter (2004), “A atualidade de Fluxus”, *ARS*, v. 2, n° 3, São Paulo: 10-21, < <https://www.scielo.br/j/ars/a/GPp3GhFFWqW6kGXtVM9NMwn/?lang=pt> > (último acesso em 15/09/2025).