



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

JULIANA PADILHA DE SOUSA

**TRAMAS INVISÍVEIS:
Bordado e a Memória do Feminino no Processo Criativo.**

Belém – Pará

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

JULIANA PADILHA DE SOUSA

TRAMAS INVISÍVEIS:

Bordado e a Memória do Feminino no Processo Criativo.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Bene Martins.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

Belém – Pará

2019

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

S725

Sousa, Juliana Padilha

Tramas invisíveis: bordado e a memória do feminino no processo criativo / Juliana Padilha Sousa. – 2019.

164 f. : il. color.

Orientadora: Prof^a.Dr^a. Benedita Afonso Martins

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

1. Artesanato têxtil – bordado. 2. Mulheres na arte. 3. Artesãs. 4. Arte e cultura. 5. Processo criativo. 6. Memória. I. Título.

CDD – 23 ed. 746



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e quatro (24) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezenove (2019), às nove (09) horas, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública na Sala 1 do PPGARTES, para examinar a Dissertação de Mestrado de Juliana Padilha de Sousa, intitulada: **Tramas invisíveis: bordado e memória do feminino no processo criativo**, sob a presidência da orientadora Professora Doutora Bene Martins, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores doutores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: Bene Martins (**Presidente**), Ivone Maria Xavier Almeida (**Interno**), Rosangela Marques de Britto (**Externo ao Programa**), Zelia Amador de Deus (**Externo ao Programa**). Dando início aos trabalhos, a Professora Doutora Bene Martins, passou a palavra à mestrande Juliana Padilha de Sousa, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos. Após a apresentação, a mestrande foi arguida pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa (X) **Aprovado, com o conceito** Excelente () **Aprovado com Restrições, com o conceito** () **Reprovado**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pela mestrande, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Bene Martins agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestrande. Belém-Pa, 24 de Junho de 2019.

Prof.º Dr.º BENE MARTINS

Prof.º Dr.º IVONE MARIA XAVIER ALMEIDA

Prof.º Dr.º ROSANGELA MARQUES DE BRITTO

Prof.º Dr.º ZELIA AMADOR DE DEUS

JULIANA PADILHA DE SOUSA

Bene Martins
Ivone Maria Xavier Almeida
Rosangela Marques de Britto
Zelia Amador de Deus
Juliana Padilha de Sousa

Às minhas mulheres: bisavó Joana, avó Delva, mãe Rosana e irmã Renata.

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

AGRADECIMENTOS

A vida acadêmica vai além de um alcance solitário, necessita de uma grande colaboração de pessoas e instituições que fazem possível a realização de uma pesquisa. Sou grata a rede de ensino pública, que permitiu a realização de toda a minha formação acadêmica e me deu tantas oportunidades. Dentro de uma universidade percebi que a educação era o único caminho pelo qual realizaria meus mais ambiciosos sonhos. À CAPES, pois só com o apoio viabilizado pela bolsa cedida, consegui realizar esta pesquisa de maneiras dedicada e intensa.

Ao bordado, que transformou toda a minha vida e me deu razão para criar e sentido ao meu fazer. Às mulheres que me transformaram em uma bordadeira e me iluminaram para esta pesquisa: minha bisavó Joana Amoras e vovó Delva Padilha. À minha primeira professora de bordado Priscila Casna, ao *Clube do Bordado* – especialmente à Renata Dania e Vanessa Israel – por me ensinarem tanto, e Camila Belotti, por aceitar fazer parte da pesquisa e me receber tão bem. Não poderia deixar de agradecer a colega bordadeira Rosangela Lavand, que contribuiu com linhas e leituras. Às minhas alunas de bordado, que me fizeram acreditar que conseguiria ser professora e deram vida a toda esta pesquisa. A todas as bordadeiras que estão presentes nesta pesquisa, ou não. Dedico este trabalho e minha vida a elas e para que continuem existindo mais e mais bordadeiras no mundo.

À minha orientadora, Bene Martins, principalmente por acreditar em mim e permitir total liberdade na pesquisa. Aceitou-me como orientanda mesmo sem me conhecer, e foi inteiramente disponível para os meus questionamentos e dúvidas. Obrigada por nunca me desencorajar a nada, me acolher e, nos momentos mais críticos, me dar forças para seguir.

Aos professores do PPGARTES, especialmente às professoras Ivone Xavier, Rosangela Britto, Claudia Leão e ao professor Orlando Maneschy, pela contribuição, disponibilidade e generosidade em partilhar seus saberes. Assim como a professora Zélia Amador de Deus, que aceitou participar da minha banca, dividiu com tanta doçura suas correções e colaborou imensamente para a conclusão deste trabalho. Vocês são a minha maior inspiração para seguir carreira na educação.

A todos do PPGARTES que me acompanharam nestes últimos dois anos, especialmente a minha turma de 2017. Especialmente aos colegas que contribuíram, de alguma forma, para a realização deste trabalho: Alana Clemente, Juliana Bentes, Saulo Caraveo, Pablo Mufarrej, Mayori Cabrita, Lu Borgges e Laura Paraense. À minha extensão particular do PPGARTES, Afonso Medeiros e Márcio Lins, pelas tantas conversas, incentivos em meio a livros e vinhos.

À minha querida revisora Otávia, que foi uma grande parceira nos momentos mais

exaustivos e desafiadores da escrita.

Aos professores que me permitiram dividir sala com eles em estágio docência, tão generosos e dedicados: Leonardo Valente, Roseli Sousa e Alex Damasceno. À querida professora Rosângela Gouvêa, por sempre me receber de braços abertos na UEPA.

À minha mãe, que me criou em meio aos seus livros de história e despertou o meu desejo em pesquisar. Por ter sempre me entusiasmado a estudar, me apresentado a livros e dividir a vida de professora comigo, me fazendo ter ainda mais amor pelo trabalho do educador. Por ter acreditado que eu seria uma bordadeira, financiado cursos e materiais, sem nunca duvidar da minha capacidade. Tu és a mulher que eu mais amo e admiro em todo o mundo.

Ao meu amor, meu marido, meu maior companheiro, Erik Lopes. Todo esse processo só foi concluído com o incentivo, apoio e doação dele. Tuas contribuições são inumeráveis! Revisor, fotógrafo, curador, editor, consultor, especialista em editais... Se não fosse o teu ouvir, o teu ler e o teu amparo todas as vezes que eu me sentia frustrada e incapaz de seguir em frente, esta dissertação não existiria. Tantas vezes tu acreditaste mais em mim do que eu mesma, e eu não poderia ser mais grata por te ter na minha vida.

À minha família por entender as minhas ausências, me ajudar a realizar meus trabalhos, me darem apoio e carinho em todos os momentos. Principalmente ao papai, grande entusiasta da curiosidade, que além de me transformar em uma pessoa inquieta por informações, me ajudou a pagar passagens para apresentar trabalhos e me levou em tantas aulas. Ao meu irmão, Lucas, que me auxiliou e revisou meus textos, escutou minhas inquietações e contribuiu para esta pesquisa de tantas maneiras. À tia Rose, que me deu apoio financeiro quando precisei viajar para apresentar trabalho e me incentivou a seguir nos estudos. Aos Paiva Lopes pelo cuidado, paciência e ajuda durante todos esses anos nos quais eu estive em constante trabalho. Aos Cardoso de Sousa por me receberem com tanto amor em Brasília, nas corridas viagens para participar de congressos.

Às amigas Ana Clara, Drica, Sammliz e Adriana Faria, pelo companheirismo, ajuda e pelas tardes bordando e me fazendo crer que amores e bordados nunca estão separados.

Aos meus filhos que, silenciosamente, foram tão importantes nestes últimos meses de dissertação. Me fizeram entender a força que tenho e me incentivaram, ainda mais, a construir um futuro melhor.

Não existe estética feminista. Absolutamente não!

[...]

Mas não é porque sou mulher que trabalho dessa maneira.

É por causa das experiências pelas quais passei.

*As mulheres não se uniram porque tinham coisas em comum,
mas porque lhes faltavam coisas [...]*

Acho que essa é a história de todas as minorias.

Louise Bourgeois

RESUMO

SOUSA, Juliana Padilha de. **Tramas Invisíveis: Bordado e a Memória do Feminino no Processo Criativo.** 2019. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

A presente pesquisa, pertencente à linha de Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes, discute sobre as relações entre o ato criativo da bordadeira e suas memórias enquanto mulher, na vivência doméstica e familiar. Estudar uma técnica que, por tanto tempo esteve à margem da esfera acadêmica, e que possui diversas facetas e práticas múltiplas, requer um alinhavo calmo e paciente. Como a própria linha de pesquisa incentiva o agregar de conhecimentos, busquei referências em outros espaços científicos como as ciências sociais, a psicanálise, a história, a memória e o design. Costurando aproximações com estudos da historiografia da arte e do bordado, feminismos, memória e identidade, procuro compreender sobre a complexa tessitura da bordadeira contemporânea, por meio de entrevistas realizadas com quatro bordadeiras, com as quais tramo diálogos sobre a invisibilidade de ser mulher na arte e as inquietações que circundam seus processos criativos. Analiso inserções feministas na arte contemporânea, que revelaram o bordado como uma prática repleta de simbologias. Divide-se o trabalho em Averso e Frente, destacando a dualidade intrínseca que compõe a prática e sua natureza delicada e subversiva. É ainda intenção do trabalho pensar e criar novas bordaduras, materializadas em um álbum de fotos bordadas – “O Álbum Invisível”, experimentações que surgem da escrita científica, tecendo lugares de memórias e existência/resistência. Revisitar a história da arte feminina é um trabalho que requer uma pesquisa longa e vasta, logo o que apresento aqui neste decorrer é parcial, restrito a um tempo, espaço e a um ponto de vista.

Palavras-Chave: Bordado. Memórias. Mulheres Artistas. Traços identitários. Processos Criativos.

ABSTRACT

SOUSA, Juliana Padilha de. **Invisible Threads: Embroidery and the Female memory in the creative process.** 2019. 164 f. MA thesis (Master of Arts) – Postgraduate Program in Arts, UFPA, Belém.

The present work, part of research line “Theories and Epistemic Interfaces in Arts”, discusses the relationships between creativity and the embroiderer at the same time, in domestic and family life. Studying a technique that, lived at the border of the academic grade for so long, and has multiple functions and multiple practices, requires a calm and patient analysis. As a line of research that encourages the approach of knowledge, this master’s thesis refers to other scientific contexts such as social sciences, psychoanalysis, history, memory and design. The relationship of studies in the historiography of art and of embroidery, women, memory and identity, the study tries to understand the complex composition of the contemporary embroiderers through interviews, building dialogues about the invisibility of being a woman in the art worlds and the questions that surrounds their creative processes. By analyzing feminist insertions in contemporary art, it is revealed embroidery as a practice fulfilled with symbology. The thesis is divided into Back and Front, highlighting the intrinsic duality that makes up the practice and its delicate and subversive nature. It is also a purpose of the work to think and create new borders, materialized in an artist's book and an album of embroidered photos, "The Album of the Yarns" and "The Invisible Album", experiments that arise from the scientific writing, to weave new spaces of memories and existence /resistance.. To recover the history of the feminine art it is required a long and extensive, however this research is only partial, within a limited space, time and point of view.

Keywords: Embroidery. Memory. Women Artists. Identity Traits. Creative Processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Instrumentos para tecer o texto: uma metáfora	24
Figura 2: Linhas de meada/Linhas da pesquisa	24
Figura 3: Mostruário de letras em ponto-cruz, 1908	31
Figura 4: Bisavó Joana Amoras, por volta de 1960	37
Figura 5: Joana Amoras e sua turma de alunas do curso da Arte&Costura, por volta de 1945	38
Figura 6: Joana Amoras e sua turma de alunas do curso da Arte&Costura, por volta de 1945	38
Figura 7: Toalha de banho com nome em ponto-cruz bordada pela minha avó Delva	46
Figura 8: Camisa de bebê em ponto cheio e nó francês bordada pela minha avó Delva.....	46
Figura 9: Fronha em ponto-cruz bordada pela minha avó Delva	46
Figura 10: Fronha em ponto-cruz bordada pela minha avó Delva	47
Figura 11: Bordado feito pela minha avó Delva na década de 90	47
Figura 12: Objetos da minha caixa de costura herdada da minha avó	48
Figura 13: Exposição A CASA Bordada, 2017	51
Figura 14: O quadro bordado que herdei de minha avó, feito em 1999	54
Figura 15: O risco do quadro bordado que herdei de minha avó	55
Figura 16: <i>Anonymous Was a Woman VIII</i> . Mirian Schapiro, 1977. Fototipia vermelha em papel Arches (46,355x60,96 cm)	64
Figura 17: <i>The dinner party</i> . Judy Chicago, 1977. Cerâmica, porcelana e bordados, 14.6x12.8x9 m, Elizabeth A. Sackler Center Foundation, Brooklyn Museum	65
Figura 18: Bordado criado por Renata Dania e produzido em parceria com Camila Gomes Lopes, em março de 2018	79
Figura 19: O coletivo O Clube do Bordado: Amanda Zacarkim, Marina Dini, Laís Souza, Camila Gomes Lopes, Vanessa Israel e Renata Dania, 2017	80
Figura 20: Peças bordadas da série <i>Soft Porn</i> (2014) produzidas por O Clube do Bordado	82
Figura 21: A bordadeira Vanessa Israel	86
Figura 22: A bordadeira Renata Dania	86
Figura 23: A bordadeira Camila Belotti	87
Figura 24: A bordadeira Priscila Casna	88
Figura 25: <i>La Maternidad</i> , 2018	103
Figura 26: Obras bordadas de Priscila Casna em bastidor – Colagem, 2017	103
Figura 27: Obras bordadas de Priscila Casna – Colagem, 2016	104
Figura 28: Quadros bordados de Priscila Casna – Colagem, 2018	104
Figura 29: <i>To be a woman</i> , 2018. Ilustração em técnica mista (bordado e indian ink) em algodão cru, estilo painel/tela – 45,30 cm	106
Figura 30: <i>The bee</i> , 2018	106
Figura 31: <i>Dólar da Sorte</i> , 2018. Série de notas de 1 dólar, Pintadas e bordadas = Colagem	107

Figura 32: <i>Ela</i> , 2017	107
Figura 33: <i>Na tua pele (skinbad)</i> , 2018	108
Figura 34: <i>Sentinela</i> , 2019	109
Figura 35: <i>Sem título</i> , 2018	110
Figura 36: <i>Sem título</i> , 2017	110
Figura 37: <i>Sem título</i> , 2017	111
Figura 38: <i>Sem título</i> , 2019	111
Figura 39: <i>Sem título</i> , 2016	113
Figura 40: <i>Sem título</i> , 2017	113
Figura 41: <i>Lenço Correio (detalhe)</i> , 2019	114
Figura 42: <i>Lenço Correio</i> , 2019	114
Figura 43: <i>Sem título</i> , 2018	115
Figura 44: <i>Farm</i> , 2017	115
Figura 45: Exposição no Jardim Secreto, SP, 2018	116
Figura 46: <i>Femme-Maison (série)</i> , 1945-1947	119
Figura 47: <i>Ode a l'Oubli</i> ", Livro em tecido contendo 35 composições de bordado e litografia sobre algodão, 27x34x8,2 cm	121
Figura 48: <i>Ode a l'Oubli</i> ", 2004. Ilustrações em tecido contendo 35 composições de bordado e litografia sob algodão 27x34 cm	122
Figura 49: " <i>Everyone I Have Slept With 1963-1995</i> ", 1995. Tenda com apliques de tecido, colchão e luz. 122x245x214 cm	123
Figura 50: " <i>Everyone I Have Slept With 1963-1995</i> ", 1995. Tenda com apliques de tecido, colchão e luz. 122x245x214 cm	124
Figura 51: Série " <i>Bordados</i> ", 2008. Bordado e transfer em tecido. 32x45 cm, 5 composições	125
Figura 52: Série " <i>Bordados</i> ", 2008. Bordado e transfer em tecido. 32x45 cm, 5 composições	126
Figura 53: Série " <i>Bordados</i> ", 2008. Bordado e transfer em tecido. 32x45 cm, 5 composições	126
Figura 54: Série " <i>Bordados</i> ", 2008. Bordado e transfer em tecido. 32x45 cm, 5 composições	126
Figura 55: Série " <i>Bordados</i> ", 2008. Bordado e transfer em tecido. 32x45 cm, 5 composições	127
Figura 56: " <i>Bastidores</i> ", 1997. Imagem transferida para tecido, linha, bastidor moldura e costura. 30 cm de diâmetro, 6 composições	130
Figura 57: " <i>Bastidores</i> ", 1997. Imagem transferida para tecido, linha, bastidor moldura e costura. 30 cm de diâmetro, 6 composições – Expostos	130
Figura 58: " <i>Mãos de Ouro</i> ", 2008. Imagem transferida para tecido, linha, bastidor moldura e costura. 30 cm de diâmetro, 6 composições	133

Figura 59: <i>O álbum invisível, 2018</i> – Capa, folha 1 e folha 2. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem. 22 x 22 cm	136
Figura 60: <i>O álbum invisível, 2018</i> – Folha 3 e folha 4. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem. 22 x 22 cm	136
Figura 61: <i>O álbum invisível, 2018</i> – Folha 5 e folha 6. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem. 22 x 22 cm	137
Figura 62: <i>O álbum invisível, 2018</i> – Folha 7 e folha 8. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem. 22 x 22 cm	137
Figura 63: <i>O álbum invisível, 2018</i> – Folha 9 e folha 10. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem. 22 x 22 cm	138
Figura 64: <i>O álbum invisível, 2018</i> – Verso da folha 10. Papel, Acetato, Marcador Permanente e Colagem. 22 x 22 cm	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ENTRE TÊXTEIS E TEXTOS	14
1 O AVESSO: DAS LINHAS QUE NOS TRAMAM	23
1.1 A cultura do bordado no Brasil nos séculos XIX e XX: Um breve pespontar	25
1.2 Costurando Gerações: O ensino do bordado na esfera familiar	35
1.3 A Herança de minha avó Delva: Memória, Cultura Material e Objetos de Afeto ...	42
1.4 O Quadro Bordado: Inquietações sobre o cânone da arte	52
1.5 Anônimo era uma mulher: Intervenções feministas nas Artes Visuais a partir dos anos de 1970	62
2 A FRENTE: A TRAMA QUE NOS UNE	68
2.1 Tramando quem somos: Traços identitários e a construção de uma nova bordadura feminina	69
2.2 O Clube do Bordado e as novas bordas do fazer: Análise do Processo Criativo de Priscila Casna, Camila Belotti, Vanessa Israel e Renata Dania	79
2.2.1 <i>O bordado e as mulheres: da feminilidade imposta à resistência artística</i>	90
2.2.2 <i>Artista ou artesã? A crise de identidade da bordadeira contemporânea</i>	93
2.2.3 <i>As marcas do avesso: O bordado hoje</i>	97
2.2.4 <i>Criação, materialização e processos da bordadeira</i>	101
2.3 O bordado na Arte Contemporânea	116
2.3.1 <i>Louise Bourgeois</i>	118
2.3.2 <i>Tracey Emin</i>	122
2.3.3 <i>Ana Teresa Barboza</i>	124
2.3.4 <i>Rosana Paulino</i>	127
2.3.5 <i>Sonia Gomes</i>	130
O ÁLBUM INVISÍVEL: MEMORIAL	134
CONCLUSÃO: (DES)AMARRAR DOS FIOS	140
REFERÊNCIAS	143
APÊNDICE I – Termo de Consentimento Renata Dania	148
APÊNDICE II – Termo de Consentimento Vanessa Israel	149
APÊNDICE III – Termo de Consentimento Camila Belotti	150
APÊNDICE IV – Termo de Consentimento Priscila Casna	151
APÊNDICE V – Perguntas das Entrevistas	152
APÊNDICE VI – Entrevista com Vanessa Israel e Renata Dania	153
APÊNDICE VII – Entrevista com Priscila Casna	159
APÊNDICE VIII – Entrevista com Camila Belotti	162

INTRODUÇÃO: ENTRE TÊXTEIS E TEXTOS

Uma pesquisa é um compromisso afetivo¹, uma relação de dia e noite que transborda a prática enquanto pesquisador e adentra a vida por inteiro, sendo impossível separarmos o *fazer* do *ser*. Desde o início da vida acadêmica almejo um objeto de pesquisa que envolva o fazer científico que me atravessasse enquanto pesquisadora e mulher. Assumindo o papel de *artista-etc.*², transitei por diversas formas do fazer: fotografia, cenografia, pintura, cinema; em uma busca constante pela identificação, pelo compromisso afetivo que poderia advir destas. Era certeza que gostaria de seguir pesquisando, mas que lugar era este que me pertencia? Em 2015, peguei uma agulha com linha pela primeira vez, e poucos pontos depois, enxerguei aquele tecido como uma rede de infinitas possibilidades nas quais eu poderia pespontar este caminho de pesquisadora, envolta de afetos, memórias e manualidades. Assim, o distante e complexo espaço acadêmico se transformara num acolhedor lugar de diálogos e partilhas.

Este é um trabalho sobre o fazer feminino a partir das linhas e agulhas. Um tecido-texto – a palavra em sua condição primitiva: tecer. As tramas desta escrita são construídas de muitas linhas: as teóricas, as de costura, as de vida. Ao fiar tantas tramas em um processo solitário de pesquisa, acabo por me ver envolta em uma linhagem sem fim, de gerações de mulheres que urdiram este fazer por séculos até que ele chegasse hoje nestas páginas. Retalhos da vida feminina que me guiaram e me acompanham no *ter/ser* deste trabalho. Realizar esta pesquisa é, antes de tudo, realizar uma homenagem às mulheres que penetraram na história textualmente ou têxtilmente e que me atravessam como pesquisadora-bordadeira.

Historicamente o bordado é um fazer que se desenvolveu enquanto técnica dentro de um contexto muito específico, como um fazer feminino doméstico. Por séculos e por gerações, mulheres desenvolveram as habilidades de costurar, cerzir e bordar dentro do lar, espaço de invisibilidade econômica e social. Busco trazer para o espaço de reflexão aquilo que é e não é, o deslocamento permanente do que passa a ser considerado, modos em que sujeitos e fazeres se tornaram invisíveis, se tornaram avesso no contexto deste fazer. Frequentemente vistas como amadoras pelos críticos e consumidores de arte que as enxergavam à maneira de seu tempo, as mulheres bordadeiras viveram afastadas do protagonismo artístico.

¹ BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 38.

² BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc.** Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

A costura e o bordado materializam questões sociais de gênero, limitações dos espaços públicos e privados nos quais as atividades desenvolvidas por mulheres foram por séculos socialmente subalternizadas. Por centenas de anos resignadas à categoria de “artes menores” ou “arte aplicada”, a produção artística têxtil no Ocidente esteve fora da apreciação puramente artística. Acervos de museus dão destaque às grandes pinturas e esculturas de famosos artistas, na maioria homens, nos transmitindo a errônea informação de que estes espaços não pertencem à mulher e às suas agulhas. Algumas coleções, porém, como a do museu britânico *Victoria and Albert Museum* expandiram seus conceitos de arte e incluíram obras têxteis, dedicando uma seção específica para bordados. Produzidos na Inglaterra, França, Grã-Bretanha, Portugal, Itália e demais países da Europa, o *V&A Museum* disponibiliza seu vasto domínio em seu portal virtual. Das 669 peças³ expostas no seu acervo virtual, a maioria destas têm a sua autoria desconhecida, nomes que o tempo ocultou. Hoje, por contribuições de sociólogos, antropólogos, historiadores e demais pesquisadores, sabemos que o bordado, desde a era medieval, era majoritariamente produzido por mulheres.

Seguindo na breve análise do contexto britânico, a Inglaterra é um dos países ocidentais que se dedica a valorização e desenvolvimento das artes de agulha, sendo um dos poucos lugares do globo a oportunizar uma graduação com o título de Bacharel em Bordado – curso oferecido pela *Royal School of Needlework*. O Centro Internacional de Excelência para a Arte do Bordado à Mão existe desde 1872, fundado pela Lady Victoria Welby⁴, oferecendo diversas formações em bordado, tanto como modalidade livre ou em nível acadêmico. Na exposição de conclusão de curso dos bacharéis em bordado de 2018 na *New Designers*⁵, realizada no período de 27 a 30 de junho de 2018, em Londres, dos 14 formandos, 13 são mulheres. Apesar das novas aplicações das técnicas desenvolvidas em junção a outras áreas como o design de objeto, de moda e artes em geral, o bordado ainda permanece sendo uma prática predominantemente feminina.

De que maneira o gênero é imposto ao fazer? Quão determinante é o sexo no momento da escolha pela técnica artística e de que forma isso atravessa nossos processos de criação? Especialmente nos espaços acadêmicos das artes – não só na Europa como também no Brasil –

³ Busca realizada pelo endereço: <https://collections.vam.ac.uk/technique/embroidery/x40351/>. Acesso em: 30 nov. 2018.

⁴ Dados retirados do site oficial da *Royal School of Embroidery*: <https://www.royal-needlework.org.uk/our-history/>. Acesso em: 30 nov. 2018.

⁵ Lista de bacharéis expositores retirada da publicação disponível no endereço: <https://www.newdesigners.com/exhibitors/royal-school-of-needlework/>. Acesso em: 30 nov. 2018.

estes estudos foram e são domínio, em sua maioria, de mulheres. Para elaborar esta dissertação cerquei-me então de pesquisadoras que dedicaram seus estudos a esta tradicional prática feminina. Rozsika Parker, psicoterapeuta e historiadora de arte britânica, autora da precursora análise sobre bordado e feminilidade; As historiadoras Mary Del Priore e Wanda Maleronka, que exploram o feminino em diversos contextos históricos no Brasil; Ecléa Bosi, psicóloga e pesquisadora da memória, que traz belas contribuições acerca do vínculo entre gerações; Linda Nochlin, Filipa Lowndes Vicente e Ana Paula Cavalcanti Simioni na historiografia da mulher artista no espaço norte-americano, português e brasileiro, respectivamente; Rosana Paulino, Sonia Gomes e Edith Derdyk contribuem nas reflexões sobre o *ser* artista fiadora, com suas publicações acerca de seus processos criativos em artes. Explorar a pesquisa feita por mulheres existe nestas linhas escritas como um aspecto consciente do significado de *feminismo*. Ser uma artista-pesquisadora feminista implica em desenvolver novos espaços, nos quais relatos e vidas de mulheres são tão relevantes quanto os clássicos estudos prestigiados de homens pesquisadores. Suas contribuições traçam conceitos aqui apresentados, porém a presença feminina é muito mais explícita, pois se torna inexequível compreender o fazer feminino através da ótica masculina.

O feminismo é um dos principais movimentos libertários que mobiliza a comunidade mundial, em diversos campos de ação, em prol de uma sociedade igualitária. Juntamente com novos pensamentos a respeito da figura feminina, surgiram outras formas de expressão artística, explorando uma percepção ideológica dos corpos femininos e negando definitivamente a definição de mulher secularmente disseminada. Diante deste contexto, a inclusão das mulheres no meio artístico, a partir do século XX, está intensamente atrelada ao movimento feminista.

As desvalorizações que as obras realizadas em tecidos, notadamente as classificadas como “bordados”, sofreram ao longo do tempo, vincula-se, inextricavelmente, a um outro fenômeno que transcende questões estilísticas, colocando-se em um terreno mais amplo, de injunções políticas e de hierarquias construídas socialmente: o de sua feminização⁶. O bordado é uma técnica de ornamentar superfícies com o uso de diversos fios, através do uso de agulha, formando formas e desenhos tão complexos e de técnicas elaboradas quanto em qualquer outra modalidade artística, como por exemplo, a pintura. Se caracteriza pelo trabalho executado com linhas e agulhas em uma superfície penetrável⁷, com centenas de técnicas e pontos para produzir

⁶ SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa* – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol. 01, n. 02, nov. 2010, p. 3. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. Acesso em: 30 nov. 2018.

⁷ BORRÁS; FATÁS (2012 apud MALO, 2014, p. 6).

texturas e formas. Abertos a experimentação e com o intuito de derrubar os conceitos de artes aplicadas e as Belas Artes, artistas envolvidos nos movimentos Dadaísta, Surrealista e Construtivista acreditaram na junção das técnicas de pintura e de bordar para a criação de uma arte mais relevante às massas. O artista alemão dadaísta Hans Arp (1887-1966) afirmava que o bordado era tão natural quanto a pintura a óleo, negando por completo o *status* de *arte aplicada* ao bordar⁸. No entanto, a junção das técnicas como tentativa de romper com a hegemonia das Belas Artes beneficiou mais a pintura e o desenho do que o bordado. O que poderia ter sido uma influência contra a dominação masculina nas Belas Artes, tornou-se uma valorização do trabalho masculino, mais uma vez, deixando o aspecto de inovação e criatividade ao homem que recebe o *status* de artista, e as mulheres permanecem em segundo plano. Nestes movimentos artísticos é claro o destaque que os artistas homens obtiveram comparado às mulheres que produziam com eles. Este caso, brevemente apresentado, levanta questionamentos acerca da valorização de certas práticas em função do gênero do criador. Quando o bordado assume um espaço enquanto técnica artística só se faz relevante se esse mesmo nega seus traços femininos e “artesanais”? Se, ao nos apropriarmos dele, estaremos sempre desenvolvendo uma narrativa feminina, enquanto artistas mulheres?

O bordado, a arte feminina por excelência, foi historicamente dado como adequado às mulheres por sua graça, encanto, domesticidade e pela percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram “por natureza” femininos, deixando então as artes de agulha, até o início do século 20, ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade⁹. Por esta percepção que atribuí por longos anos a presença do bordado em minha própria vida. Neta de bordadeira, observava o trabalho de agulhas como um ingênuo passatempo para as senhoras aposentadas, como a minha avó. Ela, Delva Padilha, bordara desde o início de sua adolescência, quando aprendeu com a sua mãe, minha bisavó Joana Amoras. Sua residência era o seu museu particular, paredes da memória, exposição de feitura diversas: pintura, bordado, crochê. Tudo de sua autoria. No corredor principal da casa estavam pendurados os quadros que ela mais estimava: a pintura a óleo que pintara aos seus 15 anos de idade e dois quadros bordados produzidos no período em que ela já havia conquistado seu descanso como funcionária pública aposentada e se empenhava em tempo integral para o fazer manual. Eram estes seus momentos prediletos, talvez até mais do que a missa e o rezar diário. Juntando estes

⁸ PARKER, 2010, p. 191, tradução nossa.

⁹ SIMIONI, op. cit., p. 8.

dois amores, orientou na paróquia do Santuário de Nossa Senhora de Fátima, em Belém, oficinas para ensinar seus conhecimentos como bordadeira e crocheteira.

Admirei e guardei cada bordado que ela produziu para mim, meus irmãos e primos. Da toalha ao bordado em ponto-cruz que ela fez em uma roupa minha. Objetos que representavam o carinho de uma avó, materialização do cuidado familiar que repousava em caixas como uma forma de protegê-los do tempo que, incansavelmente, os desgastava. O tempo inquieto agia tanto no tecido fiado quanto em nós mesmos e, em 26 de junho de 2015, minha avó Delva partiu. O meu apego humano à matéria é tão forte, que com a circunstância de sua morte, cultivei todos os objetos que ela deixara. Bolsas, blusas, fotografias, tudo o que podia me remeter a uma sutil e constante presença dela. Apesar de não sermos demasiadamente próximas, me sentia guardiã daqueles últimos retalhos dela que me restavam da sua costura no tempo. Nenhuma herança, porém, representava mais sobre ela, para mim, do que sua caixa de costura e materiais têxteis. Agulhas de crochê, agulhas de bordar, fios de lã, fios de seda, fios de algodão, pedaços de trabalhos inacabados e uma infinidade de minúcias que não faziam sentido para ninguém, além dela. Atribuí a eles então um enorme significado, era ali a minha avó em seu mais íntimo e estimado momento no qual ela não dividia com ninguém. Todos os outros bens materiais que ela deixara expressavam uma importância financeira, mas seus fios, agulhas, e peças inacabadas perderam o sentido funcional para a família. Eram apenas coisas. Lamento este muito verbalizado pela minha avó durante a sua vida: “ninguém da família se interessou em aprender a bordar”, em um tom de uma enorme tristeza. Eu, a neta artista da família Padilha – título atribuído por ela própria –, respondia que um dia gostaria de aprender a bordar com ela e então um sorriso de esperança surgia em sua face. A imagem deste sorriso me perseguia desde o dia de seu falecimento. Era como se tivesse falhado enormemente com ela ao ignorar tantas chances que tivemos de compartilharmos deste momento juntas, e acabar de vez com a sua frustração em ser a única bordadeira que restara da família. E com esta imagem fixa atrelada ao apego imensamente humano de atribuir valor às minúcias, que disse a minha mãe que não desejava nada além de seus quadros bordados e sua caixa de costura como herança. Me comprometi em dar continuidade ao fazer das mulheres da família Padilha e Amoras, e com aquela caixa de tantos significados me bordei aos poucos neste fazer ancestral.

Para me encontrar ao meio de tantas linhas e panos recorri ao que tinha de impresso na caixa de costura de minha avó, revistas e publicações ensinando pontos e formas de bordar através de textos e imagens. Mas a ausência de uma pessoa no intermédio deste ensino foi ficando significativa e, então, recorri à ferramenta que possibilitava a interação com outras

bordadeiras: a internet. Pesquisando vídeos tutoriais no *YouTube*¹⁰, conheci o canal *O Clube do Bordado*¹¹, formado por 6 mulheres paulistas que postavam frequentemente vídeos sobre técnicas e pontos para bordadeiras iniciantes, como eu. Naqueles vídeos aprendi não só os pontos de bordar, mas principalmente compreendi a força que o bordado tem em unir mulheres. Quantas delas estavam ali, naquele espaço virtual, conectando-se para dividir conhecimentos e compartilhar suas vidas. Minha maior surpresa foi perceber que aquele “passatempo de avó” não havia parado no tempo, e mulheres da minha geração sentiam-se livres para bordar da maneira que desejassem.

Dentro deste contexto retorno à prática de minha avó Delva com outra perspectiva e passo a me questionar o porquê de por tanto tempo ter ignorado aquela forma de fazer. Dentre tantas leituras, cursos, aulas que tive como discente de Design e Artes Visuais, nunca havia estudado artes têxteis, ou sequer comentado a existência delas. Como a desvalorização do trabalho feminino, consequentemente, desvaloriza também a prática de bordar? Hoje, observando os trabalhos que minha avó havia deixado para trás na sua partida, reconheço a artista que ela foi. Ela própria, porém, nunca duvidou disso, pois assinava suas obras bordadas com nome, sobrenome e data e as colocava em molduras para pendurá-las em seu apartamento, prática rara nessa arte tão anônima de tramar linhas em tecidos. As tramas-fios invisíveis dentro da materialidade do bordar se misturam com as tramas-histórias de mulheres que o tempo dissolveu como corpo, mas sobrevivem na memória. Elas, as quem esquecemos os nomes, permanecem vivas nas linhas de toda bordadeira, de maneira silenciosa e anônima. Os padrões que bordamos, os pontos e aplicações nos ensinam sobre as noções de feminino historicamente construídas que ora nos apropriamos, ora subvertemos estes símbolos dos *fazeres de mulher*.

Como um bordado, este trabalho tem avesso e frente. *O avesso*, primeiro capítulo, propõe-se a revelar aquilo que está oculto aos olhos do observador e que contém toda a força – pontos, nós, transpasses – de tudo aquilo que podemos ver do lado frontal do bordado. O avesso é feito de histórias, memórias, silenciamentos e também sofrimentos. Preconceitos que marcaram a trajetória de mulheres com suas agulhas, sempre buscando pelo reconhecimento e valorização de si e, consequentemente, de seus trabalhos. Neste capítulo, início abordando as relações do bordar com a memória de família, as ligações com o feminino. Passo a analisar de

¹⁰ O *YouTube* é uma plataforma americana destinada ao streaming e compartilhamento de vídeos. O Clube do Bordado possuiu um canal nesta plataforma destinado ao ensino, em vídeo-aulas, de pontos, técnicas para bordar e conversas sobre empreendedorismo e comportamento feminino. Para acessar o canal: <https://www.youtube.com/channel/UCcWSVke-I7-iqfN854gCl6g>.

¹¹ Para compreender melhor o coletivo *O Clube do Bordado*, acessar: <https://oclubedobordado.com.br>.

que forma esta feminilidade intrínseca age no bordado e a descentralização da mulher enquanto artista, analisada a partir de estudos da história social e história da arte. Concluo este capítulo com a introdução do feminismo na história da arte como prática política de reivindicar os espaços canônicos da arte como pertencentes as mulheres também. Artistas mulheres que a partir dos anos de 1970 levantaram a discussão das artes têxteis em suas obras, especificamente com o uso do bordado, e que influenciaram fortemente para a ressignificação e construção do caráter subversivo do bordar no contexto artístico.

Na virada para *A frente*, no segundo capítulo, é aquilo que todos nós podemos enxergar claramente, nos afeiçoar e admirar nas suas texturas e pontos. Esta parte do trabalho discute sobre a identidade das bordadeiras nos dias de hoje, como se dão seus processos de criação, suas relações com a arte e suas inquietações enquanto mulheres que entremeiam vários espaços dentro de suas vivências. Trago conceitos de identidade e processos criativos, dialogando com o trabalho de artistas estrangeiras como Louise Bourgeois, Tracey Emin, Cayce Zavaglia e Ana Teresa Barboza e tramas nacionais nos trabalhos de Sonia Gomes e Rosana Paulino. Ainda estendo este diálogo com quatro mulheres bordadeiras que dividem seus processos criativos e histórias que contribuem enormemente para a compreensão deste estudo enquanto prática artística: Priscila Casna, minha primeira professora de bordado com quem compreendi as mais diversas formas de pontear, mas mais diversas superfícies, e de quem escutei pela primeira vez o termo “bordado contemporâneo”; Camila Belotti, ilustradora bordadeira que expressa em seus trabalhos uma íntima relação com o universo feminino, explorando extensivamente a imagem de mulheres em suas criações; Renata Dania e Vanessa Israel, que compõem o coletivo O Clube do Bordado e compartilham comigo, e com tantas outras mulheres do Brasil, suas técnicas, processos e bordando novos padrões de ilustrações que remetem aos tradicionais padrões de bordar, porém com uma nova caracterização.

Neste segundo capítulo concluo com o expandir em criações próprias desenvolvidas como extensão poética da escrita científica: *O Álbum Invisível* e *O Álbum das Tramas* (em desenvolvimento). O objetivo de criar álbuns visa a composição de lugares de afeto, de memórias, lembranças. O primeiro trabalho, desenvolvido durante a disciplina Processos de Sensibilidade Estética, ministrada pelo Prof. Dr. Orlando Maneschy no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, busca subverter o caráter afável da lembrança que, assim como a agulha que perfura, abre buracos, machuca e fere a superfície da matéria de uma maneira que ela jamais retornará a ser o que era. *O Álbum Invisível* expressa poeticamente as vivências de três jovens artistas da cidade de Belém-PA, diante do machismo diário que as marcam e reprimem. *O Álbum das Tramas* será trabalhado enquanto um livro-têxtil, extensão da pesquisa-

texto desenvolvida e aqui apresentada. Nele busco percorrer um traçado têxtil poético como experimentação da análise acadêmica dissertada, costurando dimensões pelas quais a palavra não penetra, pois onde o texto não alveja, o têxtil elucida. Expressão do bordado enquanto linguagem emitida em texturas, tecidos, linhas, pedrarias, produzido com o alicerce das vivências partilhadas no desenvolver da pesquisa.

Foi por meio da pesquisa participativa que surgiu o intento por grafar com agulhas. Elaborada por quatro entrevistas com mulheres bordadeiras que desenvolvem, a partir de suas próprias poéticas, costurando memórias, reflexões e abstrações sobre o feminino no bordar. Nos depoimentos e trabalhos das bordadeiras aqui analisadas e compartilhados no desenvolver da escrita, explicito as conexões femininas que sustentam o bordado enquanto prática milenar e busco refletir sobre a influência destas *memórias femininas* na criação de suas peças. Tais depoimentos apresentados nos dois capítulos possibilitam percepções capazes de fornecer sentido a esta análise, além de minha própria experiência, adicionando uma definição plural para o estudo, induzindo a uma reflexão muito mais ampla sobre a ação da memória dentro do processo criativo. Sendo esta uma pesquisa de caráter participativo, não geramos resultados quantitativos, em um trabalho centrado na relação entre pesquisadora e pesquisadas com afeto e afinidades, em depoimentos carregados de afetividade e amor, pois refletem momentos mais caros e íntimos na vida destas bordadeiras.

O grande objetivo desta pesquisa é estabelecer as distinções e aproximações da prática do bordar no passado e no presente, destacando a memória como grande potência promotora destas relações. Analisando como as experiências de bordadeiras, seus processos, criações e escolhas identitárias, e de como enquanto artistas são afetadas por suas memórias e vivências familiares ou afetivas com outras mulheres. Guiada pelas conceitualizações de teóricos da memória, identidade, arte, criação e gênero, discuto como o feminino faz parte de todas as dadas relações com o bordado. Levantar esse diálogo entre academia e o fazer manual é engrandecedor para que possamos reavaliar tantos aspectos errôneos que guiam nosso fazer dentro e fora dos espaços de arte, muitas vezes gerados de conceitos ultrapassados sobre esta prática e sua relevância artística, patrimonial, e principalmente, de resistência feminina. Como uma experimentação artística-teórica, este trabalho também objetiva a geração de peças inéditas de práticas híbridas com fotografia, bordado, colagem e outras várias técnicas imbuídas na poética da autora. Deste modo, realiza-se a pesquisa qualitativa através da entrevista de quatro jovens bordadeiras que, dentro de seus processos, questionam e abordam o feminino em diversas narrações. A escolha por pesquisar o processo de mulheres bordadeiras que estão inseridas em espaços da arte e também na do artesanal é uma forma de explorar os múltiplos

lugares em que o bordado existe. De certa forma, como pesquisadora que inicio meu processo poético como bordadeira, sinto a necessidade em dialogar com outras bordadeiras que transitam pela academia, por galerias, por rodas de bordado e pelo seu próprio lar.

Concentro esta pesquisa apenas em mulheres que praticam o bordar no contexto artístico contemporâneo, nas várias faces do bordado que, antes de transbordar para espaços híbridos do feminino, do artesanato, da moda, da cultura popular, e ser cercado por bordas que ditaram o pertencer da sua prática através da história é – essencialmente – arte. Os critérios utilizados foram fundados em afinidade conceitual, plástica e de proximidade com a temática levantada, num recorte do fazer poético dentro do universo feminino no Brasil e no Ocidente. Todas as participantes envolvidas na pesquisa me concederam direito de uso de voz e imagem, assinando autorizações, as quais estão disponíveis nos apêndices desta dissertação. Deste modo, construímos este tramar de reflexões sobre o bordar enquanto forte ferramenta da memória no fazer feminino. O realizar deste projeto não se apropria de suas linhas de bordar e linhas de teóricas com o objetivo de remendar os fatos, ao contrário, abrem fendas para a construção de uma nova bordadura da história, mais acolhedora à inserção de práticas antes tidas como “menores”. Esperamos que este trabalho contribua para novas bordaduras da história, para que esta possa ser muito mais abrangente e acolhedora para o fazer feminino na arte, na sociedade e na academia.

CAPÍTULO 1 – O AVESSO: DAS LINHAS QUE NOS TRAMAM

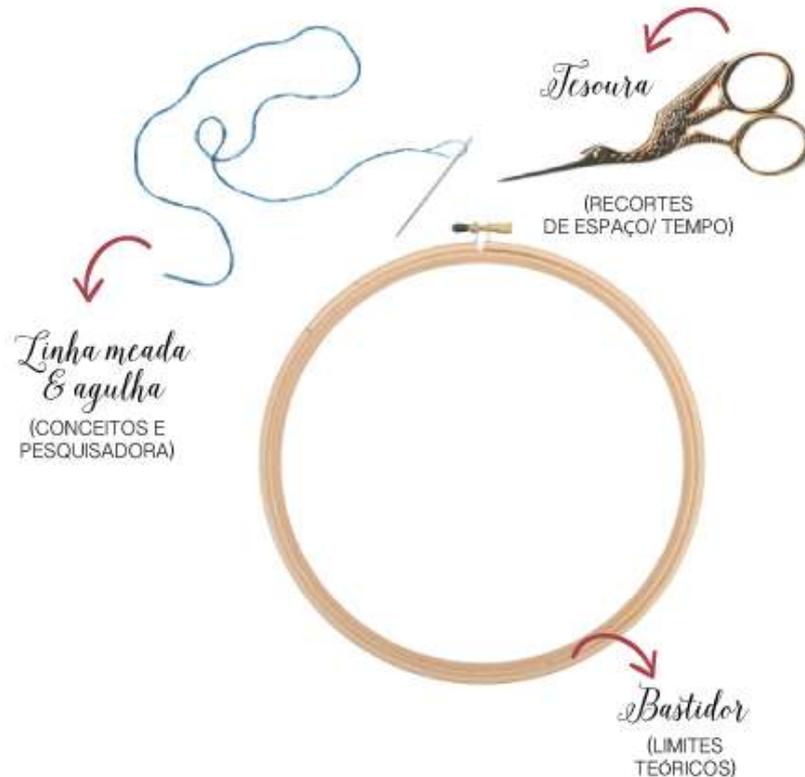
Foi através de um rasgo que tudo se iniciou. Uma ruptura entre avó e neta que necessitou de um cerzir para recompor o tecido familiar através de um fazer milenar: o bordado. No simples ato de coser existem tantos significados envoltos, de onde parte a vontade de construir este texto-tecido que desamarra, desfia a trama num redimensionamento das minhas experiências vividas, das mais distintas fontes, no decorrer do vai-e-vem da costura (DERDYK, 2012, p. 15). Para a realização de muitos pontos é necessário trazer a agulha para trás para que assim ela possa tramar a frente, e deste modo que formato o desenrolar desta *trama-texto*: de trás para frente. Pespontar é perfurar com a agulha e uma linha o tecido onde, muitas vezes, este tramar será desmanchado. Uma marcação provisória de um percurso que se almeja costurar. Este trajeto aqui transpassado parte de uma análise subjetiva, logo, unilateral, referente às minhas vivências enquanto mulher artista, bordadeira e pesquisadora.

Henri Lefebvre (1991 apud INGOLD, 2012, p. 39) nota algo em comum entre o modo como as palavras são inscritas numa página de texto e o modo como os movimentos e ritmos da atividade humana, e também a não humana, são registrados no espaço vivido, pensando a escrita não como uma composição verbal, mas desenvolvendo o conceito de uma malha de linhas como *textura*, não *texto*. Uma malha de emaranhados que se desenrolam em linhas em torno de uma agulha, que perfura, insere, se envolta e trama. Assumo neste tecer textual a função de *pesquisadora-agulha* nesta metáfora da prática do bordar aplicada ao desenvolver da pesquisa acadêmica.

Para a bordadeira, instrumentos específicos são necessários na criação de um novo bordado (Fig. 1). A caneta e o papel fazem parte da primeira etapa do fazer bordar: o desenvolver do risco. Nele se esboça o desenho, o rascunho, o projeto, a forma do bordado que, posteriormente, se tornarão pontos texturizando um tecido bordado. Tendo o risco traçado na trama, insere-se o tecido contornado nas argolas do bastidor – suporte circular que delimita e estira a superfície a ser bordada. O bastidor nesta feitura do tecido/texto é o contorno teórico que contém esta escrita, em um pedaço de pano recortado pela tesoura, simbolizando o recorte de tempo e espaço que delimita a pesquisa. Para colocar os pontos do bordado é necessário aplicar linhas (Fig. 2), linhas teóricas que se entrelaçam na discussão sobre o feminino, a memória, a identidade, a arte, o contemporâneo e o processo criativo – assim como nas linhas de meada, que são ao todo 6 meadas por fio. Porém todo este material só se torna em um bordado se uma agulha se envolta nas linhas, perfurando a superfície para criar novas texturas e pontos. A *pesquisadora-agulha*, que transpassa, sutura, se envolve e conecta ponto a ponto

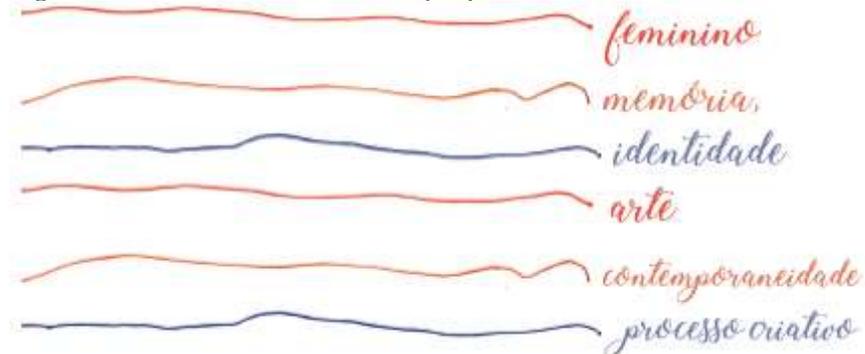
deste tecer do texto aqui desenrolado. As tramas invisíveis eventualmente se revelarão no decorrer do tecido-texto, e muitas outras tramas aparecerão ao enxergar destas.

Figura 1: Instrumentos para tecer o texto: uma metáfora.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 2: Linhas de meada/Linhas da pesquisa.



Fonte: Da Autora, 2018.

Entretecer processos de criação e histórias em visualidades (re)existentes da memória feminina: aqui, bordar significa pontear o tecido da pesquisa, ora transpassando ora suturando rupturas e rasgos entre espaços da arte e entre gerações de mulheres. Se faz necessário criar novas bordas para as bordadeiras, confinadas à margem do fazer artístico. Revelar assume o significado de abranger o bordado como um todo: frente e verso. Desenvolver esta pesquisa é inquietar padrões estabelecidos de arte e gênero, virar aos avessos tecidos guardados nos

depósitos de nossos saberes, revelar o oculto indesejado da história social da mulher enquanto bordadeira, artesã, e por que não, artista. Analisar seus aspectos amplamente conhecidos, mas também alongar a visão para alinhavos quais pesquisadores, historicamente, não se importaram em olhar. Na contemporaneidade já dialogamos com tantas formas de arte – apropriadas e descartadas conforme a necessidade – neste contexto, por que dissertar sobre o fazer do bordado é ainda tão incomum?

O ponto inicial desta análise visa compreender as origens da relação do bordado como um fazer feminino ensinado na esfera familiar e envolto de relações afetivas, transmitindo conhecimentos e pertencimentos do ser mulher na sociedade. Nós, mulheres do século XXI somos feitas de rupturas e permanências, onde as rupturas nos empurram para a frente e nos ajudam a expandir todas as possibilidades, se fortalecer e a conquistar. Já as permanências apontam fragilidades (DEL PRIORE, 2013, p. 7) construídas anteriormente a nossa existência, que sutilmente tomam forças e regem nossas escolhas e anseios. Dedico este capítulo para a discussão destas rupturas e permanências que perfuram o bordado no Brasil ao longo dos últimos três séculos.

Nos séculos XVIII, XIX e XX, quando bordar ainda fazia parte da educação feminina, se exaltava a excelência técnica de um bordado através do seu avesso. Desta época se popularizou uma frase até hoje enunciada: “é pelo o avesso que se conhece uma boa bordadeira” ou “é pelo o avesso que se conhece uma bordadeira de verdade”. Se ela fosse realmente boa em sua técnica, a celebrada *moça prendada*, os nós seriam imperceptíveis e o avesso seria um espelho do desenho bordado na frente. Uma frase que traz em si um convite para explorar o oculto do tecido, o desconhecido, em uma trajetória de linhas que busca desvendar a identidade daquela bordadeira. O avesso que se oculta no lado velado é a condição necessária para que tudo possa existir, é o lado sem o qual tudo que é visível não existiria. Embora não se observe, ele estará sempre ali para dar a potência do bordado apreciado pela frente, sustentando cada ponto para que estes não desmanchem. O avesso e a frente são parte da essência de todo o trabalho realizado com agulhas e linhas.

1.1 A cultura do bordado no Brasil nos séculos XIX e XX: Um breve pespontar

A escrita da história parte de um ponto de vista de uma determinada época em uma construção parcial e incompleta (ALMEIDA, 2010, p. 64). Tramando entre a prática do bordado e a história social das mulheres, busco compreender as relações que definiram o ideal de feminilidade enquanto parte determinante da educação e propagação da técnica do bordado, e

o quanto a rejeição deste ideal agiu para que o bordado permanecesse expressivo nas vidas das mulheres que o praticavam. Como afirma a arte-historiadora feminista Rozsika Parker em sua pesquisa intitulada *The Subversive Stitch: Conhecer a história do bordado é conhecer a história das mulheres* (2010, p. ix, tradução nossa).

O bordado é uma técnica de ornamentar tecidos, através do uso da agulha, com linhas variadas, pedrarias, paetês, contas diversas a fim de criar texturas e relevos em uma ilimitada possibilidade de experimentação. Não há registro preciso da data exata na qual o primeiro bordado foi executado, porém há muitos séculos que o ser humano pratica a intervenção ornamental por aplicação de linhas e contas em tecidos. Muitas foram as técnicas concebidas no desdobrar dos séculos, como: ponto-cruz, *needlepainting*¹², *luneville*¹³, entre outros incontáveis pontos que texturizam e abrangem toda a expressividade de quem o faz.

Escavações realizadas na Europa apresentaram vestígios de que na Idade Média a costura era incorporada rotineiramente às mulheres (MALERONKA, 2007, p. 16), e ao longo da história a costura foi gradativamente desapreciada enquanto feitura. Grande parte da desvalorização veio com a associação do trabalho com o gênero feminino, e a trajetória da mulher enquanto indivíduo ocupa um espaço inferiorizado no decorrer da história ocidental. Rozsika Parker assimila que, apesar da extensa produção de bordados ao longo da história, em diferentes épocas e contextos, o ideal de feminilidade só começa a agir sobre a prática a partir da Renascença. Não coincidentemente este é o momento histórico no qual se define claramente a separação entre arte e artesanato (Op. cit., p. 4-5, tradução nossa), com o conceito de Belas Artes para a escultura e pintura e as Artes aplicadas englobam em modalidades da produção artística que se orientam para o mundo cotidiano, pela criação de objetos, peças ou construções úteis da vida cotidiana, na qual o bordado esteve desde então inserido. Ana Paula Simioni contextualiza:

Na tradição ocidental, as artes aplicadas ocupavam um espaço inferior, o qual foi paulatinamente feminilizado. A gênese dessa posição encontra-se no Renascimento, em especial nos estudos de G. Vasari, autor das primeiras categorias fundadoras da moderna história da arte. Segundo seus escritos, considerava-se digno do nome artista o indivíduo dotado de capacidades intelectuais que o distinguissem dos contemporâneos, configurando um estilo próprio. Estipulava-se a atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, e que conferia superioridade ao criador. A distinção pautava-se por um padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir de então definidas como todas aquelas baseadas no desenho: a pintura, a escultura e a arquitetura. As outras artes passavam a ser consideradas

¹² Um método de imitar pintura a óleo nos bordados que iniciou no final do século XVIII (PARKER, 2010, p. 241, tradução nossa).

¹³ Método Francês de bordar originalmente confeccionado em um bastidor retangular similar a uma moldura e uma agulha especial para a aplicação de pedrarias à superfície do tecido. Comumente usado para moda de alta costura (Ibid., p. 241).

inferiores, associadas ao artesanato, termo que adquiria um sentido negativo, compreendendo produções coletivas nas quais não se fazia necessário o conhecimento do desenho, configurando trabalhos mais manuais do que intelectuais, a saber, característicos dos procedimentos de produção presentes nas guildas. (SIMIONI, 2007, p. 93-94).

Estas concepções são construídas através dos séculos, mais incisivamente na Europa a partir do século XVI (PARKER, 2010, p. 60, tradução nossa), alastrando-se para o lado ocidental do globo com o conceito de arte e artesanato, demarcando espaços canônicos e genderizados. Os discursos acerca da sexualidade, erigidos historicamente, implicam nas construções das subjetividades, gerando este conceito aqui apresentado de *genderização* de mulheres e homens. Em termos discursivos, no âmbito da heterossexualidade, da diferenciação do macho e da fêmea, pressupõe-se o entendimento dos corpos masculinos como base de uma masculinidade regente, assim como o corpo feminino obedece às ordens da feminilidade. O termo “genderizado” tem origem na língua inglesa, com a palavra "gender". No discurso feminista anglo-americano, o termo 'gender' vem sendo usado para designar o significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade sexual biológica da mulher. Este termo, que em português significa gênero, é utilizado por vários teóricos dos estudos feministas e de gênero.

Este círculo de reprodução da diferença de gênero envolve dois sujeitos cujo o posicionamento histórico, e os investimentos e poderes de que inseriu na subjetividade (HOLLWAY, 1984). Para a Hollway, os discursos feministas podem ser uma alternativa para redefinir as posições de gênero, compreendendo que a mudança de consciência não depende de novos discursos acerca da mulher para substituir os antigos, mas sim será recorrente à uma contradição em nossos posicionamentos, desejos e práticas enquanto mulheres.

À vista disso, para estudarmos o bordado é necessário reconhecer o trabalho de mulheres invisibilizadas no desenvolver da prática através dos séculos, concebendo esta percepção genderizada de mundo. O bordado, em sua relação com o gênero feminino, gerou um grande desinteresse por parte dos historiadores em perpetuarem a trajetória e feitos de mulheres bordadeiras. Sabemos pouco sobre a experiência feminina através de relatos fragmentados de parentes, familiares e amigos que de alguma forma conservaram suas memórias e feitura, vestígio de um saber feminino que perdura por gerações.

O aprendizado nos trabalhos de agulha marcava a vida de meninas que eram orientadas às atividades que reforçavam os valores domésticos cultivados no universo familiar (MALERONKA, 2007, p. 209). Neste contexto que muitas mães, avós e bisavós desenvolveram

suas aproximações com estes fazeres da costura e do bordar, e muitas delas sustentavam a família através destes labores. Wanda Maleronka interpreta:

O resgate de valores e conhecimentos que envolvem o domínio e aplicação dos trabalhos manuais da costura, entendidos como Artes e ofícios femininos, revela o espelho de muitas faces, constituído pela diversidade de aprendizagem e práticas que dependeram da classe social, da época e do lugar. Para entendê-las, é necessário reconstituir a experiência acumulada de gerações de mulheres que ao longo do tempo se tornaram depositárias desses saberes. Pelas vivências cotidianas femininas, percebe-se, no espaço de algumas gerações, no período que compreende o final do século XIX e a primeira metade do século XX, a importância desse aprendizado. Consagrado no espaço doméstico, nas relações familiares, bem como nos estabelecimentos oficiais e particulares que ministravam as primeiras letras, o ensino compreende os trabalhos de agulha, aplicados nos exercícios de costurar e bordar. (MALERONKA, 2007, p. 46).

O recorte aqui proposto do período de final do século XIX até o século XX se estabelece então a partir desta constatação da autora, na qual explicita que o bordado ganha maior relevância na educação feminina no Brasil no decorrer desta época. Gerações formadas a partir de um pensamento que imperou por longos anos que reforçava a mulher dócil e dominada pela casa. As historiadoras Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998) citam um bordão que sintetizou o pensamento da época: “a mulher que é, em tudo, o contrário do homem”. O *dever ser* das mulheres brasileiras nas três primeiras décadas do século XX foi traçado por um vigoroso discurso ideológico, perpetuado por conservadores e diferentes matizes de reformistas, o que acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos ao mesmo tempo em que reforçava rígidos papéis sociais (MALUF; MOTT, 1998).

A figura da mãe-esposa-dona de casa como a função feminina mais almejada obedecia àquilo que era propagado pelo pensamento cristão, reforçado por médicos e juristas, propagado pela imprensa e legitimado pelo Estado. Em 1916, foi aprovado pelo Colégio Civil da República, no conhecido Código de Beviláqua, o qual retratava a sociedade da época – marcadamente conservadora e patriarcal – em um conjunto de normas, deveres e obrigações regendo o vínculo conjugal e assegurando a ordem familiar. Só o casamento constituía a família legítima, sendo a esposa obrigada a assumir o sobrenome do marido, este que estava no comando exclusivo da família. A mulher, ao casar-se, perdia sua plena capacidade e precisaria pedir autorização ao marido para todas as suas atividades, incluindo para trabalhar. Divórcio não era permitido, só havia o “desquite” que rompia a sociedade conjugal, mas não dissolvia o casamento.

No mesmo ano que se foi aprovado o Colégio Civil da República (1916), publica-se no Brasil um manual de economia doméstica – *O lar feliz* – destinado a jovens mães, no qual o autor divulga o amplo papel a ser desempenhado por homens e mulheres na sociedade, e expõe

a ideia de um *lar feliz* na estilização do espaço, ideologicamente estabelecido como privado (MALUF; MOTT, 1998). Acentuava-se a obediência de cada sexo aos limites do domínio do outro, nas palavras de Afrânio Peixoto: “iguais, mas diferentes. Cada um como a natureza os fez”. Este contexto da sociedade patriarcal brasileira resultou em diversas depreciações atreladas ao sexo feminino, como explicam as autoras:

As desigualdades entre as funções desempenhadas por homens e mulheres, que os identificaram ou com a rua ou com a casa, não vieram desacompanhadas de uma valorização cultural. Isto é, as atividades masculinas foram mais reconhecidas que as exercidas por mulheres, razão pela qual foram dotadas de poder e de valor. O trabalho era o que de fato conferia poder ao marido, assim como outorgava pleno direito no âmbito familiar, ao mesmo tempo que o tornava responsável, ainda que de modo formal, pela manutenção, assistência e proteção dos seus. Ao ser assim considerado, o marido desempenhava a função de valor positivo e dominante na sociedade conjugal. Essa crença foi de tal modo interiorizada pela família e pela sociedade que o descumprimento dessa atribuição por parte do marido era tomado pela mulher como falha, da mesma forma que fazer comentários sobre os insucessos do marido fora dos muros estritamente conjugais poderia ser razão suficiente para explosões de violência, uma vez que quebrar o silêncio sobre o assunto colocava sobre forte ameaça a representação masculina dentro e fora de casa. (MALUF; MOTT, 1998, p. 380-381).

A arquitetura do *Lar Feliz* concebeu a mulher circunscrita ao espaço interior da casa, aprisionando mulheres e homens em uma moldura estritamente normativa. O papel da esposa e dona de casa e o de chefe da família, afastou mulheres das camadas mais abastadas das atividades produtivas. No entanto, a realidade brasileira era de uma maioria de mulheres que viviam relações conjugares consensuais, sem uma efetiva presença masculina no lar, ou cujos companheiros não exerciam trabalhos fixos ou bem remunerados. Muito distante da concepção dos médicos e juristas da época que descreviam a “frágil natureza feminina”, mulheres tiveram que encarar as mais duras demandas, com trabalho doméstico agregado à uma produção mercadológica, em que a confecção de produtos manufaturados, artesanato doméstico e estruturação de um pequeno comércio se tornaria uma alternativa viável para muitas delas.

Ao longo da história, o processo de educação feminina foi pensado a partir de um ponto de vista masculino (ALMEIDA, 2010, p. 57). A palavra almejada para caracterizar a mulher do século XIX é *virtuosa*. As artes domésticas são tidas quanto virtudes porque elas asseguram que as mulheres permaneceriam em casa, longe de qualquer tentativa de escolaridade através dos livros. No final do século XIX o bordado se torna sinônimo de castidade (PARKER, 2010, p. 75, tradução nossa). O pensamento patriarcal deste período não via a razão em ensinar mulheres a pensar, e seus destinos andavam em rumo ao confinamento doméstico, onde estariam fadadas à vida como mãe e esposa.

Um “ofício” ensinado de mães e avós para filhas, e mesmo quando conquistado o direito de ingressar à escola, as meninas foram submetidas às aulas específicas. Seguir a conduta de

uma moça virtuosa e “prendada” era uma obrigação tão pungente que escolas públicas mantiveram em seu currículo aulas de corte e costura, incluindo bordado, por um longo período. Algumas diferenciavam a grade curricular por gênero. Ativistas do feminismo, como Nísia Floresta, eram contra o currículo escolar oficial praticado, por meio do qual os meninos eram educados para a ciência e o trabalho público e as mulheres para cuidar e administrar a casa e serem “boas mães”. O programa de estudos das escolas femininas, originado em 1826¹⁴, focava os interesses educativos centrados apenas para o ensino das artes da costura, ao invés da instrução acadêmica. Era comum a retirada das filhas da escola logo após estas aprenderem a coser, antes de que lhes fossem ensinadas a ler e calcular (FLORESTA, 1989). Um indício da pouca importância que se dava a essa educação é o fato de que dos 55.500 jovens que estavam matriculados no Brasil em 1852, quando a autora se preparava para publicar o *Opúsculo Humanitário*, somente 8.443 eram mulheres, instruídas em escolas de precárias condições (Op. cit., p. 81). Impedidas em estender seus interesses intelectuais em outras áreas, a única forma de expressão, então, restava às mãos coserem.

Relatando a educação feminina no final do século XIX, Del Priore (2013) reitera que a maior parte das meninas não aprendiam a ler, passando a maior parte da infância e juventude em casa, fazendo rendas, costuras e bordados. Beth Lírio, fundadora do Museu do Bordado de Belo Horizonte – o primeiro e único museu dedicado inteiramente ao bordado do Brasil – narra que uma das maneiras que as mulheres eram alfabetizadas era através do ensino do bordado. Ao apresentar um mostruário de letras datado de 1908 (Fig. 3), ela pontua que dificilmente uma mulher tinha a oportunidade de estudar, então quando elas se reuniam para bordar elas faziam as letras e iam passando para o papel, para assim poder fazer o nome (informação verbal)¹⁵.

¹⁴ Annaes do Parlamento Brasileiro, Câmara dos Deputados, Sessões de 1826 a 1834, Tipografia do Imperial Instituto Artístico, Rio de Janeiro, sessão de 16/6/1826. Citado em Saffioli, p. 203.

¹⁵ Entrevista concedida por Beth Lírio para UnibhTV. **#OlharUrbano - Cidade Nova - Museu do Bordado**. 2014. (4m5s). Disponível em: <https://youtu.be/YoIqOIIZYQA>. Acesso em: 16 dez. 2018.

Figura 3: Mostuário de letras em ponto-cruz, 1908.



Fonte: Museu do Bordado de Belo Horizonte.

O mostuário, ou bandeira, é como se denomina o pedaço de tecido onde se borda os pontos aprendidos numa espécie de memorial do aprendizado. Um recurso didático, complemento da tradição do ensino oral, que acabou se tornando um registro das diferentes vertentes do bordado (SILVA, 2006). Através deles que conseguimos analisar de que forma o bordado era aplicado, seus motivos mais comuns e como o ensino era repassado. Os alfabetos bordados em ponto-cruz – técnica na qual cruces são formadas pela contagem do fio de tecido, geralmente trabalhado na diagonal da esquerda para a direita (PARKER, 2010, tradução nossa) – representam a força que o bordado possui enquanto ferramenta de aprendizagem que vai além da habilidade criativa para a mulher que o produz, mas também maneiras informais de ensino passado oralmente de uma geração para a outra.

Segundo Berenice Lamas (1997 apud ALMEIDA, 2010, p. 57), a escolarização feminina remete aos papéis tradicionais, ou seja, para a maioria das mulheres, seu destino seria educar-se para profissões femininas como magistério ou mesmo dedicar-se ao lar e casamento. Para as classes mais abastadas, desenvolver habilidades manuais era determinante para a conquista de um bom matrimônio. Preocupados com o futuro, pais incentivavam a educação de agulhas às suas filhas, procurando aperfeiçoar os dotes artísticos, para assim, no futuro, valer mais no mercado matrimonial (DEL PRIORE, 2013, p. 45). No Brasil do século XIX, o papel da mulher enquanto senhora do lar devia combinar habilidades em aplicar esforços no bom comando dos escravos e empregados, na excelente educação dos filhos, além de conhecer e praticar todos os pontos de bordado. Entre as elites, cantar e tocar piano também fazia parte de uma boa educação feminina (Op. cit., p. 53). Em sua publicação *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir (2009) observa que a partir da puberdade a jovem perderia terreno nos domínios intelectuais e artísticos, e uma das razões disto era a falta de incentivo por parte dos pais e da

sociedade, a contribuição da mulher era apenas a obediência e o respeito. Tais valores eram frequentemente instigados através das suas práticas, inclusive nos bordados.

No diálogo com as bordadeiras desenvolvidos dentro da pesquisa, a bordadeira paulista Priscila Casna relembra de frases que sua bisavó bordara em várias peças do cotidiano – panos, toalhas, lenços – para reverenciar o matrimônio: *eu sempre vou honrar o meu marido, eu sempre vou lavar a louça pro meu marido, eu sempre estarei em casa para o meu marido*, eram algumas das frases que compunham este repertório de bordaduras em devoção à família. Pobre ou rica, a mulher possuía um único papel, o de educar os filhos conforme os preceitos cristãos, cuidar do sustento, alimentação e saúde de todos da casa e, principalmente, obedecer e ajudar o marido (DEL PRIORE, 2013, p. 12). Desta maneira, o bordado assume sua forma de extensão do ser mulher, prolongada em linhas que a envolvem e transformam o seu *eu* em um ser feminino, obediente e subordinado. Em um processo de modelar a feminilidade, no qual Duby e Perrot (1990, p. 322 apud ALMEIDA, 2010, p. 61) descrevem que tornar-se mulher é aceitar não ser homem.

Esta conduta esperada para a mulher já delineava seu caminho há muitos anos, décadas e séculos. O filósofo suíço iluminista Jean-Jacques Rousseau, em sua obra *Emílio ou da Educação* (1992), considerava as mulheres com pretensões letradas uma ameaça a aquilo que definia como o domínio “natural” dos homens: a inteligência. Para este autor, a feminilidade estaria diretamente vinculada às qualidades consideradas inerentes a tal sexo: fragilidade, timidez, doçura, afetividade. Devotada à família e ao lar, a mulher então desempenharia suas habilidades manuais como lazer. O bordado foi inserido como parte desse ambiente doméstico, fadado ao amadorismo. As práticas têxteis são marcas fortes da atuação artística feminina e, por isso, foram discriminadas em comparação às outras artes. Reconhecemos avanços nos estudos das teorias de gênero e na prática trabalhista, ressaltamos, no entanto que tais avanços ainda estão fora de boa parte da população feminina. Ressaltamos, no entanto, que hoje, além de assumir as atividades indicadas por obras como a de Rousseau, as mulheres avançaram, alcançando novos espaços de atuação no mercado de trabalho, mas há muito que conquistar ainda em termos de direitos sociais e reconhecimento.

Expressado no papel da personagem Sofia, da obra citada, o autor passa a conotação de que mulheres devem aprender a ser mães e esposas, pois esta seria a lei da natureza. Amando a vida doméstica e a tranquilidade do lar, onde se realiza uma clara distinção entre o espaço público e privado (doméstico) em uma divisão sexual do trabalho. Segundo ele, “[...] a mulher tem mais espírito, o homem mais gênio; a mulher observa, o homem raciocina” (ROUSSEAU, 1992, p. 463). Afirmando assim o papel de subordinação da mulher em relação ao homem e

encorajando ao seu confinamento doméstico. No citado livro, o filósofo desenvolve um elaborado discurso sobre a inferioridade feminina, demarcando as habilidades domésticas de Sofia, recomendando às mulheres a seguirem o mesmo caminho dos “trabalhos de seu sexo”. Para Rousseau, era claro que a natureza dos homens e das mulheres era distinta, logo, assim deveria ser a sua educação. Para validar seu conceito, o autor alega que essa desigualdade provém da natureza e da razão, pois “[...] cabe a quem a natureza encarregou dos cuidados dos filhos a responsabilidade disso, perante ao outro [...]” (Ibid., p. 428), defendendo a educação de mulheres conforme seus deveres referentes ao seu sexo, restrita à gestão doméstica e às tarefas do lar.

Para Rousseau, a principal tarefa de uma mulher seria, na verdade, agradar ao homem, “[...] se a mulher é feita para agradar e ser subjugada, ela deve tornar-se agradável ao homem ao invés de provocá-lo” (Ibid., p. 424). Porém, na época em que o filósofo viveu, já existiam filósofos e filósofas que defendiam igualdade de gênero no plano natural, racional e moral. Quanto a isso o autor rejeita a formação culta da mulher:

[...] preferiria cem vezes mais uma jovem simples e grosseiramente educada, a uma jovem culta, que viesse estabelecer no lar um tribunal de literatura de que seria presidenta. Uma mulher assim é o flagelo do marido, dos filhos, dos amigos, dos criados, de todo mundo. Do alto de seu gênio, ela desdenha todos os seus deveres de mulher, e começa sempre por se fazer homem à maneira de Mlle. de l’Enclos. Fora de casa ela é sempre ridícula e mui justamente criticada, pois não pode deixar de sê-lo quando se sai de sua condição e ao se é feito para a que se quer ter. Todas essas mulheres de grandes talentos só aos tolos impressionam [...] Toda jovem letrada permanecerá solteira a vida inteira, em só havendo homens sensatos na terra (ROUSSEAU, 1992, p. 491).

Rousseau repudiou as mulheres que estudavam, ao escrever em *Carta a D’Ambert* (1759) que quando a dona da casa quer aparecer em público “[...] seu lar parece um corpo sem vida que logo se corrompe [...]” (MACHADO, 2001, p. 33). O pensamento de Rousseau ecoou na filosofia, pedagogia e artes. Esses conceitos estão presentes em formas muito mais sutis em nosso cotidiano contemporâneo, mas tímida ou ostensivamente resiste. É importante ressaltar a diferença entre a construção de feminilidade, a feminilidade vivida, o ideal feminino e o estereótipo feminino. A construção social do gênero feminino em Rousseau enfatiza, portanto, que a mulher não é dotada de razão, mas de sentimentos e emoções, devendo sempre ser submissa e julgada por um homem, que detém esse poder superior. Sobre o pensamento disseminado pelo filósofo, Ana Maria Machado adiciona:

Em seu livro “Emílio” (1762), rejeitou com veemência a possibilidade de que as mulheres usassem a linguagem em público para defender, e querer exercer o controle por meio da fala, em vez de empregar o que chamava de sua “linguagem natural” dos deveres familiares. E completava, afirmando que os trabalhos de agulha é que são verdadeiramente naturais para a mulher. (Op. cit, p. 33).

A vida pública era restrita, sendo a casa o território de todos os deveres e prazeres da mulher em todas as fases da sua vida. O bordado se insere, então, como uma forma de estar em casa, exercer uma atividade para a ocupação da mente e tempo, elaborar prendas e desempenhar o papel tido como *verdadeiramente natural para a mulher*. O bordado e as mulheres que o exerciam, não obtiveram grande destaque na história ao desvelar dos anos. Os trabalhos de agulha identificavam-se ainda mais como ofício feminino, pela ausência de reconhecimento social e prolongamento das atividades domésticas (MATOS, 2002, p. 98).

As moças da burguesia praticavam seus trabalhos *femininos* como forma de lazer, aplicando-os em roupas e peças decorativas para a casa. Entretanto, nas classes mais populares, o trabalho de agulha desenvolvia-se também como uma opção para as mulheres em um certo período da sua trajetória de vida, possibilitando-lhes concatenar o ritmo, o espaço e o tempo do trabalho doméstico com uma atividade remunerada e sem horário fixo (Ibid., p. 96-97). Conceituando a vida de mulheres no contexto brasileiro do início do século XX, Maleronka (2007, p. 48) descreve:

Quando empregados na educação das meninas de condições mais modesta, o ensino e o exercício de costurar e bordar tem outra finalidade: desenvolver aptidões que as colocassem, pelo trabalho honesto, ao abrigo das necessidades. Era das poucas opções que possibilitavam às mulheres conciliar os papéis femininos e os imperativos de subsistência.

Diferentemente dos homens, as mulheres não vivenciavam a polarização de tempo entre trabalho e não-trabalho, mas enfrentavam a rotina dos afazeres domésticos em que o seu tempo não era genuinamente seu, mas do marido, dos filhos, do mercado, da cozinha e do bordado. Acatar estes fazeres, no entanto, não representa demasiada submissão pois, apesar de imposto pela sociedade seus gostos e atividades, bordar representava também um momento lúdico, de abstração. Uma atividade na qual ela poderia realizar sem remorso e sem perder, inclusive, a feminilidade (MATOS, 2002, p. 99). Além destes trabalhos serem valorizados pela economia que representavam para o orçamento e possível comercialização, por meio deles muitas mulheres deram vazão à criatividade e imaginação (MALUF; MOTT, 1998, p. 418), formando espaços de liberdade e ação no que se refere à execução dos trabalhos manuais, sobretudo de agulha, como costura, a tapeçaria, o bordado, a renda, o crochê e o tricô. Esta sensação de prazer advinda da criação com os trabalhos de agulha – quando realizadas foram da obrigação e dever – chegavam a proporcionar momentos de evasão, convívio e troca afetiva com vizinhas e amigas.

No entanto, esse tempo quando dedicado apenas pelo “bordar por amor” era recriminado, pois os trabalhos manuais não deveriam nunca servir de pretexto para deixar de

lado os verdadeiros serviços domésticos, alertava *O lar feliz*. Outra publicação da época, a *Revista Feminina*, condena as mulheres que abandonavam seus deveres da casa às suas “tendências egoístas”, pois não cabia a mulher escolher apenas os trabalhos que lhe eram agradáveis, haveria de ser prioridade o bem-estar da família acima de qualquer outra atividade. Não cabia a mulher ser realizada em outro papel senão o de mãe-esposa-dona de casa, sua única função desejada pela sociedade. A elaboração de esferas solidificadas em naturezas separadas, de homens e de mulheres, a mulher foi convocada a assumir a direção do lar em nome de uma determinada definição de família, apontam Maluf e Mott:

Além disso, ocultou a importância social e econômica do trabalho prestado pelas mulheres dentro de casa; tornou-se invisível não apenas o trabalho produtivo realizado pelas mulheres como também o das crianças; camuflou a dureza e a dificuldade do serviço doméstico, o cansaço e o desgaste físico; limitou as atividades consideradas legítimas exercidas pelas mulheres; levou o trabalho feminino a ser visto como acessório, temporário; justificou o ganho diferenciado entre homens e mulheres, e abafou grito doloroso daquelas que usaram para denunciar as iniquidades que sofriam (MALUF; MOTT, 1998, p. 421).

A práxis do bordar nos leva a compreender o mundo social no qual as mulheres viveram e rastrear questões que ainda vivem. Assimilar as práticas cotidianas destas mulheres nesta técnica repassada no âmbito doméstico e, por vezes, também no educacional, agiram como elementos fundamentais nas construções femininas. Esta narrativa concebida por séculos, da mulher do lar, persuadia e norteava os valores e vivências de mulheres que desenvolviam trabalhos de agulha. Pelas mãos que se disciplinava uma jovem, incentivando a paciência e a calma, em um sutil lembrete de que a persistência era a natureza feminina. Narrativas que se desenvolviam no dividir dos labores com outras mulheres, em círculos de bordar, a educação oral imperava. E assim, de muitas vozes, mãos e persistência, o bordado foi tramando seus fios de vidas em vidas por todos estes séculos.

1.2 Costurando Gerações: O ensino do bordado na esfera familiar

Tecer o conjunto de relações que integram o fazer do bordado que transpassa de gerações é uma árdua realização, impossível de ser desenvolvida apenas no período de uma dissertação. Deste modo costuro esta abordagem através de depoimentos de bordadeiras entrevistadas, mas também de relatos a partir da minha vivência familiar e conceitualizações acerca da memória e do fazer feminino a partir de vários teóricos. Bordar é expressar afeto por agulhas e, apesar da escrita acadêmica tentar se aproximar cada vez mais das singularidade humanas, é necessário compartilhar este estudo com histórias e vivências pessoais de cada

bordadeira aqui analisada, entendendo cada entrevistada como depositária desse saber múltiplo e diverso.

A aproximação de laços através da transmissão de saberes de agulha caracterizam a prática do bordar, circunscrita em um espaço doméstico, compartilhando gerações e trazendo uma outra dinâmica à vida familiar. Apesar de instituir a domesticação feminina, com confinamento da mulher no espaço doméstico, esta prática acabou por reforçar a coletividade entre mulheres que passavam o dia reunidas, tecendo juntas, longe dos homens, contando histórias, assumindo poder sobre sua própria produtividade e autonomia de criação (MACHADO, 2001, p. 26-27). Na maior parte de seu percurso histórico, o ensino do bordado se deu a partir da transmissão oral. Foi só em meados do século XX com a publicação de revistas e livros especializados em transmissão de técnicas manuais, que o bordado, então, assume outros meios de ensino.

Para as classes menos instruídas, que não frequentavam instituições formais de ensino, o repasse de conhecimento vinha a partir do círculo familiar ou de amizade próxima. O interesse em dominar certas técnicas, como a costura e o bordado, nas classes menos abastadas ultrapassavam questões de moralidade e *status* social, assumindo uma possibilidade de ofício para a sobrevivência, pois permitiam a combinação de trabalho doméstico com trabalho remunerado. Desta maneira elas estariam próximas de sua família, dispostas para as funções do lar, porém exercendo outras funções que as possibilitavam uma renda sem necessariamente cobrar um horário fixo de trabalho. As mulheres brasileiras que ocupavam os espaços urbanos se engajavam na produção de mercado em atividades já desenvolvidas por elas dentro do ambiente doméstico: cozinhar, passar, lavar, bordar, costurar. A costura, em particular, encontrava na figura feminina – através de uma educação tradicionalmente transmitida – uma mão de obra qualificada (MATOS, 2002, p. 95).

Desta maneira, tendo como exemplo minha bisavó que conduziu sua vida doméstica e profissional ao longo dos seus 72 anos de vida. Trabalhando em casa, Joana Amoras (Fig. 4), minha bisavó materna, dividia seus afazeres como dona de casa, mãe e costureira na humilde casa em que habitava na periferia de Belém (PA) desde as primeiras décadas do século XX. Poucos são os registros que temos de sua produção e sua existência, mas minhas tias e mãe contam das roupas que ela costurava, dos vestidos devidamente bordados que ela fazia com todo o esmero para as festividades anuais do Círio de Nazaré¹⁶.

¹⁶ O Círio de Nazaré é uma manifestação religiosa cristã católica em devoção à Nossa Senhora de Nazaré, que ocorre no município de Belém, no estado brasileiro do Pará. Celebrado anualmente desde 1793, no segundo domingo de outubro.

Figura 4: Bisavó Joana Amoras, por volta de 1960.



Fonte: Acervo de família.

As mulheres eram influenciadas pelas relações de vizinhança e pelo ambiente social. Formando um círculo de relações muito próximo entre elas, que tinham por objetivo desenvolver habilidades femininas voltadas para essas artes e fazeres (MALERONKA, 2007, p. 50). O ensino do bordado permanece no Brasil, em sua grande maioria, por meios informais de instrução, repassados de forma oral. Nesse aprendizado, como ocorria com outros ofícios manuais, os conhecimentos e as habilidades eram dominados por uma geração, que se especializara nestes fazeres no decorrer de suas vidas e repassavam para as gerações a seguir.

Para se realizar enquanto costureira e bordadeira, mas principalmente para sustentar sua casa após o falecimento do marido, minha bisavó Joana Amoras passa a ensinar costura e fazeres de agulha na sua residência. Chamada de *Escola de Arte & Costura*, dona Joana reunia as moças do bairro do Marco e redondezas para repassar seus saberes. Sobre a prática de mulheres em criar suas próprias escolas autônomas para compartilhar técnicas de fazeres femininos, a historiadora Wanda Maleronka alega:

Pode-se afirmar que a crescente defesa e a valorização dos ofícios femininos, na década de 1930, estimularam incrivelmente muitas mulheres aprenderem a costurar no momento em que a indústria do vestuário já registrava a forte expansão, mas ainda não atendia a demanda da população, que com frequência recorria ao trabalho de costureiras e alfaiates. Isso levava à proliferação de escolas de costura que, valendo-se de meios pedagógicos, ministravam esses conhecimentos técnicos. (Op. cit, p. 77).

Em um dos poucos registros desta escola que vivia nas salas da casa de minha bisavó, observamos minha bisavó ao redor de suas alunas, em uma fotografia datada de 1945 na ocasião da conclusão de uma das turmas (Fig. 5 e Fig. 6). Cada uma das moças carrega um certificado

em rolo de papel e todas usam uma roupa clara, formal, com detalhes de renda, luvas nas mãos e flores na cabeça.

Figura 5: Joana Amoras e sua turma de alunas do curso da Arte&Costura, por volta de 1945.



Fonte: Acervo de família.

Figura 6: Joana Amoras e sua turma de alunas do curso da Arte&Costura, por volta de 1945.



Fonte: Acervo de família.

Hoje, passados tantos anos, é difícil reconstruir o significado deste momento para as moças retratadas nestas pequenas fotografias. Algumas lembranças vagas, narradas por minhas tias e mãe sobre a identidade delas e o que aconteceu com suas vidas seguido daquele momento. Não há registros escritos, nenhum bloco de notas ou meios formais de localizar esta escola que funcionava de maneira tão informal e doméstica. O que resta para a história são estas imagens retratando jovens moças orgulhosas de seus feitos. Em suas incursões sobre as lembranças dos velhos, Ecléa Bosi (1994) em seu delicado trabalho em *Memória e Sociedade* relata que quando morrem as vozes dos avós, sua época nos parece como um caminho apagado na distância.

Perdemos os guias que o percorreram e saberiam conduzir-nos em suas bifurcações e atalhos (BOSI, 1994, p. 421), deixando perguntas sem respostas e histórias incompletas pelo caminho.

Dentre tantas faces desconhecidas nestes registros fotográficos, uma delas, porém, é fácil de reconhecer: minha avó. Por volta dos seus 14 anos de idade, a jovem Delva Carvalho – que em 1991, ao me tornar sua neta, já se chamava Delva Padilha – tem posição de destaque nas fotografias. Este registro, além de demarcar a conclusão do curso que minha bisavó Joana ministrava, reforça a imagem de continuidade de um trabalho de vida. É como se minha bisavó, retratada ao centro, expressasse um orgulho silencioso ao julgar que seus conhecimentos se estenderiam por mais uma geração. O aspecto geracional dos fazeres têxteis é enfatizado por Maleronka em sua análise sobre o século XIX:

De maneira geral, observa-se que no século 19, dentro de um processo amplo de educação da mulher, o domínio efetivo da costura de outros trabalhos de agulha traduzia-se nitidamente como uma forma de ação e de influência de uma mulher sobre a outra. Assim, na transmissão desses saberes desenrolava-se uma longa história entre mãe e filha, circunscrita ao espaço doméstico, que possibilitava compartilhar, entre gerações, uma concepção associada à vida familiar. (2007, p. 49).

Ainda no século XXI esta ligação é contundente. Parker (2010, tradução nossa) relata que o vínculo entre mãe e filha é enfatizado na prática do bordado, quando a mãe experimenta vivenciar uma extensão de si, ou até mesmo se duplicar, e a filha, por sua vez, absorve no contexto das linhas um profundo vínculo primário inconsciente com sua mãe. O bordado, além de ser uma ferramenta para compartilhar o comportamento idealizado como feminino, estabelece um forte laço entre as mulheres. Quando da mesma família, torna-se um interesse em comum que as une por horas dividindo pontos, saberes e criando uma cumplicidade entre as bordadeiras.

Esta relação de parceria estabelecida pela prática do bordar foi de grande significância para a vida da minha avó Delva. Filha única, virou a herdeira singular das maestrias de sua mãe. Minha avó, porém, recebeu uma educação diferente a da minha bisavó. Diferente da bisavó Joana, avó Delva concluiu seus estudos e em novembro de 1961 foi nomeada ao cargo de escrevente-datilógrafa como funcionária do Ministério da Fazenda, 6 anos depois de se casar com meu avô Pedro Martins Padilha e ter no decorrer de uma década seus 6 filhos. A partir do início de sua vida como esposa, mãe e servidora pública, o bordado passou a ocupar um espaço de desenfado, praticado ao final do expediente e aos finais de semana. Bordar não representou para minha avó um ofício, mas uma atividade na qual ela explorava sua criatividade e produzia peças para casa e roupas para presentear familiares, amigos ou a ela própria. As roupas têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais. Na transferência de roupas, as identidades são

transferidas de uma mãe para uma filha (STALLYBRASS, 2008, p. 29-30). A matéria já se desfez, mas o afeto que ela costurou naquelas peças existe até hoje na memória da minha família.

No diálogo com as bordadeiras Camila Belotti, Renata Dania, Vanessa Israel e Priscila Casna, elas relatam que, em suas experiências familiares, a relação de cumplicidade a partir da prática do bordar se estabeleceu na vivência de mãe, avós e irmãs e afetam intensamente no interesse por esta atividade. Sobre a influência das figuras femininas da família, Priscila recorda:

Eu aprendi a bordar eu tinha 12/13 anos [...]. E a primeira coisa que eu aprendi a bordar foi pedraria. Aprendi a costurar com a minha bisavó por parte de pai, então, ela meio que sempre me enfiou no mundo da moda: “você vai ser essa pessoa que vai seguir os passos da família” (informação verbal)¹⁷.

A bordadeira Vanessa Israel é neta de duas bordadeiras, por parte de pai e por parte de mãe. Ela relata que a sua avó bordava todos os dias em uma rotina própria dela: de manhã se dedicava para a limpeza da casa, de tarde bordava. Vanessa guarda a imagem dela sentada, bordando a mão, sem bastidor em sua memória, na qual reflete sobre a sua própria escolha em se tornar uma bordadeira:

Acho que me influencia sim, porque se não fosse por elas, as duas avós, eu não ia ter tanta afinidade com tecido, e com roupa, e com artes manuais. Tudo isso, acho que de ver (a prática delas) já muda muito (a maneira que se relaciona com o bordado) (informação verbal)¹⁸.

Para algumas, esta influência existiu de uma maneira mais sutil e silenciosa, como narra a bordadeira Camila Belotti, que considera que ao dividir momentos da sua infância com sua avó, a observando costurar e bordar, criou-se uma afinidade com a prática:

A costura e o bordado sempre estiveram presentes na minha vida, por conta da minha *nonna*,¹⁹ a mãe do meu pai. Quando eu era pequenininha, eu ficava muito com ela. E é aquela coisa: filha única e neta única. Então eu não saía para brincar com crianças, só ficava com ela e com meu avô. Todo dia depois do almoço, eu chegava do colégio e ficava com eles, e dava umas 2 horas da tarde, minha avó sentava em frente à máquina de costura, que ficava em cima da cama, e eu ficava com ela. Ela ficava costurando, eu achava legal, mas eu só olhava. Ela tinha várias caixinhas, várias coisas... Ela tinha botão, tinha linha, e eu ficava arrumando. Quando eu tinha uns 12

¹⁷ Entrevista concedida por CASNA, Priscila. Entrevista III. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaPriscila .mp3 (18 min 35 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VII desta dissertação.

¹⁸ Entrevista concedida por ISRAEL, Vanessa. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata .mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

¹⁹ *Nonna* significa “avó” em italiano, língua que a família Belotti cultivava pela sua descendência.

anos, eu via todo o domingo depois do almoço, ela ia lá e ficava bordando. Ela tirava todo dia 1 hora/1 hora e meia para bordar (informação verbal)²⁰.

O bordar se ressignifica, sutura os rasgos entre gerações e dissolve distanciamentos com suas antecessoras, numa aproximação que parte unicamente da natureza de ser mulher. A maneira que essa prática age nas pessoas do sexo feminino da mesma família e gera memórias tenras é como enfatiza Parker (2010, p. 2, tradução nossa): não é só o lar que o bordado significa, mas especificamente mães e filhas. E avó e netas, relação esta que analisamos mais incisivamente nesta pesquisa devido ao intervalo geracional da prática, que será discutido mais detalhadamente no decorrer deste capítulo.

A partir de vivências da infância, estas bordadeiras estabeleceram uma relação de afeto por esta prática, pois as remetem a um momento de carinho entre elas e suas avós. Bosi (1994) explana que a criança recebe do passado não só os dados da história escrita, mas mergulha também suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. As avós vivem um curto tempo ao lado de suas netas, na maior parte a vivência é muito mais intensa na infância das novas gerações, quando estas podem compartilhar de longas horas juntas. E quando a avó morre, reconstruímos suas presenças de outras maneiras, revivemos no nosso íntimo momentos compartilhados em um curto tempo de vida simultânea. Quando entramos dentro de nós mesmos fechamos a porta, não raro estamos convivendo com outros seres não materialmente presentes (Op. cit., p. 406). E para localizar uma lembrança neste emaranhado individual da memória não basta um só fio, é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois a memória é um ponto complexo de muitas urdiduras que derivam de tantas outras tramas antecedentes às nossas.

A memória nos dá a ilusão de que o que passou não está definitivamente inacessível, pois é possível fazê-lo reviver graças à lembrança (CANDAU, 2012). E no caso do bordado, esta memória é entranhada em relações de afeto de mães, avós e filhas, o que transcende o significado da prática para algo muito mais íntimo e potente. As lembranças do grupo doméstico persistem matizadas em cada um de seus membros e constituem uma memória ao mesmo tempo una e diferenciada. Suas lembranças guardam vínculos difíceis de separar e os vínculos podem persistir mesmo quando se desagregou o núcleo onde sua história teve origem. Esse enraizamento num solo comum transcende o sentimento individual. (BOSI, 1994, p. 423).

²⁰ Entrevista concedida por BELOTTI, Camila. Entrevista IV. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaCamila .mp3 (63 min 56 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VIII desta dissertação.

Sennet (2009) considera que a motivação do *artífice*²¹ é mais importante que o talento no desenvolvimento das habilidades artesanais. Nesta asserção podemos compreender que o ato de bordar para a bordadeira é, muitas vezes, mais significante do que o produto em si que este trabalho irá gerar, pois pensar e sentir estão contidos dentro do processo do fazer (Op. cit., p. 7). Então analisar estes vestígios materiais como forma de explorar o bordado e sua história é adentrar em momentos amorosos de famílias, dividir histórias e principalmente, escutar e observar. A prática do bordar não pode ser abordada como uma mera repetição que busca criar peças, mas sim a transformação de uma peça em uma narrativa de si. Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal (BOSI, 1994, p. 441). Aquilo que é mais profundo de nosso ser está contido em objetos, simples peças de valores inestimáveis, pois estas não obedecem a lógica de valores mundanos, mas sim a bens sentimentais.

1.3 A Herança de minha avó Delva: Memória, Cultura Material e Objetos de Afeto

A memória é um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem (*sic.*) pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, 1996, p. 419), sendo a memória um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades hoje (Op. cit., p. 47). A memória é abordada sob diversas óticas, na historiografia, na antropologia, na sociologia, na filosofia em seus vários entrelaçamentos. Para esta pesquisa aqui tramada importam os estudos da memória sob a perspectiva historiográfica, sociológica e antropológica, articulando com a discussão sobre o fazer feminino do bordado e suas relações com memórias familiares e cultura material, a fim de desenvolver uma hipótese de que mulheres utilizam o bordado nas suas práticas artísticas como um processo de memorar e conectar-se com outras mulheres, na sua maioria parentes – avós, mães, tias, irmãs – em um infinito construir de si, buscando sua identificação enquanto mulher artista.

Maurice Halbwachs, em sua obra *A memória coletiva* (1990), enfatiza que a memória deve ser entendida, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, e por ser construído coletivamente é submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes. Na sua

²¹ Richard Sennet (2009), em sua publicação *O Artífice*, expande o conceito de artesão e elabora a nomenclatura de *artífice* para aquele que produz através do trabalho de suas mãos.

conceitualização sobre memória individual e coletiva, onde a primeira existe na esfera individual, pessoal e interior. Sendo assim, a memória coletiva envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Distribui lembranças no contexto social, em grandes ou pequenos grupos. A memória coletiva retém do passado somente o que ainda está vivo ou que é capaz de viver na consciência deste grupo (Op. cit., p. 81-82). As duas memórias se complementam, preenchendo eventuais lacunas e tornando assim as lembranças individuais mais rígidas.

A cultura do bordado é permeada de lembranças individuais que, divididas em grupo, formam uma narrativa coletiva sobre a bordadeira e seus atributos, de forma que ao combinar memórias pessoais com as lembranças externas se enriquecem e encontram o seu lugar, não se distinguindo mais de outras lembranças:

Para Halbwachs, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Nossos deslocamentos alteram esse ponto de vista: pertencer a novos grupos nos faz evocar lembranças significativas para este presente e sob a luz explicativa que convém à ação atual. O que nos parece unidade é múltiplo (BOSI, 1994, p. 413).

Desta maneira, divido aqui minhas próprias memórias familiares com as de outras bordadeiras, buscando esta escrita coletiva enquanto mulheres que habitam espaços da arte e as memórias que nelas habitam. Em todos os relatos compartilhados na pesquisa, tanto das entrevistadas quanto nas falas de artistas contemporâneas aqui analisadas, a figura da avó enquanto portadora do saber e maior inspiração no fazer do bordar é uma figura norteadora para o início da prática.

Sobre o elo entre gerações da mesma família, particularmente das relações com os avós, Halbwachs afirma que esta relevância dos parentes mais velhos na nossa memória individual não surge de maneira arbitrária. Enquanto os pais estão engajados inteiramente na vida e na sociedade atual, a criança vive o seu presente intensamente em busca de novas experiências e os avós se apegam ao passado, causando um desinteresse mútuo aos acontecimentos contemporâneos (Op. cit., p. 65).

No contato com os avós, o mundo adquire um sentido familiar, afetivo, e no momento no qual a criança se torna uma adulta, suas lembranças de infância estarão fincadas no passado compartilhado com aqueles mais velhos, em suas feitura e histórias. A partir dos conceitos de Maurice Halbwachs sobre a memória dos nossos antecessores, Ecléa Bosi reitera que em nenhum outro lugar da vida social a convenção importa menos do que no núcleo familiar. Acabamos por julgar um parente pelo que ele é na vida diária e não por seu *status*, dinheiro, prestígio (BOSI, 1994, p. 426). Desta maneira, para tantos outros, as figuras destas bordadeiras seriam esquecíveis e desapareceriam com o passar do tempo suas feitura e identidades. Para

nós, o viver delas representa muito mais do que meras senhoras, elas são nossas avós – maiores referências que levamos no desenvolver de nossas vidas.

Forma-se então em cada um de nós uma imagem complexa e rica de nuances, capaz de abranger mudanças de comportamento que parecem inexplicáveis aos de fora e com os anos, traços novos se afluam, outros se apagam, conforme as condições da vida presente e dos julgamentos que somos capazes de fazer sobre o seu tempo (Op. cit., p. 425-426). Para Halbwachs, a memória individual está em permanente interação, sendo moldada conforme é exposta a influências sociais e coletivas, sendo, portanto, produzida conforme se relaciona com o coletivo. Quando integradas a um coletivo de bordadeiras ou dividimos os momentos de feitura de agulhas com outras mulheres, sendo elas avó, mãe, irmã ou amiga, repartimos lembranças, induzimos condutas e mantemos viva as memórias de uma obra que antecede a nossa existência. Pertencemos então a um coletivo onde a história de cada uma se entrelaça com as histórias partilhadas.

O historiador e sociólogo Michael Pollak, em suas duas publicações *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989) e *Memória e identidade social* (1992), divide estas mesmas concepções com Halbwachs, afirmando que a memória é uma operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar (POLLAK, 1989, p. 9). Contribui ainda apontando três elementos constitutivos da memória: as vivências pessoais e as “vivas por tabela”, pessoas e por último, lugares. Para ele a memória se estrutura em torno destes três aspectos, sendo estes aspectos com os quais o indivíduo pode ter entrado em contato diretamente ou indiretamente (POLLAK, 1992, p. 3).

Novos estudos, porém, acerca da memória têm levantado discussões aprofundando o elemento lugar, estendendo a discussão para aquilo que nos cerca, incluindo na categoria de memória a pesquisa sobre a cultura material. Sobre a relevância dos estudos da materialidade para a compreensão das culturas, Ecléa Bosi ressalta:

Uma sociedade particular elabora suas práticas culturais mediante um padrão subjacente que é manifestado numa multiplicidade de formas diferentes. Ao aprender a interagir com uma profusão de culturas materiais, o indivíduo cresce aceitando as normas que nós chamamos cultura. A criança não aprende essas coisas como um conjunto passivo de categorias, mas por meio de rotinas cotidianas que levam a interações consistentes com as coisas, com isso propiciando para Bourdieu formular o que ele denominou teoria da prática. (BOSI, 1994, p. 82-83).

Cientistas sociais e historiadores investigam de maneira fragmentária o papel central dos objetos materiais nos processos de rememoração, que ocorrem num universo que é tanto de palavras quanto de coisas (MENESES, 1998, p. 90). Quais informações intrínsecas os artefatos podem conter, especialmente de conteúdo histórico? Segundo Ulpiano de Meneses (Op. cit.),

nenhum atributo de sentido é imanente, sendo que os atributos intrínsecos dos artefatos se restringem apenas enquanto a sua natureza físico-química.

A cultura material faz de nós o que somos ou, pelo menos, o que pensamos ser (MILLER, 2013) em um complexo processo de criar e ser criado pela feitura das mãos em uma potente troca entre o material e o imaterial. Da mesma forma que os trabalhos de agulha foram compelidos às mulheres, restritas ao espaço doméstico, este espaço foi apropriado por estas como refúgios ou universos particulares repletos de significados e apegos. Para Maleronka (2007), os objetos de costura, embora modestos, possuíam inestimável valor simbólico, pois estes era um dos poucos objetos que algumas mulheres poderiam reivindicar como exclusivamente seus, caracterizando-se enquanto verdadeiros objetos de afeto. Em outras palavras, artefatos não são neutros, nem meramente utilitários. Suas configurações materiais excedem a dimensão funcional e nos falam de concepções de mundo, de hierarquias de valores, de relações sociais, de visões acerca das identidades e das diferenças.

Neste aspecto o bordado tem sua própria biografia, histórias, trajetórias, sendo fundamental conhecer a relação do objeto com o contexto social – seu momento histórico e as relações estabelecidas para que a prática não se desmanchasse com o passar do tempo. Ao vermos um bordado primeiramente nos atentamos ao seu apelo visual: a técnica no fazer de seus pontos, suas texturas e cores, o desenho formado. Em uma forma poética de observar a vida e as nossas relações humanas, podemos enxergá-la como um bordado. O que vemos na superfície do tecido, o desenho, suas texturas e tramas. Do lado contrário, tem o avesso, o emaranhado de linhas, nós e pontos que ficam invisibilizados na visão frontal. Esse embolado de linhas que estão ali, mas nem sempre são visíveis, representam aqui nesse recorte poético a memória enquanto potência para a existência do bordado. Para o antropólogo Tim Ingold, o mundo em que habitamos é composto não por objetos, mas por *coisas*. E a coisa, por sua vez é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam (INGOLD, 2012, p. 29). Um “*parlamento de fios*”, onde cada participante, seguindo um modo de vida particular, tece um fio através do mundo com a sua vivência, sendo a coisa então um nó cujos fios constituintes são capturados por outros fios noutros nós.

Desde meu nascimento, em setembro de 1991, minha avó presenteou minha mãe com várias peças bordadas para a nova bebê da família. Por anos essas peças residiam em pequenos espaços de afeto que minha mãe guardava. Latas e sacolas com muitas outras peças importantes na história da minha família, e quase todas delas haviam um ponto ou outro da agulha de minha avó. Os bordados de minha avó compõem uma grande parcela dos objetos de memória que guardo até hoje: toalhas (Fig. 7), blusas (Fig. 8), fronhas (Fig. 9 e Fig. 10) e retalhos bordados

que carregam meu nome (Fig. 11), numa tentativa tátil e visual de manter viva recordações daquela pessoa que tanto significou na história da família.

Figura 7: Toalha de banho com nome em ponto-cruz bordada pela minha avó Delva.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 8: Camisa de bebê em ponto cheio e nó francês bordada pela minha avó Delva.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 9: Fronha em ponto-cruz bordada pela minha avó Delva.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 10: Fronha em ponto-cruz bordada pela minha avó Delva.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 11: Bordado feito pela minha avó Delva na década de 90.



Fonte: Da Autora, 2018.

Quando em 2015 ela partiu, além dos tecidos que ela havia bordado em minha homenagem também herdei a sua caixa de material, com as agulhas, linhas, tesouras e tecidos que ela bordou durante toda a sua vida. Me senti na responsabilidade de manter aqueles objetos vivos, da maneira que a minha avó Delva os conservou. Maleronka (2007) se refere ao cuidado e ao zelo que as mulheres tinham com o instrumental da costura, quase sempre guardado em caixas especiais e enfeitadas:

Esses objetos eram armazenados nas caixas de costura com outras quinquilharias e, embora modestos, possuíam inestimável valor simbólico e recebiam tratamento carinhoso, porque constituíam os poucos objetos que algumas mulheres poderiam reivindicar como exclusivamente seus (MALERONKA, 2007, p. 175).

Agora não eram mais dela, tornei daquela caixa com pedaços de linhas, agulhas e outros trechos uma nova extensão do meu eu. E este meu eu, agora tramado por pontos herdados de minha avó, em objetos que por muito tempo me cercaram, mas que na sucessão da sua partida, adquiriram novas funções. A historiadora francesa Michelle Perrot (apud MALERONKA, 2007, p. 175) observa que mulheres manifestam a disposição de guardar pequenos objetos que emprestam sobrevida a sentimentos, lembranças, "mil nadas" minuciosamente conservados a

fatos de sua vida pessoal, aos quais elas confiam sua memória. Assim também eu acumulei *milnadas* que significavam tanto para a memória de minha avó e de minha família.

Quanto mais esses pequenos objetos estivessem ligados ao manuseio cotidiano, maior apego às mulheres desenvolviam por eles; por essa razão, procuravam guardar em caixa e sobra de tecidos, botões, linhas de todas as cores, pedaços de cadarços, galões, fitas, reservados como lembrança de alguma peça de roupa que a havia sido feita, ou ainda à espera do momento em que poderiam ser reaproveitados. O mesmo ocorria com tesouras, agulhas, alfinetes e outros objetos pelos quais as mulheres desenvolviam tal afeição e tamanho sentimento de posse que os conservavam com muito cuidado. Dificilmente os emprestavam, Especialmente quando se tratava de objetos de trabalho. O sentimento de posse é exacerbado para as mulheres que se dedicavam profissionalmente à costura, pois esse conjunto de bens constituía um pequeno patrimônio pessoal. (Op. cit., p. 176).

Ao pequeno patrimônio pessoal de minha avó, conservado por tantos anos, cabia a mim encontrar novas formas de explorar aquela caixa de costura (Fig. 12). Esse pequeno conjunto de materiais exacerba a categoria de mera acumulação de trecos, mas significa um enorme apego afetivo. Linhas, retalhos e agulhas são parte agora do meu próprio patrimônio pessoal, no qual atribuo novos significados a velhos objetos.

Figura 12: Objetos da minha caixa de costura herdada da minha avó.



Fonte: Da Autora, 2018.

A bordadeira Camila Belotti também relata o apego à caixa de costura que herdou após o falecimento de sua avó, lembrando um desejo nunca realizado de aprender a bordar com ela:

Eu via ela bordando, mas nunca me interessei e ela também nunca perguntou se eu queria aprender. Mas quando eu tinha mais ou menos uns 14 anos, eu fui comprar um bastidor para ela e umas linhas. Aí eu achei legal e falei pra ela: “Ah, um dia eu quero aprender com a senhora!”. Só que esse dia nunca chegou. Fui fazer faculdade, as coisas foram acontecendo, aí ela faleceu e eu herdei a cestinha, os novelos que tenho

até hoje, mas eu não uso, eles estão guardados lá em casa. Eu até uso a tesoura, mas os fios não. É uma coisa de memória mesmo (informação verbal)²².

O inglês Daniel Miller (2013) nos introduz à *humildade das coisas*, o entendimento que os objetos nos ajudam docilmente a aprender como agir de forma apropriada. Na teoria dos trecos do autor é levantada a ideia de que os objetos fazem as pessoas, pois antes de realizarmos coisas, nós mesmos crescemos e amadurecemos à luz de coisas que nos foram transmitidas pelas gerações anteriores. Coisas fazem de nós as pessoas que somos e elas são exemplares em sua humildade, sem nunca chamar atenção para o quanto devemos a elas (Op. cit., p. 83).

A cultura material adquire maior eficiência produtiva justamente porque não prestamos atenção quanto à sua participação na construção dos conhecimentos que compartilhamos sobre o mundo que nos rodeia. Por serem familiares e tidos como dados, os artefatos “saem de foco” e deixam de ser considerados como parte do processo de produção simbólica:

Quanto menos tivermos consciência deles, mais [os artefatos] conseguem determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado, sem se submeter a questionamentos. Eles determinam o que ocorre à medida que estamos inconscientes da capacidade que têm de fazê-lo. (MILLER, 2013, p. 78-79).

Nós conservamos e perpetuamos registros, objetos que ajudam a fundir a memória do ancestral com a conceituação idealizada do seu gênero (Op. cit., p. 222). Uma mulher é mais suscetível de ser lembrada pelos símbolos de seu amor e cuidado, que no caso aqui pesquisado é expressado pela feitura de bordados e peças que presenteiam nascimentos e demarcam momentos importantes da família, como se todo o zelo feminino pudesse estar expresso no laboroso processo de bordar. É o trabalho humano que transforma a natureza em objetos, criando esse espelho no qual podemos compreender quem somos (Op. cit., p. 90).

Daniel Miller desenvolve a sua teoria sobre os *Trecos e Coisas* no que condiz também as peças de herança da família nas quais as gerações mais velhas gostariam de ser apreciadas, por vezes idealizando também um acontecimento. Eles esperam que os objetos selecionados para a perpetuação na vida da família ajudem seus descendentes a se tornar como eles queriam ser. Minha avó guardara por tantos anos sua caixa de materiais de costura, mesmo não podendo mais costurar devido a sua enfermidade. Revistas, linhas, agulhas e várias peças inacabadas que ela armazenou em pequenas caixas. Apesar de todo o incentivo de minha avó e minha bisavó para que minha mãe e tia aprendessem a bordar, nenhuma delas se interessou pelo fazer das agulhas, o que causava lamentos constantes da minha avó. O bordado era algo tão importante

²² Entrevista concedida por BELOTTI, Camila. Entrevista IV. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaCamila .mp3 (63 min 56 segs.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VIII desta dissertação.

na sua vida que a falta de interesse das filhas em aprender a técnica gerava uma angústia em não só um saber não ser passado adiante, mas de que a lembrança dela também se apagasse com o passar dos anos.

Nos anos entre 1960 a 1970, período de nascimento da minha mãe e tias, a sociedade havia mudado. A mulher brasileira conquistava o seu lugar no mercado de trabalho e o mercado da moda popularizou o consumo de roupas prontas. Logo, aquela “prenda doméstica” se tornou cada vez mais antiquada e ultrapassada para as mulheres que nasceram e cresceram neste período. O incentivo para que a mulher ingressasse no mercado de trabalho e nova forma de consumo de roupas, toalhas e outros bens têxteis com a chegada do *Prêt-À-Porter*²³, estes fazeres manuais, como o bordado, passam a ser então entendidos como atividades ultrapassadas:

Acabou o tempo em que a mulher se parecia com uma máquina de costura Singer, apoiada sobre um guarda-chuva preto, matronalmente rodeada por sua prole. A vida moderna exigia uma família menor, resumida ao núcleo pai, mãe e poucos filhos, assim como uma mulher ágil, que trabalhasse fora, como datilógrafa, professora ou enfermeira, e, sobretudo, que usasse roupas compradas em lojas, ilustradas pela colorida publicidade das revistas femininas. (SANT’ANNA, 2008, p. 60).

Este silenciamento da prática do bordado na minha família durou por toda uma geração. Michel Pollak (1989) explana que o silêncio sobre o passado não conduz ao esquecimento, mas ele transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades. Mesmo minhas tias e mãe optando por não praticarem a “prenda” familiar, elas transmitiram a memória presente em peças e histórias que foram afetosamente repassadas para a minha geração. E assim podemos observar no que se refere à prática de outras mulheres bordadeiras. Nos depoimentos das bordadeiras este silenciamento durante o intervalo de uma geração é observado também nas famílias de Vanessa Israel e Camila Belotti. Vanessa relata que sua mãe bordava apenas para a filha, somente quando ela pedia:

Minha mãe, depois que eu nasci, e virei uma criança muito espalhafatosa, eu pedi para ela bordar lantejoulas nas minhas roupas, e ela sempre me ajudou com isso, ela bordava lantejoula em tudo para mim. Mas era só para mim, nunca vi ela bordando coisas para ela nem nada (informação verbal)²⁴.

²³ *Prêt-A-Porter*: expressão lançada na França por Jean Claude Weil em 1949, a partir da expressão norte-americana *ready to wear*. Concentra-se em produzir industrialmente peças de vestuário acessíveis a todos inspirados nas últimas tendências. (CALANCA, 2011, p. 203-204).

²⁴ Entrevista concedida por ISRAEL, Vanessa. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata .mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

Concluo este tópicu inserindo uma exposição recente desenvolvida pelo CRAB – Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro – em 2017 intitulada *A Casa Bordada*²⁵ (Fig. 13). O projeto explora a relação material, doméstica e a dimensão de lar que o bordado contém em sua prática, montando um panorama do bordado brasileiro, estruturado como uma casa. A associação do espaço casa com o bordado enquanto forma expositora reforça o caráter domiciliar e afetuoso que a prática do bordar emana. O projeto de montagem reproduz a estrutura de uma casa, com paredes, portas, janelas, cômodos, divisórias, toda feita em tecidos bordados que são esticados, costurados e presos a estruturas de madeira, como se estas fossem bastidores de bordar. É uma casa construída com o pano, agulha e linha e diferentes riscos de bordado, que trazem em si a identidade do local e de mestras bordadeiras e bordadores que os confeccionaram.

Figura 13: Exposição A CASA Bordada, 2017.



Fonte: <http://www.acasa.org.br/evento.php?id=181>.

Foram mais de 60 participantes bordadeiros e bordadeiras – entre grupos e cooperativas, associações e artesãos individuais. O curador da exposição Renato Imbriosi relata²⁶ que a experiência é comovente para os visitantes, que frequentemente revelam que ao adentrar ao espaço se sentem acolhidos. Este sentimento de amparo causado pelo entorno do bordado explicita o caráter maternal, eternizado na materialidade do bordar, com a percepção social de que os objetos realizados em tecidos são, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos (SIMIONI, 2010, p. 8). A percepção da “natureza feminina” que conduz as mulheres à esfera do lar, a imagem da mãe-esposa e a dona de casa

²⁵ Todas as informações referentes ao projeto *A Casa Bordada* (2017) foram retiradas do endereço virtual oficial da exposição, disponível em: <http://www.crab.sebrae.com.br/exposicoes/15/a-casa-bordada>. Acesso em: 20 dez. 2018.

²⁶ Entrevista concedida por Renato Imbriosi para Exposição *A CASA Bordada – A CASA* museu do objeto brasileiro. 2017. (2m16s). Disponível em: <https://youtu.be/uWPoYIFSUDk>. Acesso em: 20 dez. 2018.

como a principal e mais importante função da mulher é estabelecida por séculos e corresponde ao que é pregado pela igreja, ensinado por médicos e juristas, legitimado pelo Estado e divulgado pela imprensa (ALMEIDA, 2010, p. 60). O lar é, portanto, para a mulher a parte que lhe cabe na Terra, a expressão de seu valor social, de sua mais íntima verdade (BEAUVOIR, 2009), permanecendo ativa na memória da sociedade, evidenciando que, mesmo com o passar dos anos, o bordado ainda é compreendido a partir da perspectiva de gênero.

1.4 O Quadro Bordado: Inquietações sobre o cânone da arte

A hierarquia histórica presente na divisão das artes – menores e maiores – foi uma grande força para a marginalização do trabalho artístico feminino. Quando uma mulher borda, isso não é visto como arte, mas inteiramente como expressão de feminilidade. E, crucialmente, é categorizado como artesanato (PARKER, 2010, p. 5, tradução nossa). Mesmo com constantes discussões acerca de novas conjunturas para uma arte mais plural, as artes “puras” – pintura e escultura, por exemplo – permanecem como as mais apreciadas quando comparadas às produzidas através de suportes têxteis, sempre contidas na categoria de ofício. Essa diferenciação de hierarquia artística está conectada com as categorias de sexo: homem/mulher. A dificuldade em compreendermos a bordadeira como um ser dotado de capacidade criativa e técnicas tão complexas como a de outras modalidades artísticas não só impossibilitou o reconhecimento do trabalho com agulhas como arte, mas também enraizou na própria bordadeira um estereótipo muito cruel e difícil para ela própria subverter.

O bordado se tornou indelevelmente associado a estereótipos de feminilidade, e o termo feminilidade aqui presente se revela pela definição de Simone de Beauvoir (2009, p. 635): “[...] é evidente que o ‘personagem’ feminino – suas convicções, seus valores, sua sabedoria, sua moralidade, seus gostos, seu comportamento – podem ser explicados pela sua situação”. Feminilidade, sendo assim, um comportamento esperado e encorajado pela sociedade em mulheres, diretamente ligado à sua condição biológica de sexo, tendo um aspecto social e psicossocial. É importante ressaltar a diferença entre a construção de feminilidade, a feminilidade vivida, o ideal feminino e o estereótipo feminino:

A construção de feminilidade é um território psicanalítico e social da diferenciação sexual. A feminilidade é uma identidade viva para as mulheres, seja ela acatada ou resistida. O ideal feminino é um conceito histórico e sempre em movimento sobre o conceito do que as mulheres devem ser, e o estereótipo feminino é uma coleção de atributos imputado às mulheres e contra o qual os seus interesses são medidos (PARKER, 2010, p. 4, tradução nossa).

A feminilidade agiu como um aspecto crucial da divisão social do trabalho como agente de opressão e limitação, pois “[...] a idéia de feminilidade impõe-se de fora a toda a mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 472). Este conceito está diretamente vinculado a qualidades consideradas inerentes a tal sexo: fragilidade, timidez, doçura, afetividade. Devotada a família e ao lar, a mulher então desempenharia suas habilidades manuais como lazer. O bordado então está inserido como parte do ambiente doméstico, fadado ao amadorismo. As práticas têxteis são marcas fortes da atuação artística feminina e, por isso, foram sempre diminuídas em comparação as outras artes. Compreende-se o sexo feminino como uma categoria socialmente construída e encorajada a partir de interesses, ações e condutas. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher (Op. cit., p. 15), desenvolvendo a tese amplamente discutida nos estudos de gênero de que não se nasce mulher, torna-se. O papel do bordado na construção da feminilidade, sem dúvida, restringiu a percepção sobre a prática e o que as mulheres retratam em fios e se tornou determinado por noções de feminilidade, o que, sem dúvida, estreitou seus praticantes em sua própria imagem (PARKER, 2010, tradução nossa). Como adverte Ana Paula Simioni: “A própria noção de feminilidade é tomada como um discurso; uma fala produzida histórica e socialmente que, em alguns momentos, serve para julgar, para classificar e mesmo subjugar, a produção feminina” (2008, p. 27), por isso, a feminização dos meios têxteis e sua associação às atividades menos intelectualizadas não devem ser naturalizadas.

A idade adulta é norteadada pela ação presente: e quando se volta para o passado é para buscar nele o que se relaciona com suas preocupações atuais (BOSI, 1994, p. 76). Por anos vivi na companhia de minha avó, a visitando com frequência e conversando sobre coisas cotidianas. O ambiente do seu apartamento, coberto por paninhos e toalhas bordadas que decoraram minhas memórias de infância e juventude nunca me causaram inquietações ou indagações, muito pelo contrário, gostava de observá-los em sua calma, repousando sob os objetos da casa. Por vezes elogiava o cuidadoso trabalho dela em confeccionar tantas miudezas. Ela prontamente se alegrava e me contava que era “muito fácil”, em uma humildade típica de bordadeiras. Nas paredes do apartamento pendurou quadros que ela havia produzido: uma pintura à óleo que havia feito aos 15 anos de idade e dois quadros bordados em ponto-cruz. Admirava todos, mas um dos quadros em ponto-cruz era o meu favorito. Com os anos, na passagem da infância para a juventude, entrando na graduação e assimilando os estudos acadêmicos com a vida cotidiana, a admiração tornou-se em inquietação. Por que minha avó emoldurou estes bordados? Será que ela não compreendia que bordado não era arte? Afinal, os campos entre arte e artesanato sempre foram muito bem delimitados em todas as minhas aulas teóricas na graduação de Artes Visuais

e no bacharelado em Design. Acredito que minha avó não tenha dedicado tanta reflexão para o ato de emoldurar seus trabalhos em ponto-cruz. Pensando de maneira prática, a opção além de expor seus bordados, também colaborava para preservar seu trabalho com as agulhas que frequentemente desapareciam com o uso diário das peças na vida da casa.

Na ocasião de sua partida, a família se reuniu para repartir os objetos que pertenciam a ela, e de tantas coisas que minha avó possuía eu fiz questão de receber um dos quadros bordados. Juntamente com a caixa de costura – mencionada no tópico anterior – veio no meio das inúmeras revistas e papéis sobre técnicas de bordado, tricô, crochê, o papel que ela montou o risco²⁷ do quadro bordado do vaso (Fig. 14 e Fig. 15).

Figura 14: O quadro bordado que herdei de minha avó, feito em 1999.



Fonte: Da Autora, 2018.

²⁷ O risco do bordado é o papel ou superfície que contém o desenho que será transferido para o tecido que se irá bordar. É a primeira etapa do processo de bordar, feita a mão livre ou adquirida em revistas, ciclos de amigas, cadernos de riscos, etc.

Figura 15: O risco do quadro bordado que herdei de minha avó.



Fonte: Da Autora, 2018.

Ao constatar que minha avó havia montado aquele risco de bordado a partir da própria habilidade, com o suporte de papéis quadriculados e canetinhas coloridas, desenhando por observação um vaso que ela tinha em sua casa, pela primeira vez enxerguei em minha avó a potência de criadora que nunca havia notado. Seu bordado era a sua arte e ela reconhecia isso, tanto que assinou seus quadros e os colocou em sua parede. O seu falecer e o receber daquele quadro suscitaram em mim diversas questões, anteriormente despercebidas. Sobre o sentimento de perda a força da memória de um ente querido, Ecléa Bosi reflete:

Há fatos que não tiveram ressonância coletiva e se imprimiram apenas em nossa subjetividade. E há fatos que, embora testemunhados por outros, só repercutiram profundamente em nós; e dizemos: “Só eu senti, só eu compreendi”. Um exemplo pode ser o desaparecimento de uma pessoa que consideramos de especial valor. Podemos guardar anos, teimosamente, sua lembrança, de que nos sentimos o único depositário fiel, tendo como expectativa um grupo futuro. É porque temos certeza de que esse valor negado pelo grupo atual tem uma significação que o transcende e que poderá ser explicitada por nós um dia, em melhores condições, para outros homens para quem nosso amigo desaparecido será familiar, caro, inspirador. (BOSI, 1994, p. 408).

A repercursão do quadro bordado, para mim, trouxe inúmeras questões das quais geram esta dissertação. Ao indagar a minha própria discriminação com a prática do bordado questioneei então padrões historicamente repassados em nossa cultura do que compreendemos como arte. Porém, determinar a origem de uma influência social é um problema difícil. Ela pode ser um ponto de convergência de várias correntes de pensamento coletivo (Op. cit., p. 408). Encontro então na pesquisa sobre os conceitos de arte vestígios desta concepção.

Larry Shiner (2001) nos aponta que um dos focos principais da elaboração de uma concepção de arte está na separação entre arte, artefato e artesanato. O objetivo da criação do conceito de arte que é conhecido hoje foi a separação entre estes, logo, deveria ser considerada como óbvia a tentativa dos próximos séculos de separar totalmente habilidade técnica de habilidade artística, pois isso ligava o artista ao artesão. Esta percepção advém de uma posição de inferioridade enraizada no princípio da história da arte enquanto disciplina, na cultura ocidental, onde o autor em seu livro *The invention of Art* afirma que o conceito de arte surgiu no século 18 sobre o estigma de Belas Artes, assim como as várias intuições que suportaram esta invenção.

Outros autores como Rozsika Parker, Ana Paula Simioni, Linda Nochlin e Arthur Danto divergem desta concepção e afirmam que a arte enquanto instituição se origina séculos antes, mais precisamente a partir do Renascimento, quando o conceito de *Artista* se torna central. Sem as publicações de *Vidas* de Giorgio Vasari – arquiteto e pintor italiano – o período que chamamos de Renascimento teria outros contornos (BYINGTON, 2011) e o que compreendemos enquanto a figura do artista, também. Em seus escritos, Vasari considera digno de ser chamado de artista o indivíduo dotado daquelas capacidades intelectuais que o distinguem dos outros contemporâneos, configurando um estilo próprio (GOLDSTEIN, 1996 apud SIMIONI, 2010). Nesta distinção o autor reforça a superioridade da ação intelectual perante o trabalho manual e, desde então, linguagens artísticas como a pintura, a escultura, a arquitetura se afirmam enquanto artes maiores por terem sua base no desenho: atividade estritamente intelectual. Na elevação destas práticas, linguagens que foram associadas ao artesanato foram então compreendidas como desvalidadas, pois se aproximam ao artesanato (SIMIONI, 2010). Sobre a divisão, Rozsika Parker pondera:

A hierarquia da arte/artesanato sugere que a arte feita com fio e arte feita com tinta são intrinsecamente desiguais: a primeira é artisticamente menos significativa. Mas a diferença real entre os dois está nos termos em que são feitos e quem os faz. O bordado, na época da divisão arte/artesanato, era feito na esfera doméstica, geralmente por mulheres, por "amor". A pintura era produzida predominantemente, embora não apenas pelos homens, na esfera pública, por dinheiro. [...] Mas, em vez de reconhecer que o bordado e a pintura são diferentes, mas as artes iguais, os bordados e os ofícios associados ao "segundo sexo" ou à classe trabalhadora recebem menos valor artístico. (Op. cit., p. 5).

O caso do bordado nos ajuda a perceber o quanto a arte e a sociedade na qual ela está inserida se limita ainda pelas dimensões de gênero. O fato de a prática ocupar um lugar inferior nas hierarquias artísticas fez com que as mulheres nunca fossem impedidas de praticar, o que influenciou para o constante aprimoramento e desenvolvimento técnico do bordado. Porém o fato de ser identificado como trabalho feminino também contribuiu para a sua desvalorização

dentro das artes. Filipa Vicente (2012, p. 27) conclui que quando a prática artística das mulheres não era excluída, tendia a ser inferiorizada. Talvez seja a desconstrução de paradigmas a mais difícil tarefa proposta aqui nesta pesquisa, porém se constitui como uma reflexão extremamente necessária. Se no passado as exclusões eram mais fáceis de identificar, no presente elas são mais sutis. Algumas questões colocadas pela contemporaneidade perpassam obstáculos no desenvolvimento da prática artística feminina, sendo estes de uma natureza mais imperceptível e inconsciente (Op. cit., p. 29). Portanto, aquilo que faz de algo uma obra de arte é externo a ele (DANTO, 2006, p. xii). O autor considera que:

A condição suficiente para a obra de arte é definidora de uma natureza da arte que não é, de forma alguma, estática, ou caracterizada pela aparência do objeto em si, mas por uma série de circunstâncias que unem o trabalho de arte ao momento histórico em que ele foi legitimado. A essência da arte é histórica, a relatividade está somente na percepção de cada momento em seu contexto (DANTO, 2006, p. xiv).

Consequentemente, o papel dado a mulher de mera reprodutora, artesã, em contraposição às obras genialmente criada por homens, Walter Benjamin (1988) relata que em princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução, sendo essa também um aprimoramento de técnicas e desenvolvimento de um fazer artístico único. O autor reforça que o culto da beleza, aparecido na época da Renascença predomina no decorrer de três séculos e defende por longos anos o culto da “arte pela a arte”.

A concepção do artista como indivíduo dotado de capacidades intelectuais únicas reforça algo individual, na qual estaria ligada a superioridade do seu criador. Uma obra única, impossível de ser reproduzida por outros, a não ser ele. O conceito de criação é reinterpretado, transferindo-o do uso religioso para o uso humano em uma comparação direta com a criação divina (SHINER, 2010, p. 125). Desta maneira, as produções coletivas de caráter estritamente manual e de possível reprodução, como o bordado, foram rotuladas como destituídas de capacidades intelectuais superiores. No caso do bordado, pelo fato de ser uma prática feminina, influenciou na sua identidade historiográfica, ou até mesmo o impossibilitou de ser compreendido como uma técnica artística. Por decorrência dessa invisibilidade bordadeira, muitos registros e obras não resistiram ao tempo, sendo ainda mais difícil de reconstruir caminhos trilhados por mulheres que se dedicaram a esta arte e dedicaram parte da sua vida para o desenvolvimento dela.

É em relação a esta noção de “grandeza” no campo das artes, em geral associada aos homens artistas, que o debate se expande à incapacidade feminina de produzir arte de ‘primeira classe’. Um dos principais e mais perversos argumentos para justificar a desproporção persistente entre mulheres e homens no mundo da arte é o da “qualidade” (VICENTE, 2012).

Tal discurso ainda tem servido para iludir a comprovada desigualdade de gênero no campo artístico, o que torna um conceito absurdo para se teorizar uma disciplina. A arte e os artistas não podem ser compreendidos fora de seu contexto social, histórico e cultural. Como é que o percurso da bordadeira foi determinado pelo fato de ela ser mulher, e de que forma o trabalho dela foi avaliado em relação a ele? Quantas artistas não perdemos ao longo da história que, cobertas de cobranças quanto a sua conduta, limitações quanto a sua formação profissional como pertencente ao mundo das Belas Artes, foram influenciadas a acreditar que a sua prática com o bordado não era significativa como criadora de arte. Ainda na análise de Filipa Vicente:

Creio que é empobrecedor analisar o percurso de uma mulher artista do século XIX, por exemplo, sem ter em conta o facto de ela ser mulher, pelo o simples facto de ser ‘mulher’ no século XIX, independentemente do país ou da classe social onde se nasceu, afectava a identidade de artista. Ignorar a identidade sexual, em defesa dos supostos critérios de qualidade artística e da análise formal de uma obra, significa desprezar um dado significativo na construção e percepção contemporâneas da obra, tal como no percurso da artista. Não interessa apenas ‘descobrir’ mulheres artistas, mas importa analisá-las enquanto ‘mulheres’, ou seja, tendo em conta que as suas identidades enquanto personagens históricas estão inevitavelmente marcadas pelo facto de elas serem mulheres. (Op. cit. p. 32).

Sobre a questão, Arthur Danto avalia que a *Arte* das mulheres – não as Belas-Artes produzidas por mulheres, mas na arte tradicional das mulheres, como o bordado, que realmente não entram em Museu de Belas-Artes – estava sujeita à avaliação com referência à qualidade (2006, p. 217). E a arte feminista ou feminina não é a mesma coisa que a arte feita por mulheres, pois a expressão “arte feita por mulheres” cobre uma multitude de abordagens e de opções expressivas tão grande quantas mulheres artistas há (ALMEIDA, 2010, p. 5). Então, por que não reconhecemos estas mulheres como artistas?

O cultuado artigo de Linda Nochlin – *Por que não houve grandes mulheres artistas?* – publicado pela primeira vez em 1971, propõe analisar mais profundamente a questão da “grandiosidade” masculina registrada e reforçada pelos historiadores de arte através dos séculos, quando restringem a qualidade de “gênio”, vinculada a “talento” e “maestria” somente a homens artistas. A questão é que ainda hoje encontramos dificuldades em confrontar com tais parâmetros historicamente concebidos e ainda repassados e presentes na nossa cultura. No texto de Nochlin, a autora nos convida a repensar esta lógica mítica da genialidade inata ao relacionar os aspectos socioeconômicos de artistas considerados geniais às oportunidades de aprendizagem artística que os mesmos tiveram, onde ela o nomeia de “abordagem sociológica da arte”: abordagem necessária para destituir o conceito tradicional mítico de “genialidade” masculina. Para a autora, “[...] o que nós escolhemos chamar de ‘gênio’ é uma atividade dinâmica, e não uma essência estática, uma atividade de um sujeito em determinada situação” (NOCHLIN, 1971, p. 28). Arthur Danto, de certa forma, partilha desta perspectiva ao afirmar

que a percepção artística é totalmente histórica, assim como a beleza artística (DANTO, 2006, p. 183).

O fato de terem sido as mulheres excluídas dos espaços acadêmicos de arte foi determinante para a estigmatização das artes aplicadas (SIMIONI, 2007). O tema discutido em Nochlin (2016), Simioni (2008), Vicente (2012), Almeida (2010) e muitas outras pesquisas sobre a falta de acesso ao estudo do nu humano em séculos – de XVI a XIX – que os gêneros artísticos mais reconhecidos e prestigiados exigiam um grande domínio da forma humana para elaboração de suas pinturas, esculturas e outras obras. Dessa maneira, a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, recai sobre a natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas validam (NOCHLIN, 2016, p. 12). Sobre a falta de apreço artístico para a prática do bordado se ressalta:

Ao longo do século XIX, montou-se o seguinte círculo vicioso: as mulheres, seres intelectualmente inferiores, eram vistas como capazes de realizar apenas uma arte feminina, ou seja, obras menos significativas do que aquelas feitas pelos homens geniais: as grandes telas e esculturas históricas. Gêneros como o bordado passaram a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho feminino (logo, inferior), e a do trabalho manual (a cada dia mais desqualificado). (SIMIONI, 2007, p. 93-94).

Arthur Danto propõe uma crítica de arte mais pluralista, para condizer com o mundo atual, pois compreende que o contexto histórico contribui para que o *status* de obra de arte seja concedido ou não. O que significa que a crítica não depende de uma narrativa histórica excludente, mas toma cada obra em seus próprios termos, causas, significados, referências e do modo como esses itens são materialmente incorporados e como devem ser compreendidos (DANTO, 2006, p. 166).

À medida que buscamos captar a essência da arte, nossa tarefa é imensamente facilitada pelo reconhecimento de que a extensão do termo "obra de arte" encontra-se agora inteiramente aberta (DANTO, 2006, p. 219). Para Rozsika Parker (2010), não há hesitação em reconhecer o bordado como arte pois, para a autora, esta é uma prática cultural envolvendo iconografia, estilo e função social. No entanto, debater sobre o bordado enquanto produção artística ainda é uma questão complexa até mesmo para as próprias bordadeiras entrevistadas durante a pesquisa.

Vanessa Israel, por exemplo, acredita na multiplicidade de categorias pelas quais a prática do bordar transita: “Acho que ele pode ser, mas ele pode não ser (arte). Com certeza, é uma forma de arte, porque é simplesmente uma técnica de expressão como qualquer outra. Mas depende da intenção de quem faz”. Para Priscila Casna estas definições entre arte e artesanato são desnecessárias, por enxergar que “o artesanato é arte” sem detectar diferenças entre elas. No entanto, para Renata Dania e para Camila Belotti, o processo de se enxergar como artista demanda um certo esforço. Belotti explica:

Sim. Acho que é uma forma de arte muito múltipla, porque ele pode ir desde a arte mais decorativa até uma arte mais visceral. Para mim, é uma das formas mais contemporâneas de arte, de se expressar. E também, tanto para homem quanto mulher, mas, às vezes, eu fico impressionada de como o bordado é muito feminino mesmo... E ele também pode ser assim, um desenho bem pequenino e bem realista ou algo assim bem abstrato de 6 metros, que você só vai ver se tiver a um metro de distância. Aqui, o artesanato é visto de uma forma pejorativa, aqui no Brasil. Mas eu tenho muita dificuldade de me ver como artista, porque parece que artista é outro nível, outro padrão, eu não seria isso (informação verbal)²⁸.

Mesmo reconhecendo o bordado como arte, compreendendo a diminuição do bordado indevida enquanto prática, a bordadeira se sente excluída da categoria artística tendo dificuldade de se assimilar enquanto artista, Renata Dania nos diz:

Eu enxergo o bordado como arte, contra todos os nossos referenciais e nosso histórico. Me incomoda que as poucas obras de arte relacionadas com bordado são executadas por homens. Além do bordado ser muito difícil de entrar na arte, quando ele entra tem que ser através do nome de um homem. Então, é um dos meus motes de vida. Por isso eu tenho tanta essa questão de ter uma obra maior, eu preciso trabalhar mais, para eu fazer o meu papel dentro do bordado como mulher e ter um trabalho significativo dentro dessa área. É uma grande pressão, mas acho que também faz parte do meu papel, trabalhando nessa área: assinar os meus bordados, encontrar uma identidade e ter uma parcela de contribuição feminina dentro dessa área. Eu acho que a gente tem essa crise da assinatura, justamente porque o bordado tem essa dificuldade de ser entendido como arte. Porque quem começa a pintar, nem cogita em não assinar um quadro, por que você fez o quê? Uma obra de arte. E nós, enquanto artesãs, não somos artistas. Tem esse distanciamento muito grande e muito evidente entre arte e artesanato que a gente no Clube (O Clube do Bordado) se esforça para quebrar esse paradigma e diminuir essas distâncias (informação verbal)²⁹.

Na fala da entrevistada percebemos então um importante elemento do que se configura a prática artística: a assinatura. Nas artes visuais, especificamente, a moldura e a assinatura fazem parte da constituição do nascer de uma obra, como reflete Miller:

Uma versão mais radical da tese de Gombrich (em *O sentido da ordem*) poderia argumentar que a própria arte só existe por causa das molduras, assim como as galerias de arte ou a própria categoria *arte*; isso airmaria que nós expressamos um respeito particular, ou pagamos uma soma particular, por aquilo que é contido pelas molduras. Então, talvez seja a moldura, e não qualquer qualidade independentemente manifesta pela obra de arte, que evoca a resposta especial que damos a ela como arte. Em relação a certa parte da arte contemporânea, essa conclusão me parece bastante óbvia. (MILLER, 2013, p. 77).

Será que, se minha avó Delva não tivesse assinado seu bordado e o emoldurado, o quadro bordado causaria em mim as mesmas indagações que nortearam o início desta pesquisa? Provavelmente não, pois o anonimato e a trivialidade já são fatos dados dentre a prática. Como

²⁸ Entrevista concedida por BELOTTI, Camila. Entrevista IV. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaCamila .mp3 (63 min 56 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VIII desta dissertação.

²⁹ Entrevista concedida por DANIA, Renata. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata .mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

a bordadeira Renata Dania relata, é necessária uma cobrança interna para que ela assine seus trabalhos, pois naturalmente ela não assinaria. Vanessa Israel também se pressiona a colocar-se no papel de autoria de seus trabalhos. Quanto à prática, a bordadeira relata:

Para mim é uma grande questão porque eu passei muito tempo me identificando como uma artesã. E um artesão não precisa assinar, porque você faz uma peça e você vende, ou você dá, e não é do contexto (assinar). Parece que sei lá, você está tentando se vangloriar de uma coisa que, na verdade, é menor. Eu não sei explicar muito bem. Enquanto artesã eu não me sentia precisando assinar. Mas, recentemente, eu comecei a tentar internalizar a coisa da artista, que é muito difícil. Eu falo a palavra, negando por dentro. Mas, eu quero conseguir me expressar melhor com o bordado, eu também gostaria de ter uma produção maior, em número mesmo, porque acho que só assim para você ter identidade e construir uma narrativa mesmo com as obras, né? Eu quero começar a assinar e me arrependo de nunca ter feito isso, depois de 5 anos bordando (informação verbal)³⁰.

Renata Dania também explicita o quanto é mais fácil um homem que borda ser considerado artista do que uma mulher na mesma condição obter tal título. Para Simioni (2007), esta normatização da arte advém do conceito de que a realização das obras é repartida mediante a um critério baseado na analogia entre o gênero do autor e o gênero da execução. Segundo Duby e Perrot (1990), conforme citado por Almeida (2010), a autoria, originalidade e obra-prima não são os fundamentos da criatividade, mas, antes, as consequências dos processos culturais pelos quais feminilidade e masculinidade são preservadas. Na carreira da artista têxtil modernista Regina Gomide Graz, por exemplo, ficava em domínio do seu marido John Graz a idealização de toda a produção artística, da parte intelectual do projeto, quanto Regina encarregava-se da execução da manufatura envolvida no processo (SIMIONI, 2007, p. 93).

Algo similar aconteceu no movimento estético e social da segunda metade do século XIX, o *Arts & Crafts*, elaborado por William Morris (1834-1896), na Inglaterra. Uma ideologia que convidava o artesão a ser tratado igualmente ao artista, enaltecendo as artes menores, buscando revalorizar o trabalho manual e recuperar a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para a vida cotidiana, em contraponto à mecanização excessiva e à produção em massa. Com a criação da empresa Morris, Marschall, Faulkner & Co. – Especializada em mobiliário e objetos decorativos –, Morris buscava uma nova junção do projeto e produção que condizia com a renovação das artes e ofícios. A expressão “Artes e Ofícios” é uma derivação das ideias do crítico de arte John Ruskin (1819-1900), na sua Sociedade para Exposições de Artes e Ofícios, de 1888. A contribuição de Morris na idealização de um modo de fazer industrial que necessitava da cooperação artesanal, lhe deu o título de um dos “pais” do Design

³⁰ Entrevista concedida por ISRAEL, Vanessa. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata .mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

(BÜRDEK, 2010). Sob grande influência das ideias de Ruskin e de Marx, Morris defendia uma arte “feita pelo o povo para o povo”, transferindo ao artesão e operário a alcunha de artista. Contudo, segundo é registrado em Parker (2010), apesar de Morris ter aprendido a bordar e dominar difíceis técnicas do bordado – como o *crewel embroidery* –, este o delegava a execução de seus desenhos e padrões para sua filha, May Morris, e outras mulheres que trabalhavam em seu atelier, reiterando o conceito anteriormente apresentado: o homem como gênio criador de arte e a mulher, a executora. Seria interessante pensarmos nas muitas “artistas colaboradoras” presentes nas notas de rodapé da história da arte (SIMIONI, 2010).

O exercício de compreender o bordado à parte de suas raízes de sexo é árduo e lento, pois como a concepção que o bordado representa a beleza do imaginário feminino, sua clareza espiritual que contraria o racionalismo obscuro do homem – ideia ainda criada e mantida através dos discursos de Rousseau – se aprisiona o poder criativo dessa arte a noções superficiais de beleza. No entanto, o esforço de sucumbir a hegemonia das Belas Artes na junção com as artes aplicadas tende a beneficiar mais a pintura do que o bordado, modificando mais a masculinidade do que transformando a feminilidade (PARKER, 2010, p. 191, tradução nossa), cristalizando o bordado como eternamente feminino. Artistas do século XXI nos desafiam a neutralizar a prática do bordado e enxergar em novas tramas aquela que foi por séculos o manto de invisibilidade que cobria mulheres artistas, nunca reconhecidas como tal.

1.5 Anônimo era uma mulher: Intervenções feministas nas Artes Visuais a partir dos anos de 1970

O período de 1960 e 1970, no Ocidente, é marcado por mudanças no que condiz à experiência social feminina, com destaque para a emancipação sexual das mulheres. O Feminismo pareceu ser o prenúncio de uma nova era, ao menos para uma nova postura social: as mulheres finalmente tomaram as rédeas da situação (ALMEIDA, 2010, p. 64). Invenções científicas como a comercialização da pílula contraceptiva e o incentivo ao uso dos preservativos de látex para a prevenção de doenças sexualmente transmissíveis possibilitaram à mulher o controle sobre a sua própria sexualidade. A intervenção feminista na história da arte dos anos 1970, aqui representada pela publicação de Linda Nochlin, encorajou novas perspectivas para o entendimento do que significara ser uma mulher artista. A historiadora da arte Griselda Pollock (1998, tradução nossa) afirma que a revisão feminista da historiografia da arte tem como principal ferramenta a análise da mulher como produtora, incitando que a crítica ao cânone artístico é muito mais complexa, pois deve-se objetivar além de explicitar ou

expandir o cânone. No entanto, sugere que se produza contra-histórias baseadas em outros elementos das mulheres e sua história. Pedir uma arte mais inclusiva para as mulheres não significa apenas ressaltar nomes esquecidos durante séculos, mas compreender e valorizar os mais diversos trabalhos de mulheres artistas através da escrita de uma nova história da arte. O historiador da arte, Michael Archer, explica:

O que o feminismo fornecia era um meio de visualizar e discutir esta questão sem cair de volta numa simples dicotomia natureza/cultura. Com sua crítica do patriarcado, a teoria feminista enfatizava que aquelas polaridades que pareciam caracterizar diferenças naturais nas qualidades essenciais do homem e da mulher – intelecto/intuição, dia/noite, sol/lua, cultura/natureza, público/privado, fora/dentro, razão/emoção, linguagem/sentimento – só tinham significado dentro da Cultura. As reais diferenças entre ambos se encontravam no jogo do poder: quem o tinha e quem não o tinha. (ARCHER, 2001, p. 126).

No entanto, é prudente ressaltar que assim como há tantos feminismos quanto há mulheres, do mesmo modo, há tantas propostas de produções feministas na arte quanto há personalidades criadoras. Logo, a chamada Arte Feminista é entendida como uma arte impossível de qualquer narrativa linear simples ou de ser estudada por um viés estritamente cronológico (COUTINHO, 2009, p. 56). Nesta perspectiva de feminismos na arte, as modalidades outrora desprezadas por serem “femininas” – como o bordado – assumem o papel crítico aos discursos de poder previamente concebidos.

Tendo como marco histórico inicial a exposição pioneira realizada em Los Angeles em 1976 – *Women Artists: 1550-1950* – anos após ter publicado seu artigo já citado, Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris fazem a curadoria da exposição mais ambiciosa já organizada sobre mulheres, até então (VICENTE, 2011). Realizada no Los Angeles County Museum, com a abordagem de uma história da arte feminista, a exposição propõe uma genealogia de mulheres artistas. A exposição incorpora ideias feministas equacionando os múltiplos processos através dos quais os registros do trabalho das mulheres artistas “[...] foram sendo submersos pela própria história” (Op. cit., p. 37).

A artista visual canadense Miriam Schapiro (1923-2015) criou obras com o propósito de explicitar os trabalhos femininos negligenciados através de omissões e silenciamentos da história da arte. Em “*Anonymous Was a Woman*” de 1977 (Fig. 16), a artista desenvolve a partir de uma série impressos de rendas em tinta, criando peças que buscam discursividade em modalidades tradicionalmente consideradas inferiores por serem tratadas como sendo demasiadamente “femininas e domésticas” (SIMIONI, 2010). “Quero valorizar as atividades tradicionais das mulheres me conectar com as artistas desconhecidas que fizeram quinta, que criaram o “trabalho feminino” invisível da civilização. Quero reconhecê-las homenageá-las” (SCHAPIRO, 1977, p. 129 apud SARDENBERG, 2017). O título da série de obras alude ao

aspecto anônimo destas feitura, levantando a questão sobre o aspecto constituinte do que é considerado uma obra de arte: a assinatura. Mas o fato de a mesma ser assinada necessita que a mesma seja fruto de um sujeito reconhecido, socialmente, como artista (Op. cit., p. 10).

Figura 16: *Anonymous Was a Woman VIII*. Mirian Schapiro, 1977. Fototipia vermelha em papel Arches (46,355x60,96 cm).



Fonte: <https://www.pafa.org/collection/anonymous-was-woman-page-8>.

Outra artista que merece ser ressaltada na contribuição do feminismo à produção artística é a americana Judy Chicago (1939). A ambiciosa obra de *The dinner party* de 1977 (Fig. 17) constitui em uma instalação em forma triangular de banquete de 39 lugares para mulheres meritórias da história ocidental, em que a mesa é posta com porta pratos de porcelana baseados em iconografias vaginais, assim como taças, talheres, acompanhados de toalhas bordadas manualmente com motivos personalizados para cada homenageada. Esta instalação contou com a colaboração de 400 artistas, homens e mulheres, para a confecção de todos estes artefatos, na intenção de uma recuperação histórica de tantas mulheres esquecidas e ocultadas pela história da arte. Entre as célebres mulheres estão: Artemísia Gentileschi, Christine de Pisan, Anna Van Shurman, Geoórgia O'Keefe, Virginia Woolf, Mary Woolstonecraft, entre outras (COUTINHO, 2009). Sobre as inserções têxteis, Chicago resalta:

Examinamos a história do bordado – como se reflete em tecidos e fantasias, esculturas, mitos e lendas e evidências arqueológicas – do ponto de vista do que estes revelam sobre as mulheres, a qualidade de suas vidas e sua relação com o bordado (PARKER, 2010, p. 209, tradução nossa).

Figura 17: *The dinner party*. Judy Chicago, 1977. Cerâmica, porcelana e bordados, 14.6x12.8x9m, Elizabeth A. Sackler Center Foundation, Brooklyn Museum.



Fonte: <https://www.dissentmagazine.org/article/art-meets-politics-how-judy-chicagos-dinner-party-came-to-brooklyn>

Por um lado, prestam homenagem à relação histórica e criativa das mulheres com a arte, por outro, desejam expor os aspectos opressivos da construção da feminilidade, que têm sido tão intimamente ligados ao bordado (Op. cit., p. 204). Se não fosse o trabalho de Judy Chicago e outras feministas, o bordado não haveria de ter chegado às artes eruditas e contemporâneas (BARBOSA, 2016, p. 240).

O bordado permanece em transição de mundos, tempos, tramas. De uma prática que foi confinada as paredes do lar por séculos até às grandes galerias de arte. Para nós, bordadeiras do século XXI, bordar ultrapassou a tradição purista e autoritária sobre o que é ser mulher nas formas patriarcais, e adquiriu um poder político, simbólico e de resistência. Escolhemos bordar para nos aproximar de memórias nossas e de outras, de histórias que nos transformam como pessoas e como artistas. Apropriar-se dessa técnica no fazer da arte é reivindicar o espaço que já nos foi negado, minimizado como “prenda” e fadado ao esquecimento em uma era configurada em tecnologias e consumo exacerbado. É através da memória que esta prática assume novos significados, e se reinventa através de novos diálogos entre as mulheres de hoje e as mulheres de outrora, que permanecem vivas a cada perfurar da agulha em um tecido.

Bordar hoje possui outros significados. Em meio a tantas informações e tecnologias da atualidade, retomar as práticas manuais se assimila à uma silenciosa revolução de valores. Sem dúvidas, meu bordado é muito diferente do bordado praticado pela minha bisavó e avó, apesar de usarmos os mesmos pontos para tramar. O mundo mudou, as mulheres alcançaram outros patamares políticos, sociais, familiares, e assim as relações com o feminino mudaram. O

bordado passou de um símbolo de subserviência a uma técnica pela qual as mulheres têm o potencial de se expressar enquanto também interferem em seu ambiente social (PARKER, 2010, tradução nossa).

Louise Bourgeois, Tracey Emin, Rosana Paulino, Sonia Gomes, e muitos outros nomes que estampam galerias e criam novas tramas para o bordado. Mulheres que se redescobrem e desafiam o estereótipo feminino e clamam pela liberdade de ser mulher, apenas. Ao invés do retrato delicado, natural, maternal esperado, se revelam caóticas, subversivas e independentes em um exercício contínuo de desconstrução de paradigmas limitadores que aprisionaram o bordado por séculos. O fazer manual reflete a busca pela identidade e o ato de bordar não busca reviver o antigo somente, não significa uma nostalgia pura, mas, acima de tudo, uma forma de afirmação enquanto mulher em uma sociedade que permanece a cultivar o patriarcado. Bordar assume o caráter de cimentar socialmente a reflexão da vida e do sentido de pertencimento a uma coletividade: a resistência necessária de ser uma mulher. Essa polaridade do bordado já faz parte de sua essência: a frente e o verso. Assim como todo o bordado tem dois lados, a história do bordado também é composta de faces opostas que se complementam. Como constata Parker:

Historicamente, através dos séculos (o bordado) forneceu tanto uma arma de resistência para as mulheres como funcionava como fonte de constrangimento. Isto promoveu a submissão às normas da obediência feminina e ofereceu meios psicológicos e práticos para a independência (PARKER, 2010, p. XIX).

Como já discutimos no início do capítulo, o século XVIII solidificou o bordado com a feminilidade no contexto de papéis sexuais rigidamente definidos:

O bordado ainda é identificado com a feminilidade, mas a estrutura mudou. As mulheres desafiaram as restrições da feminilidade e entraram em conversas anteriormente masculinas. No geral, as mulheres não mais bordam como gestos de esposa ou de deveres domésticos. Mas o aspecto do bordado como vínculo entre mulheres tem sobrevivido. Livros, exposições, revistas e sociedades dedicadas ao bordado e dominadas por mulheres constituem uma área feminina, curiosamente autônoma. É amplamente ignorado pelos homens. Aprovações cavalheirescas deram lugar ao silêncio, a menos que o bordado seja levado através das fronteiras para o território masculino. Uma bordadeira pode se tornar uma socióloga, mas não traz seu trabalho para a sala de professores, sala de reuniões ou pub. O riso provocado pelo bordado praticado "fora do lugar" ilustra a força das divisões sexuais na sociedade. (PARKER, 2010, p. 215, tradução nossa).

A memória, muitas vezes, parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa (POLLAK, 1992), mas ao dialogar com outras bordadeiras conferimos que este fenômeno possui muitas semelhanças na história de umas com as outras. O trabalho artesanal permite experimentarmos aquilo que Halbwachs (1990, p. 71) teorizou ao discorrer sobre memória: “[...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções

feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”. Dessas lembranças que permeiam a minha vida, me reinventei como artista e me encontrei como bordadeira. Se hoje reivindico meu espaço como mulher artista e – por influência de minha avó – bordadeira, é porque me senti atravessada com o meu re-conhecer de minha avó a partir dos seus bordados. Ao entremear os caminhos bordados da memória de minha avó Delva me senti conhecendo-a, como não havia conhecido nos 24 anos que passamos juntas.

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada (CANDAU, 2012). A finalização deste capítulo aponta para uma análise das influências da memória na construção dos traços identitários. Pollak (1992) evidencia que a identidade também está relacionada à questão da memória: a memória é um elemento constituinte dos sentimentos de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência e de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. Na virada para a FRENTE, busco compreender as relações estabelecidas entre a prática do bordar e as noções de pertença e *construção de si*.

CAPÍTULO 2 – A FRENTE: A TRAMA QUE NOS UNE

A partir das amarras, das emendas e do emaranhado de fios que compõem este tecido, invertemos o bastidor e avistamos os pontos com seus detalhes, singularidades e texturas que o integram. Na dualidade das faces, interpretamos a essência do avesso e seguimos os traços que desvendam a frente deste texto têxtil. As tramas do passado nos enredaram às tramas que tecemos hoje, onde a linha bidimensional do desenho se transforma na tridimensional da costura, que assim adquire na escrita uma quarta dimensão, que é o tempo (DERDYK, 2010). O tempo define a quem fomos e quem somos, nos fazendo questionar quem desejamos ser. Na costura, o tempo é o maior vínculo que estabelecemos, no qual a repetição nos dá uma serena sensação de pertencimento ao infinito, ao mesmo tempo que nos une a uma força ancestral tátil completamente oposta ao mundo contemporâneo imerso em aparatos tecnológicos. A pulsação acelerada dos dias monitorados, em visores de celular, preenche nossas horas com ansiedade e aprendemos a conviver com a angústia de que a vida acontece em uma velocidade muito maior do que podemos acompanhar. Sentir o tempo na ponta de nossos dedos, no apertar de nossas agulhas, nos conecta com um ciclo suspenso que nos acolhe e nos transforma.

A *descoberta de si* através do ato de bordar é complexa, única e está repleta de reminiscências. Parker (2010), compartilhando seus estudos sobre a ligação histórica do bordado com a feminilidade, afirma que o processo de criatividade, a descoberta do modo de pensar, tem um impacto transformativo no sentido da individualidade: “[...] a bordadeira possui em suas mãos um objeto coerente que existe tanto fora no mundo e dentro em sua cabeça” (Ibid., p. xx). Michael Pollak (1992) compreende a memória como elemento constituinte dos sentimentos de identidade que, tanto individual quanto coletivamente, possuem um importante sentimento de continuidade e de coerência de um indivíduo ou de um grupo, em sua reconstrução de si.

Os fazeres de agulha são práticas culturais, configuradas por símbolos, representações, valores, etc. A cultura é um dos pontos de partida e o resultado da materialização têxtil. Os trabalhos manuais transmitem tradições, são guardiões da memória, prestando-se a muitas interpretações e usos. Como explica Sennett (2009), o fazer artesanal permite compreendermos melhor as técnicas da experiência, amadurecer as habilidades, fundamentar a ética do trabalho e assim qualificar as relações humanas.

Abrangendo a questão do bordar como tessitura do *eu*, exploramos cinco peças ou séries de cinco artistas contemporâneas. Elas abordaram, em seus trabalhos, temáticas acerca da mulher, da experiência feminina e da ancestralidade pujante evocada pela costura e pelo

bordado. Aproximo estas artistas contemporâneas das artistas bordadeiras entrevistadas de maneira consciente, objetivando uma pesquisa desprovida de hierarquias, concedendo uma possibilidade de partilha mútua entre os relatos e trabalhos aqui expostos. Dentro de grandes museus de arte ou estirado em uma mesa de jantar, o bordado possui um vasto significado para quem o produz e para quem o herda, permitindo uma afinidade entre as mais diversas histórias, nos mais diversos espaços. O bordado oferece várias linhas para todos aqueles que se envolvem para compor a sua própria criação, fazendo alguma coisa acontecer mais de uma vez, exploramos a uniformidade e a diferença na prática, a transformando em uma narrativa.

2.1 Tramando quem somos: Traços identitários e a construção de uma nova bordadura feminina

O bordado está em constante transição de mundos, tempos e tramas. Após séculos aprisionados nos recônditos do lar, rompeu com as amarras e alcançou novos territórios de pertencimento. A partir dos anos de 1970, mulheres revisitaram a prática e trouxeram novas abordagens e questionamentos para aquela que, por anos, foi considerada uma atividade frívola e destituída de originalidade. O movimento feminista, nas suas mais plurais configurações, impulsionou mulheres a obterem mais consciência sobre suas origens, questionar estruturas opressoras e reconhecer o valor das diferenças entre homens e mulheres. As implicações mais amplas da maneira como o feminismo pensava a arte colocou em foco a questão da identidade, que ultrapassa os limites de gênero, e traziam em pauta considerações sobre sexualidade, classe social, origem racial e cultural (ARCHER, 2001).

O modo como representamos nós mesmas – como mulheres – tem mudado radicalmente ao longo dos anos e grande parte desta mudança vem das casas para a rua. Por exemplo, atualmente, nos deparamos com novos padrões de vida doméstica com taxas elevadas de divórcios e a presença de apenas um chefe do lar, que pode ser homem ou mulher (WOODWARD, 2010). O *lar feliz*, tão promovido no Brasil do século XX, que centralizava no papel da mulher todas as virtudes e valores da família, encontra-se quase em extinção. Com a recém-adquirida “liberdade”³¹, mulheres apoderaram-se de outras funções e descobriram novos

³¹ Coloca-se em aspas, pois sabemos da forte ruptura que se teve em diversos aprisionamentos da mulher no corpo social Ocidental e, por consequência, brasileira, no decorrer do século XX para o XXI, onde inúmeros direitos foram conquistados. No entanto, consideramos que permanecemos em uma sociedade desigual e patriarcal.

significados sobre a representatividade do feminino, muito mais amplo e abrangente que a percepção estereotipada de *mulher do lar*.

Relacionando os modos como as mulheres têm mudado as formulações da questão do *ser*, nos estudos culturais e sociais, torna-se necessária uma breve análise dos processos pelo qual o pensamento feminista foi se desenvolvendo, no decorrer do século XX até o século XXI. No primeiro capítulo, relaciono o movimento feminista de *Segunda Onda*, com a contestação do espaço ocupado pela mulher na sociedade e, especificamente, na arte. Para compreendermos as concepções sobre a identidade feminina na contemporaneidade e seu desenrolar, neste segundo capítulo, elaboro uma concisa perspectiva sobre as principais contribuições do pensamento feminista, para uma compreensão dos conceitos da construção de identidades.

Na transição da *Segunda* para a *Terceira Onda* do feminismo, formulou-se o Feminismo Interseccional, termo cunhado por Kimberlé Crenshaw na década de 1980, relacionado a aspectos de raça, gênero e classe, em um estudo da sobreposição de identidades sociais que interagem em níveis múltiplos e, muitas vezes, simultâneos. Apesar de ser uma pauta entre as ativistas e teóricas feministas, desde a década de 1960, como parte de uma crítica do feminismo radical que se desenvolvia desde esta década, na então compreendida como *Segunda Onda Feminista*. Leslie McCall (2005) argumenta que a introdução da teoria da interseccionalidade foi vital para a sociologia, de maneira que, antes dessa ótica fragmentária para compreender o todo, haviam poucas pesquisas acerca da experiência de pessoas submetidas a diversos tipos de opressão e subordinação dentro da sociedade.

Compreender o sujeito *Mulher* como múltiplo e estudar suas limitações, conforme a sua inserção na sociedade, respeitando as singularidades e acolhendo as diversidades, permitiu que os estudos se desenvolvessem de maneira mais plural. A *Terceira Onda Feminista* nos leva a esta interpretação pós-estruturalista de gênero e sexualidade, expandindo os temas de discussões para um conjunto de mulheres de identidades variadas. A liberdade não está contida na reprodução de discursos anteriores, como nos das feministas de grande parte do século XX, mas sim em encontrar um caminho próprio para cada geração e suas devidas questões.

O Feminismo concentra-se em afirmar a identidade cultural das mulheres tornando-a assim um fator importante de mobilização política. O movimento das mulheres tem adotado uma posição não-essencialista com respeito à construção de identidades. Tem se enfatizado que as identidades são fluídas, não são essenciais ou fixas, logo elas não estão presas a diferenças, que seriam permanentes e valeriam para todas as épocas (WEEKS, 1994 apud WOODWARD, 2010). Um pensamento elaborado com base nesta concepção é o da teoria *Queer*, que desponta a partir do estudo dos inúmeros aspectos que afetam o *ser mulher*. Pensadoras como Judith

Butler³² colaboram imensamente para esta concepção de gênero, colocando as identidades como fundamento da ação política do feminismo. A presunção de uma identidade feminina pode excluir os demais sujeitos por não se enquadrarem nas exigências normativas desta categoria. Então, focar a análise no processo de produção destas identidades apresenta noção de gênero, para além do binarismo masculino-feminino. A autora concebe que: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.” (BUTLER, 2003, p. 59).

O que Beauvoir (2009) expressava com “não se nasce mulher, torna-se”, é questionado por Butler, sobre a imperatividade presente na afirmação, a compreendendo como uma ordem: “torne-se mulher!”. Assim, propõe-se analisar o gênero como uma compulsão cultural, em uma dimensão que ultrapassa o determinismo biológico. Butler estabelece, então, uma crítica à identidade do sujeito do feminismo, apontando a necessidade para um novo tipo de política feminista, para contestar as próprias retificações do gênero e das identidades, isto é, uma política feminista que tome a construção variável de identidade como um pré-requisito metodológico e normativo (BUTLER, 2003, p. 23).

Ao relacionarmos estas definições sobre a identidade da mulher, na nossa sociedade, tecemos compreensões a respeito da expressividade latente no bordar como *construção de si*. Todas estas composições do *ser mulher* – ou até mesmo do não ser mulher, como absorvemos pelas contribuições de Judith Butler – dialogam diretamente com a prática e a representação no bordado. Outras narrativas surgem destas linhas, não mais condizentes com as estruturações de feminilidade previamente concebidas e até então regentes à prática. A pluralidade identitária feminina desperta nas agulhas diferentes alinhavos que não buscam, necessariamente, uma coerência com o bordado tradicionalmente ensinado e a bordadeira não obedece ao comportamento previsto para o seu fazer. As linhas do *ser* são infinitas e repletas de embaralho, nós e conflitos, e a rede na qual ela penetra está cada vez mais se estendendo, para além das bordas antes estipuladas.

O fim do século XX parece marcar uma ruptura na história da invisibilidade das mulheres. Caminhamos para um pós-feminismo no qual a ideia de cuidar, associar e afeiçoar-

³² Judith Butler (1954) é filósofa pós-estruturalista dos Estados Unidos e uma das principais teóricas contemporâneas do feminismo e da teoria *queer*. Em seus trabalhos, Butler aponta a instabilidade da categoria mulher e propõe uma compreensão não binária de gênero. Os livros *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (1990) e *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”* (1993) levantam a discussão sobre a *performatividade* de gênero e impactaram substancialmente na maneira em que escrevemos sobre identidade, subjetividade, poder e política.

se se fortaleceu (DEL PRIORE, 2013). A *Sororidade*, nomenclatura dada à relação de irmandade, união e assimilações entre mulheres que compartilham o mesmo ideal e propósito, é um conceito-chave para que se rompa com um costume de desvalorização das conquistas e lutas das mulheres por elas mesmas. A *construção de si* é, seguramente, uma consequência da *construção de nós*. Tramar quem nós somos depende das linhas e agulhas disponibilizadas para nós, por nós, em um longo processo de partilha coletivo.

Apoiado nesta análise com relação às identidades, explora-se a hipótese de que a produção manual, especificamente a prática de bordar, beneficia os processos de construções identitárias, tanto individual quanto coletivamente. O sociólogo jamaicano teórico da identidade na pós-modernidade, Stuart Hall, examina diferentes concepções de identidade cultural, procurando analisar o processo pelo qual se busca autenticar determinada identidade por meio da descoberta de um passado supostamente comum (WOODWARD, 2010, p. 27).

Deste modo:

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios (...)’ não assim chamado ‘retorno às raízes’, mas uma negociação com nossas rotas’. Elas surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a ‘saturação histórica’ por meio da qual as identidades surgem, esteja em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, interior de um campo fantasmático (HALL, 2000, p. 109).

O “passado comum” é atestado por meio da memória, como ratifica Halbwachs: “A memória coletiva assegura a singularidade e continuidade de um grupo” (apud ASSMAN, 2011, p. 144). Nos estudos do historiador francês Pierre Nora, demonstra-se que por trás da memória coletiva não há uma espécie de alma coletiva, ou espírito coletivo, mas tão somente a sociedade com seus signos e símbolos. Desta maneira, nos símbolos em comum, o indivíduo toma parte de uma memória e de uma identidade tidas em comum, sendo que seus portadores não precisam conhecer-se para dividirem desta memória coletiva, e assim, reivindicar para si uma identidade comum (Ibid., p. 145), definir-se como parte de uma construção ativa e contínua em relação do que nós lembramos juntos, pois reformular a identidade deriva de uma reorganização da memória.

Além do quê, naquilo que buscamos nos lembrar, há também aquilo que buscamos esquecer. Apesar da inquietude dos indivíduos e grupos em busca de si mesmos, existe uma

seletividade naquilo que gostaríamos de perpetuar para as próximas gerações. Algumas memórias são perpetuadas e celebradas e outras são soterradas na densa camada memorativa. Maurice Halbwachs observa que a memória familiar e genealógica é a que se percebe mais facilmente no *jogo das identidades*, pois o conjunto de lembranças que compartilham os membros de uma mesma família fixa uma identidade particular deste grupo. Na genealogia, pode ser definida como uma “busca obsessiva de identidade” e, às vezes, são reforçadas quanto mais experimentado o sentimento de se distanciarem de suas “raízes” (HALBWACHS apud CANDAU, 2012, p. 139).

Este é um enfoque valoroso para a análise da retomada às práticas manuais consideradas domiciliares, como o bordado. Na atual profusão de identidades propiciadas pela globalização e as infinitas possibilidades do *ser* contemporâneo que, impulsionado pela desterritorialização, assume um hibridismo característico da contemporaneidade. Neste cenário conflituoso, se observa uma intensa busca pelas “raízes” que possam delimitar a personalidade daquele sujeito. Como ressalta Stuart Hall, “[...] a identidade não é o oposto da diferença, a identidade depende da diferença.” (HALL, 2000, p. 40). Deste modo, se um sujeito se identifica com as suas raízes familiares, ele se diferencia de outras definições de outros grupos familiares e, por consequência, de pertencimento, delimitando suas características a partir de sua genealogia. Este agrupamento familiar acentua e reforça a coesão social e o sentimento de pertencimento àquela “comunidade afetiva” que denominamos família. A relação com o passado ancestral se dá não só no plano abstrato de sentimentos, mas também, no suporte material. A memória é tecida por imagens e recordações que articulam o passado e o presente e conectam ascendentes e descendentes, ao elaborar uma *construção de si*, baseada em alguns ritos da vida privada, saberes e objetos pertencentes a este universo.

Esta relação é explicitada em diversas falas e produções que integram esta pesquisa. A ligação afetiva entre membros da mesma família, especificamente entre as mulheres deste grupo, encorajou o interesse pelo bordar. Das artistas analisadas, a partir de suas obras e das artistas bordadeiras entrevistadas, como parte da pesquisa, é recorrente a palavra “avó”, “bisavó” e “mãe” em seus relatos. Eu, bordadeira e pesquisadora me assemelho às mesmas associações, quando busco no bordado uma aproximação com a minha recém-falecida avó e me dedico ao fazer das agulhas, no intuito de pertencer a algo, ou a alguém.

A reminiscência de certos rituais, a conservação coletiva dos saberes, das recordações familiares e de emblemas (fotografias, objetos, papéis de família e, evidentemente, bordados) assim como a responsabilidade pela transmissão das heranças materiais e imateriais, são dimensões essenciais do sentimento de pertencimento dos laços familiares. Esses elementos

possibilitam que membros da parentela se considerem *família*. Esta afiliação é uma fidelidade a um patrimônio, uma lealdade ao grupo familiar (CANDAU, 2012). Ao mesmo tempo em que se constrói uma identidade pessoal, a partir do que os outros membros de um grupo familiar elaboram. O indivíduo adquire a consciência de uma ligação e a consciência de uma separação (Ibid., p.141).

Talvez, se não fosse por este forte vínculo familiar, no qual o bordado está secularmente inserido, sua prática estivesse desvanecida. Por ter sido uma técnica negligenciada nos meios mais formais de conservação de saber, sobreviveu à margem da história pela prática domiciliar, gerando não só emblemas familiares, mas, sobretudo, significados singulares repassados geracionalmente. Destes pequenos objetos de afeto, gerou-se uma forte cultura do bordar com o feminino. Este bordar estreita distâncias de espaço e tempo e unifica mulheres, no atributo ímpar do nosso sexo: a maternidade. É do lar que guardamos as mais tenras memórias sobre esta prática, protagonizada por mulheres de nossas famílias. Desta maneira, nos aproximamos afetivamente ao bordado e nos identificamos com as demais bordadeiras, não só pelo interesse em comum, mas também pela narrativa familiar similar.

Stuart Hall considera que a identidade é algo formado ao longo do tempo, por processos inconscientes e não algo inato, existente na consciência, desde o momento do nascimento. Consequentemente, é uma coisa inacabada e um processo em andamento, por isso, destaca-se que a melhor maneira de nos referirmos à identidade é denominando-a de identificação (HALL, 2015, p. 24). Sendo o conceito de identidade algo fluido, o autor coloca:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente. (HALL, 2015, p. 12).

O modo pelo qual dedica-se ao bordado atualmente é agudamente diferente do modo que nossas ancestrais se dedicavam à prática. Se antes era uma prática que pertencia à cartilha dos bons costumes da *moça prendada*, que seguia uma maneira rigorosa de produzir os pontos e riscos inspirados em motivos ornamentais e delicados. No século XXI, bordar se desenrola em maneira de valorizar o íntimo e o que há de exclusivo em cada jeito de fazer. A representação de uma sociedade que transformava a mulher em refém de atividades domésticas e manuais esteve fortemente vinculada à prática do bordar e essa imagem ainda persiste na memória de muitas mulheres, ao observarem suas parentas a obedecerem aqueles padrões. A

bordadeira Vanessa Israel comenta que a lembrança de sua avó bordando marcou a sua própria experiência, enquanto bordadeira, e a incentivou a se interessar pela prática. No entanto, Vanessa busca o oposto em suas criações, pois não se identifica com a delicadeza atribuída aos trabalhos de bordar que sua avó desenvolvia:

Assim, a minha avó bordava muito! Todos os dias de manhã a minha avó limpava a casa e de tarde ela bordava. Essa é uma imagem muito característica da minha vó, assim: ver ela sentadinha bordando na mão, sem bastidor. E ela tinha um avesso perfeito, e tudo que a minha avó fazia era muito perfeito. Não sei se isso chegou a me influenciar porque eu nunca via beleza no que ela fazia, era sempre muita coisa para adornar a casa e eu achava meio feio [...] Eu entendo que o bordado era uma companhia para essas mulheres da minha família que não podiam sair de casa e que não trabalhavam fora, mas ao mesmo tempo eu acho que podia ser uma ferramenta de opressão também, porque você tem que ficar em casa, só isso que resta fazer [...] E hoje, com certeza, a gente consegue bordar sem esse complexo do patriarcado e ser obrigada. A gente borda porque a gente escolheu e eu, pessoalmente, gosto de honrar as minhas mulheres bordando e fazendo uma coisa diferente com isso (informação verbal)³³.

Como nos aponta Kathryn Woodward, diferentes contextos sociais fazem com que nos envolvamos em diferentes significados sociais (2010, p. 30). Na fala da bordadeira Vanessa Israel, percebe-se que tesoura, linha e agulha na mão foram reconfiguradas e um novo significado foi atribuído a esta prática. Os desenhos representam uma outra configuração do universo feminino, elaborando narrativas sobre o corpo, a sexualidade e explorando uma certa liberdade que possibilita novas maneiras de se (re)conhecer e criar diferentes modos de representar as questões que circundam o cotidiano da mulher do século XXI. A aproximação com a própria ancestralidade transforma a experiência secular e surge como um dispositivo que excede o caráter técnico e plástico, assumindo um poder simbólico na contemporaneidade.

O contexto mudou. Para muitas, o aprendizado passado de mãe para filha foi quebrado. Na geração de nossas mães, nascidas entre os anos de 1950 e 1960, técnicas manuais foram descartadas em meio a uma sociedade ávida por novas tecnologias e fascinada pelas recentes conquistas conferidas ao sexo feminino. É importante ressaltar que há centenas de anos a mulher brasileira trabalha – fazendeiras, comerciantes, lavadeiras, escravas –, inúmeras foram as ocupações femininas ao longo dos séculos. Del Priore (2013) registra que, nas primeiras décadas do século XX, por exemplo, grande parte do proletariado era formado por mulheres, que constituíam 67,62% da mão de obra. No entanto, nos anos 1970, a participação das mulheres em grupos comunitários resultou na integração feminina, em comissões jurídicas e políticas possibilitando melhorar suas condições de vida, nas grandes cidades, o que impactou

³³ Entrevista concedida por ISRAEL, Vanessa. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata.mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

vigorosamente nas perspectivas que estas mulheres poderiam almejar em suas carreiras profissionais. Nos anos de 1980, a presença feminina afirmou-se notavelmente no mundo do trabalho, porém, a desigualdade de papéis protagonizados na vida pública e doméstica de homens e mulheres persistia. Devido ao acúmulo de funções por parte das mulheres que viviam jornadas duplas de trabalho – em casa, para a família, e na rua, para a carreira profissional – a perpetuação de práticas como o bordado perderam, momentaneamente, a conexão com a nova realidade feminina. Nos anos 1980, a dona de casa enfrentava uma realidade extremamente mutável, onde existia um forte encorajamento para que assumisse o papel profissional fora de casa. Mulheres espremidas entre uma educação antiquada e os ventos de um feminismo ainda pouco compreendido, se rompe com um ciclo. A historiadora Mary Del Priore narra o cenário conflituoso:

Educada pela mãe de modo muito semelhante ao que já ensinara a avó, no entanto dava à filha conselhos que construíram gerações de mulheres diferentes. Era a última geração de donas de casa nas grandes cidades do país e, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo. As velhas expressões “prendas do lar” e “doméstica” começavam a cair em desuso. Elas educavam as filhas para serem mulheres preferencialmente casadas, mas independentes. ‘Minha mãe era uma carcaça do que queriam que ela fosse’, disse uma das entrevistadas, enquanto outra acrescentava: ‘Minha filha tem de estudar para trabalhar. Trabalhar primeiro, acima de tudo’ (2013, p. 83).

A necessidade de se estabelecer como mulher, longe da esfera do lar, negando algumas atribuições tradicionalmente exigidas de seu sexo, era um movimento inevitável para outra configuração daquilo que considerávamos feminino. O progresso científico, a liberalização dos costumes, o contraceptivo, a transformação de valores, mudaram definitivamente a maneira que elas enxergavam o mundo, e também como o mundo as enxergava. Das quatro bordadeiras entrevistadas, apenas uma aprendeu a bordar com a mãe: Priscila Casna considera que os negócios da família, no ramo têxtil e de confecção de vestuário, influenciaram para que a prática permanecesse continuamente através das gerações. Renata Dania relata que a sua mãe borda ponto-cruz, mas não demonstrou interesse em ensinar a filha, então ela aprendeu a bordar com a sua avó. Sobre a sua experiência geracional com o bordado, ela coloca:

A geração das nossas mães teve que negar o bordado, a geração como um todo, porque elas tinham um mercado de trabalho para conquistar, então elas precisaram negar todas as atividades domésticas relacionadas com a casa para poder se posicionar e demonstrar o que elas queriam naquele momento. E nós já nascemos com tudo isso conquistado. Óbvio que temos sempre coisas novas para conquistar, mas a gente não precisou ter esse processo de negação. Então, eu acho que hoje a gente tem essa liberdade de usar o bordado como uma técnica de expressão, e a gente aplica a técnica do bordado para escrever, por exemplo, um protesto político, ou um protesto feminista. Falar de coisas que a gente acredita hoje. E o bordado não era usado dessa maneira na época das nossas mães. É uma maneira de perpetuar a técnica e que acho que é um pertencimento nosso, é algo que nos pertence como mulheres. Eu sinto muito uma forma de honrar às minhas ancestrais. Elas (mulheres) aprenderam essa técnica e tem uma relação muito íntima com o histórico feminino. Então, eu me sinto bem

perpetuando essa técnica, mas de uma maneira diferente, pra demonstrar também o período que a gente vive (informação verbal)³⁴.

Del Priore (2013) considera que nos anos 1990, adotou-se uma temática da identidade, ao invés de enfatizar a desigualdade entre os gêneros. A construção de si e o desenvolvimento pessoal tornaram-se prioridade no final do século XX. Passou-se a usar novas lógicas baseadas nas sensibilidades e nos valores femininos, ressaltando aquilo que era único, a mulher. Renata Dania explicita que este “pertencer” ao bordado é uma possibilidade reservada a nós, mulheres, pois cabe a nós este peso histórico e o vínculo formado com nossas ancestrais. Uma influência desta conscientização alegada nos anos 1990, que encorajaram a mulher a olhar para as suas singularidades da sua história com mais afeição. Hoje, as bordadeiras se apropriam do bordado com uma percepção diferente do seu lugar no mundo e, por não mais necessitar cumprir um papel social pelo seu fazer, exploram novas narrativas e aplicações da técnica que condizem com o espaço que ocupam. Teresa de Lauretis, teórica feminista, delineia identidade como uma construção ativa e uma interpretação da própria história mediada discursivamente de modo político: “Definir-se hoje significa posicionar-se nos âmbitos do sexo, da ética e da política, definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos. Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória” (DE LAURETIS, 1991, p. 12 apud ASSMAN, 2011, p. 69-70). Mesmo sendo um trabalho solitário e silencioso, longo e detalhado, o bordado reúne várias tramas de mulheres que viveram em diferentes contextos e que são ativados na ocupação do bordar. As identificações se dão na maneira em que nos relacionamos com as outras narrativas, estabelecendo semelhanças e aproximações, mas não se almeja uma “unidade” produzida a partir de uma identidade comum. Ao invés disto, necessitamos analisar as similaridades para compreender as diferenças, pois o processo de identificação está sempre em movimento, como Judith Butler adiciona:

Neste sentido, as identificações pertencem ao imaginário; elas são esforços fantasmáticos de alinhamentos, de lealdade, de coabitações ambíguas e intercorporais. Elas desestabilizam o eu; elas são a sedimentação do “nós” na constituição de qualquer eu; elas constituem uma estruturação presente da alteridade, contida na formulação mesma do eu. As identificações não são, nunca, plenamente e finalmente feitas; elas são incessantemente reconstituídas e, como tal, estão sujeitas à lógica volátil da iterabilidade. Elas são aquilo que é constantemente arregimentado, consolidado, reduzido, contestado e, ocasionalmente, obrigado a capitular (BUTLER, 1993, p. 105 apud HALL, 2000).

Nós estamos frequentemente contando ao mundo histórias sobre nós mesmos, tanto para solidificar nossa própria identidade da maneira que desejamos, tanto para comunicar para os

³⁴ Entrevista concedida por DANIA, Renata. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata.mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

outros as nossas ideologias, afeições, histórias e memórias. Abordo aqui uma leitura de que a identidade perpassa o fazer manual, reforçando a maneira pela qual as identificações são incorporadas nos relacionamentos e fazem com que o bordado se transforme em uma ferramenta de *construção de si*, saturada de correspondências ao passado. Esta complexa urdidura da bordadeira contemporânea é composta por inúmeras inserções do passado, com um ávido desejo por um futuro muito mais acolhedor e receptivo para as infinitas possibilidades do *ser* mulher. Mesmo tendo tantos fatores em comum, é importante ressaltarmos que nenhuma identidade é singular e não existe uma “identidade mestra” que abrange uma certa quantidade de pessoas (HALL, 2015).

Apesar de evidenciarmos a grande influência do pensamento feminista para o desenrolar dos conceitos acerca da mulher na pós-modernidade, não há uma rigidez por parte das artistas aqui analisadas de assumirem um ativismo feminista em seus trabalhos ou narrativas. A questão da mulher no bordado já se tornou, por si só uma resistência, não importa a maneira ou intenção pela qual ela é imposta. Se a prática se mantém viva, adquirindo novos significados e alcançando outras construções, é por intermédio direto de uma geração de artistas que, influenciadas por uma corrente feminista, reivindicou o valor atribuído a uma prática tradicionalmente feminina. Na formulação desta mulher atual, de identificações fragmentadas e pertencimentos híbridos, é dada a escolha de se apropriar destes símbolos para acatar ou negar estereótipos e delinear outras questões sobre o feminino. Renata Dania, sobre a influência do bordado tradicional no desenvolver do seu processo criativo, reflete:

Eu acho que eu me sinto influenciada às avessas, sabe? Porque eu acho que eu sinto uma necessidade de fazer coisas diferentes do que era o tradicional. Como, por exemplo, uma mulher voando em cima uma vaca, rodeada de florzinhas (Fig. 18). Eu uso muitos elementos da natureza nos meus bordados, mas eu sempre faço muita questão de unir esses elementos tradicionais do bordado a elementos subversivos. Eu nem gosto muito de usar essa palavra “subversiva”, pois acho ela muito prepotente. Mas é porque se você for se ater a palavra, é o que vai contra o padrão. Então eu sempre faço questão de juntar os elementos tradicionais com os elementos que me representam também no meu tipo de ilustração (informação verbal)³⁵.

³⁵ Entrevista concedida por DANIA, Renata. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata.mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

Figura 18: Bordado criado por Renata Dania e produzido em parceria com Camila Gomes Lopes, em março de 2018.



Fonte: O Clube do Bordado (*Instagram*).

Edith Derdyk fala que “a memória é vizinha de um imaginário a ser vivido” (2012, p. 15), nos lembrando de que o redimensionamento das experiências vividas determina as idas e vindas dos fios que tramam o tecido do ato criador. Estamos constantemente estabelecendo vínculos com o nosso passado, muitas vezes, de maneira inconsciente, movidos pelo espírito de pertencimento. Assim como bordar, a *construção de si* requer um longo e árduo processo de dedicação para tomar forma, apegada a constante passagem do tempo, somos resultado das inúmeras perfurações que emergem no tecido e distendem novas texturas de tramas. Costurar para ser, não para conquistar modos, e já que a costura costura só para ela mesma, que me sirva pelo menos para aprender a viver (DERDYK, 2012).

2.2 O Clube do Bordado e as novas bordas do fazer: Análise do Processo Criativo de Priscila Casna, Camila Belotti, Vanessa Israel e Renata Dania

O Clube do Bordado, coletivo formado em 2013, pelas amigas Amanda Zacarkim, Camila Lopes, Laís Souza, Marina Dini, Renata Dania e Vanessa Israel, em São Paulo (Fig. 19), ganhou o Brasil pela veiculação nas mídias sociais e plataformas de compartilhamento de conteúdo. Com um canal no *YouTube* montado em 2014 – que hoje totaliza a estatística de 2.556.632 visualizações – as seis amigas de São Paulo passaram a publicar tutoriais, dicas e

conversas sobre o bordado, autonomia feminina e empreendedorismo. Apesar de ser, atualmente, um negócio estruturado – pelo qual as sócias dividem funções e produzem oficinas em diversos lugares do Brasil – o encontro surgiu ocasionalmente, através de um interesse mútuo em aprender a bordar. Com exceção de Marina Dini, as cinco eram colegas de campus na Universidade Estadual de Londrina, onde Vanessa, Renata e Camila estudavam Design de Moda, Laís era graduanda de Design Gráfico e Amanda frequentava a faculdade de Jornalismo. Depois de anos, aos poucos, cada uma delas mudou para a capital paulista, buscando melhores oportunidades de emprego. Renata reencontrou com Camila que, no momento estava desempregada e vendia seus bordados para obter renda, e acabou encomendando um trabalho da colega. Ao receber o bordado encomendado, se surpreendeu com o acabamento perfeito no bordado de Camila e pediu para que ela a ensinasse essa técnica.

Figura 19: O coletivo O Clube do Bordado: Amanda Zacarkim, Marina Dini, Laís Souza, Camila Gomes Lopes, Vanessa Israel e Renata Dania, 2017.



Fonte: <https://oclubedobordado.com.br/>

No dia 14 de agosto de 2013, na casa de Renata e Laís, Camila deu uma aula de bordado que despertou o interesse de Vanessa, Amanda e Marina. Uma semana depois das seis se reunirem para bordar pela primeira vez juntas, assim permaneceram, uma vez por semana, durante os nove meses seguidos. Vanessa Israel relata:

O Clube é a junção de 6 mulheres com histórias muito diferentes. E a gente se encontrou por causa da Camila, para ela ensinar o ponto haste, que era o que ela sabia fazer, e a Camila tem essa tradição da bordadeira: do avesso perfeito, de não ter nó, não ter linha solta. [...] Quando O Clube nasceu, eu amava muito poder encontrar com

essas mulheres, que ainda não eram minhas amigas, porque nós não nos conhecíamos (informação verbal)³⁶.

Para todas as envolvidas nos encontros, ficou explícita a conexão que o bordado exercia na junção de mulheres. Uma simples reunião tornava-se em um potente encontro para compartilhar das mais profundas questões que cada uma vivia, estreitando os laços afetivos, proporcionado pelo desejo de bordar e aperfeiçoar a técnica. A maneira pela qual o bordado tem sobrevivido no decorrer dos séculos se dá, majoritariamente, por encontros como estes, de bordadeiras que se propõem a ensinar a técnica oralmente, dividindo seus saberes com quem se interessar em aprender. Sobre a força deste encontro, Renata Dania descreve:

A história do Clube é uma comprovação desse encontro de mulheres. Nós todas morávamos em São Paulo, nós não tínhamos motivo nenhum para se encontrar, a não ser bordar, e São Paulo é uma cidade difícil, onde as pessoas não conseguem se encontrar com frequência, porque cada um tem uma rotina, as distâncias são muito grandes, e o bordado nos uniu. Foi o bordado que fez esse encontro de mulheres e teve essa energia poderosa que a gente só conseguiu se dar conta do porquê de a gente se encontrar ao longo de 9 meses, semanalmente, para bordar, depois de muito tempo que a gente conseguiu elucidar e pensar: ‘nossa, foi por causa desse encontro que a gente continuava. Foi por causa dessa força’ (informação verbal)³⁷.

Ao perceberem o poder que a técnica proporcionava em agregar pessoas pela vontade e busca do saber, as seis amigas que passaram a produzir bordados juntas decidiram compartilhar, em vídeos, tutoriais com os seus conhecimentos sobre o bordado, para que aquele grupo de 6 se tornasse muito maior com o suporte das mídias digitais. Com contas nas plataformas *YouTube* (compartilhamento de vídeos), *Facebook* (compartilhamento de textos, fotos, links e demais conteúdos), *Instagram* (compartilhamento de fotos e vídeos curtos), *Pinterest* (organizador de imagens em painéis semânticos), e um site oficial com um espaço de loja virtual, O Clube do Bordado alcançou o total de 146 mil seguidores, constituído por 93% mulheres entre 25 a 34 anos³⁸. Jovens mulheres utilizando de plataformas digitais para impulsionar a produção manual, na segunda década do século XXI, utilizando uma linguagem muito mais direta e informal do que a maioria das publicações sobre o tema. Assim, a técnica tornou-se muito mais convidativa. E, dentre os conteúdos produzidos pelo *O Clube do Bordado*, são temas recorrentes as discussões sobre o feminismo, negócio criativo, viagens, além dos que

³⁶ Entrevista concedida por ISRAEL, Vanessa. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata.mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

³⁷ Entrevista concedida por DANIA, Renata. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata.mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

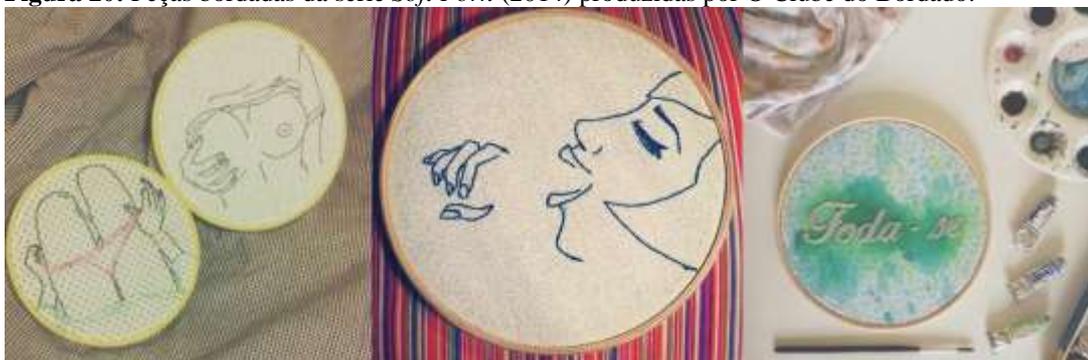
³⁸ Dados de 08 de fevereiro de 2018, publicados pelo portal Projeto Draft, disponível em: <https://projeto draft.com/da-jornada-dupla-ao-emprededorismo-solo-a-historia-do-clube-do-bordado/>. Acesso em: 18 maio 2019.

envolvem diretamente o fazer do bordado, como materiais, tutoriais de pontos, acabamentos e técnicas de pintura e costura.

No mesmo ano, em 2014, com o formato de coleção, O Clube do Bordado lançou uma compilação de bordados autorais intitulada de *Soft Porn* (Fig. 20), explorando representações de sexualidade, ao invés das tradicionais flores e pássaros que circundam o vetor criativo do bordar. A opção por traçar situações eróticas por meio das linhas adveio da inquietação que as bordadeiras encontraram ao se relacionar com os padrões tradicionalmente reproduzidos, como lembra Vanessa:

Eu não queria abrir mão desse encontro, porém, o bordado me lembrava essa coisa da vaquinha, da florzinha, e esse bordado que oprime as mulheres. Isso me incomodava muito. Então o jeito que eu achei de continuar fazendo aquilo e tendo aquele momento ótimo foi bordando cenas pornográficas ou mulheres nuas, coisas que fossem até incomodar as pessoas que fazem o bordado tradicional. Ledo engano, porque na verdade as pessoas gostaram! A gente já foi parada por várias velhinhas que adoraram. Então, eu quis ser rebelde, mas foi super aceito. Descobri que o mundo queria ser rebelde no bordado também. Hoje, eu ainda me sinto meio refém dessa relação do bordado “feminino”, porque é tudo que eu não quero fazer dentro do meu bordado pessoalmente. O Clube do Bordado tem outra estética, e tem uma linguagem visual dele né, que é da empresa. A gente, pessoalmente, tem outras. E para mim é muito importante me distanciar disso, ainda (informação verbal)³⁹.

Figura 20: Peças bordadas da série *Soft Porn* (2014) produzidas por O Clube do Bordado.



Fonte: Think Olga. Disponível em: <https://thinkolga.com/2014/09/16/clube-do-bordado-linha-agulha-e-reinvencao/>

Com a notoriedade alcançada no primeiro trabalho coletivo do Clube, as sócias perceberam que, assim como elas, muitas outras pessoas se interessavam pelo universo do bordado e desejavam utilizar desta ferramenta para expressar suas subjetividades. Replicar desenhos ornamentais, seguindo o feitio da época de nossas avós, era algo que pouco se relacionava com o cotidiano vivido por elas, e a necessidade de desassociar a prática de uma produção mecanizada transformava a prática ainda mais relevante, em uma realidade imersa

³⁹ Entrevista concedida por ISRAEL, Vanessa. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata.mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

em tecnologias. As relações sociais se transformaram a partir da popularização do uso de *smartphones* e da internet, e as pessoas se transformaram a partir das novas percepções sobre o tempo, a distância e as semelhanças. Amanda Zacarkim, uma das sócias de *O Clube do Bordado*, disserta sobre esta aproximação do fazer manual como construtor de identidades, na contemporaneidade, desenvolvendo o argumento de que, ao fazer bordados, se adquire um conhecimento prático com o qual a pessoa pode potencialmente experimentar transformações na rotina e novos encontros que, mais profundamente, afetam na identidade pessoal daquela bordadeira (ZACARKIM, 2016). Na reflexão, Zacarkim estuda a identificação com a infância, com gostos pessoais, e outras descobertas que influenciam na relação na *construção de si* de cada bordadeira entrevistada, inclusive dela mesma:

Sendo uma mulher dos nossos tempos pós-modernos, eu havia negado qualquer interesse no artesanato há anos, em favor da tecnologia e ocupado um estilo de vida. Mas quanto mais minha rotina era liderada pela interação virtual, mais eu sentia a necessidade de tirar minhas mãos dos teclados e telas em busca de algo mais tangível, talvez mais real. Mas, curiosamente, foi através de alguns ‘likes’ nas mídias sociais que eu entrei em contato com outras mulheres que também experimentavam a mesma sensação. Juntas, decidimos aprender como bordar. Já faz quatro anos desde que nossas reuniões semanais de bordados se desdobram em amizades e no Clube do Bordado, nosso negócio criativo. O bordado mostrou ter um poder por conta própria, o que me levou a descobrir novas habilidades e novas conexões com outras pessoas. Essa impressão estava sendo costurada em minha vida pessoal através de leituras, workshops e ao ouvir histórias de outras bordadeiras. Elas me lembraram das práticas que eu aprendi na infância, no convívio com minha avó e suas talentosas amigas costureiras e artesãs. Eu então era capaz de entender e reconectar com a minha própria história, e o bordado me ajudou a colocar minhas ideias esquecidas em prática, materializando-as. A partir dessa compreensão anterior veio o interesse em estudar o bordado e seu poder, talvez para encorajar o envolvimento de mais profissionais e mais estudiosos sobre este assunto (Ibid., p. 4).

A pesquisa de Zacarkim evidencia as novas configurações de relacionamento na sociedade pós-moderna, as identificações culturais proporcionadas pela profusão de informação que recebemos e como nos associamos ou não a elas. Em seus estudos acerca da identidade cultural, Stuart Hall compreende que “[...] novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de tempo, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a terem efeito sobre as identidades culturais” (HALL, 2015, p. 39). Nesse sentido, podemos salientar que a atual compreensão do bordado, enquanto reminiscências da memória na construção de novas identificações com o fazer feminino e suas ancestralidades, possibilita que a prática assuma novas dimensões, sem que estas anulem a história e os envolvimento afetivos trazidos por ela. Maurice Halbwachs enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória coletiva a qual pertencemos (HALBWACHS, 1968 apud POLLAK, 1989), na qual costumes e tradições fazem parte dela.

O que por séculos foi produzido no domínio de quatro paredes, hoje atravessa continentes em um clique. A sua função excede o enxoval de bebê, as toalhas de mesas e roupas de parentes queridos, e atribui novas razões para existir – nem que seja somente a própria razão de existir. As mídias sociais atuam como uma grande malha que aproxima quem se ocupa dos trabalhos de agulha, em uma constante troca de saberes, como partilha Vanessa Israel:

Eu percebo o movimento entre os nossos seguidores, as pessoas que assistem aos nossos vídeos de conexão entre elas nos comentários. Uma ajuda a outra, uma responde a outra, uma passa o link de uma coisa que uma pessoa perguntou. Tem alguns grupos no *Facebook* que é *As Bordadeiras* e tem o nosso que é da assinatura que é o *Bordados do Clube do Bordado* e é lindo. É uma comunidade que não tem briga, as pessoas se ajudam muito, e depois de um tempo já passam a marcar de se encontrar para bordar. É muito diferente. Aliás, a gente dá aula de bordado, né? Então, é muito comum acabar a aula e as pessoas já trocaram o telefone, fazer um grupo, marcar de se encontrar, e tipo, eu não vejo isso em outras artes. Sei lá, eu faço aula de desenho e é cada um no seu quadrado. A gente conversa na aula, mas não tem essa intenção de comunidade (informação verbal)⁴⁰.

A experiência proporcionada por espaços virtuais como *O Clube do Bordado* encoraja diversas pessoas, nos mais variados contextos, a recuperarem uma relação com o fazer manual que, indiretamente, acaba por ressignificar o bordado. A proporção do *lar* ficou mais extensa, e através de uma tela, compartilhamos nossa casa com outras pessoas que gentilmente nos ensinam, ponto por ponto, formas de trilhar nosso percurso enquanto bordadeiras. Considero, nesta pesquisa, a inserção do caso de *O Clube do Bordado* essencial para compreendermos como a técnica se modificou, no desenvolver das pessoas que o praticam, e pelo significado que cada uma atribui ao fazer. Ao expandirem as fronteiras que tornam possível o aprendizado do bordar e formatarem novas configurações ao redor dele, *O Clube do Bordado* promove um entrelaçado de narrativas femininas que se materializam no bordar. Na minha própria trajetória enquanto bordadeira, foi por meio de tutoriais e *posts* do Clube que fiz meus primeiros pontos, aprendi quais materiais poderia usar e como, e, principalmente, me senti livre para experimentar um bordado sem fórmulas corretas ou cobranças de um avesso perfeito, símbolos de uma delicadeza estereotipada de feminilidade. Inserida na rede de compartilhamentos do *Clube do Bordado*, dividi minhas vivências e percebi que, assim como eu, muitas mulheres buscam no bordado uma maneira de preservar suas ancestralidades, se aproximarem de memórias e desenvolverem uma prática artística na qual elas se sintam à vontade para explorar sua criatividade.

⁴⁰ Entrevista concedida por ISRAEL, Vanessa. Entrevista II. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. São Paulo, 2018. entrevistaVanessaeRenata.mp3 (38 min 16 seg). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice VI desta dissertação.

Foi no contato com O Clube do Bordado que pude me conectar com outras bordadeiras brasileiras, as quais simbolizavam em seus trabalhos esta profunda relação com a figura feminina, em um desvendar constante das múltiplas faces da mulher na contemporaneidade. Para esta pesquisa, pude entrevistar, além da Renata Dania e Vanessa Israel, as artistas Priscila Casna e Camila Belotti, bordadeiras da cidade de São Paulo. Elas complementam a discussão a respeito das ligações contemporâneas do bordar com o passado familiar de cada uma. Posteriormente, no tópico que finaliza este capítulo, enlaço esta abordagem levantada com a prática de artistas contemporâneas que aplicam as técnicas têxteis em seus trabalhos. Além de dividir seus processos criativos, todas as bordadeiras aqui investigadas compartilham suas visões de mundo enquanto sujeitos femininos, com as memórias que sensibilizaram o uso do bordado em suas criações.

Para o desenrolar deste tópico, delimitarei temas, analisando as quatro narrativas das bordadeiras que apresento no decorrer da dissertação. Examino as falas das entrevistadas, lembrando que todas as conversas aqui apresentadas foram cedidas de forma voluntária. Nos trechos destacados das entrevistas, praticantes estabelecem as relações com suas memórias – principalmente a familiar – no processo criativo, onde identidades pessoais são construídas pelo engajamento com a técnica em si e com a decisão de cada uma de, no bordado, contar suas próprias histórias. As quatro bordadeiras analisadas possuem poéticas únicas, elaboradas a partir de uma constante concordância com a memória e desencadeando novos processos de formação de identidade.

Vanessa Israel (Fig. 21), 28 anos, é sócia do *Clube do Bordado* e formada em design de moda, junto com Renata Dania (Fig. 22), de 31 anos, também sócia do *Clube do Bordado* e igualmente formada em design de moda representam o coletivo já apresentado nesta pesquisa. A aproximação delas com a técnica foi narrada previamente, no entanto, cada uma desenvolve seus trabalhos conforme se identificam ou não com os padrões de feminilidades imbricados na visualidade do bordado. Além do trabalho conjunto, ao coletivo do Clube, Vanessa e Renata trabalham em suas criações autorais, criando suas próprias narrativas e poéticas a partir de suas vivências e experimentações.

Figura 21: A bordadeira Vanessa Israel.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 22: A bordadeira Renata Dania.



Fonte: Da Autora, 2018.

Camila Belotti (Fig. 23) assumiu a alcunha *BelôCami* para identificar seus bordados. Designer gráfico de formação, a paulista de 34 anos se especializou em ilustração e sua carreira esteve vinculada com o mundo da publicidade por muitos anos, trabalhando em agências publicitárias. Com a demanda exaustiva do trabalho como ilustradora, em 2014, Camila buscou no trabalho têxtil refúgio para a sua estafa. Costura e bordado sempre foram as atividades favoritas de sua *Nonna* – forma afetuosa que chamava sua avó paterna, de origem italiana – e, no momento de angústia com a própria profissão, foi a lembrança de sua avó que a incentivou a um novo conhecimento. Hoje, trabalha em um ateliê próprio, desenvolvendo encomendas de

quadros, bastidores e peças de vestuários bordados, divulgando seus trabalhos principalmente com o suporte de mídias digitais como *Instagram* e *Facebook*.

Figura 23: A bordadeira Camila Belotti.



Fonte: Da Autora, 2018.

Priscila Casna (Fig. 24), de 27 anos de idade, borda desde os 12 anos. Antes mesmo de adentrar no ensino superior, Priscila já vivia o cotidiano daquela que futuramente seria sua profissão. Sua família possui uma linhagem de bordadeiras e costureiras que dedicaram suas vidas para produzir roupas e peças têxteis, desde sua bisavó, imigrante italiana que custeou o estudo e sobrevivência de seus filhos com as encomendas de costura e bordado para donas de casa. Sua bisavó paterna adquiriu uma barraca de 25 metros, em uma feira de São Paulo que, posteriormente, se tornou um atelier e uma malharia, onde ela manufaturava peças, sob encomenda, e também em maior escala. Tanto do lado paterno quanto o materno, a família de Priscila era ocupada pelos trabalhos de agulha e, na década de 1980, sua mãe iniciou uma empresa especializada em bordado, situada no bairro do Bom Retiro em São Paulo. Ao lado de sua mãe, Priscila começou a bordar à mão vestidos de noiva e vestido de festa, criando afinidade com a aplicação de pedraria e detalhes finos. Com a bisavó paterna, ela aprendeu a costurar e foi motivada a ingressar na faculdade de Moda, quando optou por seguir na produção manufaturada em moda, possibilitada pelo mercado de luxo. Depois de 3 anos trabalhando na marca Paula Raia, Priscila se especializou em bordado e têxtil no Chile com as bordadeiras Laura Ameba e Karen Barba e, desde então, passou a se dedicar ao bordado, realizando encomendas, trabalhos autorais e ministrando oficinas e aulas de bordado.

Figura 24: A bordadeira Priscila Casna.



Fonte: Da Autora, 2018.

Nesta seção, elaboro um diálogo com as bordadeiras acerca dos seus processos criativos, e de que maneira cada uma estrutura a sua própria criação. Com o suporte dos estudos de Cecília Salles, publicados em *O Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística* (2008), me apodero da crítica genética abordada pela autora, que investiga a obra de arte, a partir de sua construção, acompanhando seu planejamento, execução, crescimento com o objetivo de melhor compreender o processo de criação. Considerando o âmbito contemporâneo, composto por um sujeito criador arraigado em apropriações e dotado de identidades múltiplas – por vezes, conflituosas – ambiciono percorrer estas identificações, memórias e inquietações que geram a poética das bordadeiras aqui estudadas. Considera-se notável a diferença com que este artefato bordado é criado hoje, quando comparado há gerações atrás, influenciado por todos os contextos sociais e históricos anteriormente interpretados, na dissertação.

Discutir a arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação, de ideias (SALLES, 2008, p. 25) e diferentes ângulos de observação do movimento criador nos oferecem uma ampliação de sua compreensão. Para Salles (Ibid.), o processo criador se dá em cinco perspectivas: a de ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação. Neste processo de construção de uma nova realidade, o papel da memória é essencial, pois a imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com o suporte da memória. Buñuel (1982 apud SALLES, 2008, p. 100) explica que a memória é, permanentemente, invadida pela imaginação e pelo devaneio. *O Gesto Inacabado* é uma possibilidade de se olhar os fenômenos em uma perspectiva de processo, em um sentido mais

amplo, pois a obra está sempre em estado de mutação e ressignificações, e o processo mostra-se, assim, como um ato permanente.

Ao examinarmos a criação na confluência das ações e memórias, desenvolvemos um percurso único das artistas aqui apresentadas, em uma combinação de ideias e possibilidades que as conduzem para a criação de suas peças têxteis. As perguntas levantadas nas entrevistas giram em torno das questões de representação do feminino, compreensão sobre o bordado no cenário atual, das relações com a arte e com as suas ancestralidades. Além de considerar os materiais que cada uma opta por usar, e as técnicas de bordar que utiliza. Considera-se também imprescindível a avaliação do que cada uma bordadeira entende sobre o avesso do bordado, característica atribuída outrora aos “bordados de qualidade”, onde o avesso do trabalho refletia exatamente o que se mostrava por pontos na frente do bordado. Como é esta relação com o avesso hoje? Ela ainda é relevante?

Busca-se através destas interlocuções entre a teoria e a prática uma abordagem mais inclusiva e menos severa sobre os limites da arte e da prática artística. Ao estabelecer diálogos com mulheres bordadeiras que confluem em distintos espaços através dos seus trabalhos, e oferecer-lhes nesta pesquisa o mesmo destaque na fala que concedo a renomados autores, busco uma ciência horizontalizada, sem hierarquias ou supremacias do saber. Pondero o saber manual, a sabedoria da bordadeira, tão relevante para a construção da pesquisa quanto o saber intelectual, como resguarda Boaventura de S. Santos na sua concepção de *Ecologia do Saber*, conforme Hissa (2011). A compreensão de Santos vai para além da transdisciplinaridade, e busca ampliar as fronteiras do saber e opor-se a hegemônica monocultura do conhecimento científico, tão enraizada no fazer científico. A partir deste desenvolvimento, Cassio Viana E. Hissa constata que a ciência moderna não é feita para o diálogo, e se edifica a partir da exclusão do outro, da desqualificação dos saberes (2011, p. 43) e propõe a possibilidade de pensarmos diálogos entre ciência, conhecimento e práticas desde que todos se ponham em relação desprovida de hierarquias. Uma ciência reinventada, que aproxima ciência e senso comum, pautada no diálogo.

A destradicionalização da arte nos leva a interpretar melhor as relações de gênero que determinam a valorização de uma prática específica, no desígnio de transformarmos a academia e os espaços de arte mais plurais e desimpedidos de estabelecerem outras relações com saberes milenares, como o bordado. A linha, o bordado e a costura são técnicas difundidas popularmente, e o processo criativo com elas apresenta infinitas possibilidades, nas quais cada artista descobre uma poética singular.

Trilhando este modo de pesquisar, dedico os próximos tópicos para a exposição das falas das artistas bordadeiras entrevistadas, pontuando três assuntos que norteiam esta análise: O bordado e as mulheres: da feminilidade imposta à resistência artística (2.2.1); Artista ou Artesã? A crise de identidade da bordadeira contemporânea (2.2.2); As marcas do avesso: O bordado hoje (2.2.3) e Criação, materialização e processos da bordadeira (2.2.4).

2.2.1 O bordado e as mulheres: da feminilidade imposta à resistência artística

A arte de bordar fora o meio de disciplinar mulheres, em um ideal feminino, na medida em que a materialização de fazeres delicados pudessem as comprovar disto, no entanto, forneceu também uma ferramenta para a resistência às restrições do conceito de feminilidade. No primeiro capítulo, exploramos a prática do bordado no século XX e XXI e discutimos sobre a força do movimento feminista na reinserção da prática como dispositivo de resistência feminina. O título da publicação de Rozsika Parker (2010), alude à dualidade do bordado no decorrer dos séculos, promovendo submissão e, ironicamente, independência. As marcas desse passado não tão distante persistem na memória das bordadeiras contemporâneas que atribuem uma dignificação a este fazer, com muita gratidão e admiração pelo que ele proporcionou às gerações passadas, mesmo que de maneira não tão libertária. Porém, os padrões visuais muito disseminados no século XVIII, de um bordado delicado, que reproduz formas naturais como ramificações de folhas e flores, letras cursivas e ornamentações meticulosas são ainda muito estimuladas no repertório imagético das bordadeiras.

Priscila: *“Eu acho que o bordado é uma forma de resistência feminina. Para mim, faz parte do sagrado de ser mulher [...] minha bisavó era super empoderada, meu bisavô faleceu cedo então ela teve que fazer tudo sozinha, sempre sozinha. Enxergando mais pela família do meu pai, é uma forma de mostrar o quão forte a gente é. Sempre tudo que elas tiveram foi sozinha. Minha bisavó bordava para ela, fazia quadros para ela de ponto-cruz, bordado à mão, sem assinar [...]. (quando eu bordo) eu boto todos os fios, eu nunca uso um só fio: 6 fios, no mínimo. Eu quero que a pessoa olhe e fale: “Nossa, caramba!”, não que diga: “olha que bonitinho, que delicado” [...]. Desde pequena, fiz cursos de pintura e desenho, e até pinto uns quadros. Eu pinto coisas bem contemporâneas e abstratas, não gosto de nada que tenha forma. Eu sou apaixonada pelo fundo do mar. Porque o mar para mim é uma mulher. Eu o enxergo como uma mulher porque ele cria coisas [...], eu fui abraçando o mar como uma poética depois*

que eu engravidei, essa explosão de energia, que a gente não sabe de onde vem. Porque o mar tem as criaturas mais estranhas, elas nascem e renascem, ele sempre sai criando tudo”.

Camila: *“A costura e o bordado sempre estiveram presentes na minha vida, por conta da minha nonna, a mãe do meu pai [...]. E ela não sabia riscar, não sabia passar (o risco), então uma tia minha comprava os tecidos riscados e ela fazia. Ela aprendeu com a mãe dela a bordar, e ela não tinha noção nenhuma de cor, de nada... ela só sabia escrever o nome dela e mal sabia ler. Mas, hoje, eu vejo os bordados dela e acho engraçado porque ela, apesar disso, tinha noção de cor e sabia montar paletas. Eu a via bordando, mas nunca me interessei e ela também nunca perguntou se eu queria aprender. Mas quando eu tinha mais ou menos uns 14 anos, fui comprar um bastidor pra ela, e umas linhas. Aí achei legal e falei para ela: “ah, um dia eu quero aprender com a senhora!”. Só que esse dia nunca chegou [...], na faculdade, em alguns projetos, eu comecei a usar o fio. Sempre gostei muito de linha, de coisas com linha. Eu não sabia bordar e não sabia até onde o bordado poderia chegar [...], eu achava que bordado era uma coisa impossível: só as senhoras podem fazer. E eu nem sei costurar, mal faço a barra de uma calça! [...] tem uma professora em São Paulo que se chama Flávia Lasser, que é referência e há muitos anos eu via ela, a Cris Bertolucci e a Vanessa Rozan, que formavam “O Clube do Útero” e achava muito legal que elas se reuniam, e cada uma na sua, elas faziam as suas coisas. Nesse momento eu vi que a Flávia ia dar um curso e resolvi tentar [...], a Flávia começou a me incentivar a bordar, e como eu estava desempregada, tinha bastante tempo (livre). A minha válvula de escape estava no desenho e eu ia aplicando o bordado nos meus desenhos e tudo o que eu ia aprendendo com a Flávia, que foi muito importante para mim e me incentivou demais [...] O meu foco é sempre a ilustração. O bordado vem junto porque é uma técnica que eu gosto. Ele traz isso, e por si só, ele já traz o feminino, porque é tudo muito mais delicado. Mesmo que você pegue uma juta e pontos rústicos, mesmo assim, ainda vai ficar feminino. Eu sinto isso porque eu gosto muito de uma vertente da arte que se chama Low Brow, que é uma série de artistas homens e mulheres que fazem telas meio Street Art, que traz a delicadeza, mas tem uma crítica muito forte. Eu gosto muito desse contraste, e eu gosto dessa coisa que é delicada, mas ao mesmo tempo é até uma violência [...] eu quero abordar algo mais violento, cansei de fazer flor. Eu quero experimentar”.*

Vanessa: *“(O bordado) podia ser uma ferramenta de opressão, eu sinto muito que o bordado deu uma segurada (no comportamento) assim, mas acho que é um campo de criatividade e que muita coisa foi pra lá. Hoje a gente consegue bordar sem ser obrigada e eu,*

pessoalmente, gosto de honrar as “minhas mulheres” bordando e fazendo uma coisa diferente com isso [...]. A gente fez um retiro de bordado na pousada da mãe da Renata (Dania), no começo de 2018, e eram só mulheres e foi muito poderoso esse encontro. Nas primeiras cinco horas nós já estávamos muito íntimas, é que eu acho que o bordado tem (uma força), além do terapêutico, ao unir tantas mulheres, tem um caráter ancestral muito grande que a gente precisa até entender melhor [...] acima de tudo, para mim, é uma rede feminina. Acho que isso é muito intrínseco ao bordado [...] hoje eu ainda me sinto meio refém dessa relação do bordado “feminino”, porque é tudo que eu não quero fazer dentro do meu bordado, pessoalmente [...] para mim é muito importante me distanciar disso, ainda”.

Renata: *“Hoje temos a liberdade de usar o bordado como uma técnica de expressão [...] e o bordado não era usado dessa mesma maneira na época das nossas mães, por exemplo. Eu acho que é um pertencimento nosso, uma coisa que nos pertence como mulheres. Sinto muito como uma forma de honrar minhas ancestrais [...] e me sinto bem perpetuando essa técnica, mas de uma maneira diferente [...]. Eu me sinto influenciada (pelos padrões de feminilidade visual do bordado) às avessas, porque eu sinto uma necessidade de fazer coisas diferentes do que era o tradicional [...] eu sempre faço questão de juntar os elementos tradicionais com os elementos que me representam também no meu tipo de ilustração”.*

As histórias narradas têm em comum uma ideia de identidade coletiva da figura da bordadeira pela qual as entrevistadas buscam reinventar. Em cada contexto é retratada a maneira que a técnica oferece uma visão mais profunda da construção de uma identidade, construída a partir de uma memória individual e coletiva. Para Jan Assman (2008), indivíduos têm várias identidades – de acordo com raça, crença, sistemas políticos, etc. – e igualmente variadas são suas memórias coletivas, e os grupos são formados e reunidos por meio de laços afetivos – *communautés affectives*, para Halbwachs. Tais laços emprestam especial intensidade às memórias e então lembrar-se passa a ter uma realização de pertencimento, ou até uma obrigação social. Uma pessoa tem que lembrar para pertencer (ASSMAN, 2008, p. 122). No entanto, existe uma necessidade de sobrepor a tradicional imagem e pertencimento da mulher que bordava, em outras gerações, para a mulher que borda, atualmente. Este pertencimento acompanha as condições assinaladas por Assman, de níveis sociais nos quais cada indivíduo se agrupa. É inegável a potência dos afetos memoração que encaminha a reunião das mais diversas mulheres neste *descobrir ser* bordadeira.

A segunda história apresenta a ligação afetuosa que a bordadeira Camila Belotti desenvolveu com o bordado por conta da sua vivência, na infância, com a sua avó. No entanto, por acreditar que esta era uma prática extremamente vinculada a um certo tipo de grupo, o qual ela não pertencia – de mulheres idosas e donas de casa, como a sua avó – ela acreditou ser algo “impossível” bordar. Ao observar outras mulheres que compartilhavam do seu mesmo agrupamento social e que realizavam atividades pelas quais ela se identificava, Camila, enfim, compreendeu o bordado como algo para além de sua avó, e que poderia também lhe pertencer este espaço.

Nas narrativas de Camila, Vanessa e Renata, é ressaltado que apesar dos mais tenros laços que cada uma carrega em relação à prática – vinculada a uma figura feminina de sua família – é necessária a ruptura da representação da bordadeira como alguém que é dotada de uma delicadeza, doçura e, especialmente, de uma *feminilidade*. Por mais significativa que seja a relação que as bordadeiras guardam da prática, resultadas de suas memórias individuais, é a constituição de uma memória coletiva que compõe esta concepção maior do que significa ser uma bordadeira. Não foram fatos que, muitas vezes, as atingiram diretamente ou representam suas próprias narrativas, porém, ao se identificarem com a prática em um contexto atual, compreendendo a dimensão opressora que ela submeteu muitas mulheres no passado, estas bordadeiras reivindicam para si esta identidade contrastante: passado e presente, feminina e feminista, oprimida e libertária. Cada uma dialoga com estas faces múltiplas da maneira que preferir.

Para Priscila, que cresceu imersa neste universo do bordado e da costura, por consequência do ofício de seus familiares, desenvolveu outra apropriação da técnica. Influenciada por uma avó que se posicionava perante a sociedade de sua época de modo mais confrontador e que, posteriormente, incentivou Priscila a seguir nesta prática, suas conexões com o bordar eram mais autônomas. O bordado e a costura representaram, para as mulheres de sua família, um ofício que proporcionou inúmeras conquistas materiais e possibilitaram uma independência feminina. Na sua fala, ela não ressalta este caráter opressor como algo que a atinge, pois bordar, significa para Priscila, liberdade de criação.

2.2.2 Artista ou artesã? A crise de identidade da bordadeira contemporânea

No primeiro capítulo, tratamos da construção histórica da figura do artista, discutida pelas teóricas feministas da arte, como Linda Nochlin. Analisamos o quanto a presença de um discurso hegemônico, em torno do protagonismo masculino na arte, refletiu na limitação da

presença feminina nos espaços da arte. Se estabelece dois polos opostos entre homens e mulheres, desde o século XVI, que resigna o papel feminino a uma dócil figura desprovida de intelecto ou criatividade e, conseqüentemente, se atribui ao bordado – prática majoritariamente feminina, a partir deste período – uma impossibilidade de erudição, excluindo-o da condição de Arte. Rozsika Parker (2010), Ana Paula Simioni (2010), Linda Nochlin (2016) e Arthur Danto (2006) afirmam que a arte enquanto instituição se origina a partir do Renascimento, no qual há uma nítida divisão dos fazeres de arte e de artesanato, providas de um entendimento europeu, que posiciona a figura do “artista” como central.

Larry Shiner (2001) aponta que um dos focos principais da elaboração de uma definição de arte está na separação entre a arte, o artefato e o artesanato, sendo que estes três têm a habilidade técnica como elo. Quatro séculos depois, no final do século XX, muito se contestou a respeito de tais categorias, propondo-se a uma arte mais plural e inclusiva. Debates sobre o que de fato constituía a natureza da Arte provocaram novas percepções de mundo e colocaram à prova denominações previamente constituídas.

Após o século XX, a arte contemporânea agrega a habilidade técnica como uma possibilidade, dentre várias outras, de se fazer arte, tendo limites mais fluidos, onde trabalhos que exploram o artesanal foram agregados aos domínios da arte, porém, de maneira pontual. O grande desafio intercultural no Brasil são os preconceitos de raça e de gênero, mas o preconceito de classe social é o mais avassalador, resultando em um fosso intransponível entre a elite e o povo (BARBOSA, 2016, p. 237). O bordado por ser considerado, além de um fazer feminino, uma técnica popular, vive às bordas do sistema de legitimação dos pressupostos poéticos, tendo uma história de inúmeras tentativas de inclusão ao tal Mundo da Arte (DANTO, 2006).

Desde os anos de 1970, o bordado foi acolhido em diversas manifestações artísticas, no entanto, permaneceu na condição de técnica desprovida de apreciação por grande parte da comunidade artística, que continuou a perpetuar a pintura, a escultura, a fotografia, como formas de artes mais respeitáveis. Pondera-se da real necessidade de se estabelecer categorias, considerando que a arte contemporânea ultrapassa tantas limitações anteriormente impostas ao fazer artístico. Na realidade da bordadeira, esta é uma linha tênue que, sutilmente, a encarcera em uma condição de reprodutora ao invés de criadora. Ao questionar as bordadeiras entrevistadas como elas se percebiam neste contexto híbrido de arte e artesanato, busco interpretar se isto permanece sendo uma questão relevante para a atribuição da identidade de cada uma. A discussão traçará sobre a importância de reconhecer-se como artista para desenvolver uma poética por meio da criação têxtil.

Priscila: *“Eu acho que o artesanato é arte. Eu acho que tudo que é feito com a mão, que você aplica todo o seu sentimento, toda a sua energia nisso, isso é uma forma de expressar uma arte [...] não acho que são duas coisas diferentes, acho que pode ser uma coisa só [...] eu assino todos os meus bordados, assino na mão e eu bordo a minha assinatura, para não sumir nunca mais, em todos os meus quadros. Ou atrás ou na frente. Mas é fácil saber que sou eu, porque eu tenho um jeito muito grosseiro de por isso na tela”.*

Camila: *“O bordado é uma forma de arte muito múltipla, porque ele pode ir desde a arte mais decorativa até uma arte mais visceral. Para mim, é uma das formas mais contemporâneas de arte, de se expressar [...] ele pode ser assim, um desenho bem pequenino e bem realista ou algo assim bem abstrato de 6 metros, que você só vai ver se tiver a um metro de distância. Aqui no Brasil, o artesanato é visto de uma forma pejorativa. Eu tenho muita dificuldade de me ver como artista, porque parece que artista é outro nível, outro padrão, eu não seria isso [...] quando eu bordo em bastidor redondo, eu assino a lateral do bastidor, eu não assino o bordado, na madeira. Mas, de uns tempos para cá, eu só coloco um “CB”. Mas os primeiros trabalhos que eu fiz têm uma etiquetinha com uma assinatura: nome e sobrenome, nome do trabalho e o ano que foi feito. Tem pessoas que acompanham o meu trabalho e dizem que elas veem e já sabem que é meu. Uma coisa que dá para falar é que a minha identidade e meus pontos são largos e em todo o trabalho você vai encontrar um pontinho solto”.*

Vanessa: *“Acredito que o bordado pode ser, mas também pode não ser arte. Acho que é uma ótima terapia, uma ótima companhia para quem se machucou, fez uma cirurgia, está parado na cama, pega um risco e só se diverte aí, se cura, se reconstrói. Acho que, com certeza é uma forma de arte, porque é simplesmente uma técnica de expressão como qualquer outra. Mas depende da intenção de quem faz [...], para mim é uma grande questão porque eu passei muito tempo me identificando como uma artesã. E um artesão não precisa assinar, porque você faz uma peça e você vende, ou você dá, e não é do contexto (assinar). Parece que você está tentando se vangloriar de uma coisa que, na verdade, é menor. Eu não sei explicar muito bem. Enquanto artesã eu não me sentia precisando assinar (meus trabalhos). Mas, recentemente, eu comecei a tentar internalizar a coisa da artista, que é muito difícil. Eu falo a palavra negando por dentro. Mas eu quero conseguir me expressar melhor com o bordado, eu também gostaria de ter uma produção maior, em número mesmo, porque acho que só assim para você ter uma identidade e construir uma narrativa mesmo com as obras, né? Eu quero começar a assinar e me arrependo de nunca ter feito isso, depois de anos bordando”.*

Renata: *“Eu enxergo o bordado como arte, contra todos os nossos referenciais e nosso histórico. Me incomoda que as poucas obras de artes relacionadas com o bordado são executadas por homens, então, além do bordado ser muito difícil de entrar na arte, quando ele entra tem que ser através do nome de um homem. Então, é um dos meus motes de vida. Por isso que eu falo que tenho tanto essa questão de ter uma obra maior, preciso trabalhar mais, para fazer o meu papel dentro do bordado como mulher e ter um trabalho significativo dentro dessa área. É uma grande pressão, mas acho que também faz parte do meu papel trabalhando nessa área: assinar os meus bordados, encontrar uma identidade e ter uma parcela de contribuição feminina dentro dessa área [...] eu sinto que falta para mim uma dedicação maior para entender qual que é a minha identidade. Porque eu acho que todo o artista você identifica uma estética específica dele [...], acho que falta para mim é ter uma produção maior para ter uma identidade específica, sabe? Que eu ainda não enxergo, esse momento. A questão da assinatura tem me incomodado recentemente, eu acho que é importante você registrar o que você faz para não se perder no tempo, mesmo. Eu acho que a gente tem essa crise de assinatura, justamente, porque o bordado tem essa dificuldade de ser entendido como arte. Porque quem começa a pintar, você nem cogita em não assinar um quadro, por que você fez o quê? Uma obra de arte. E nós, enquanto artesãs, não somos artistas. Tem esse distanciamento muito grande e muito evidente entre arte e artesanato que a gente (no Clube do Bordado) se esforça para quebrar esse paradigma e diminuir essas distâncias”.*

Maura Reilly, curadora e ativista da arte feminista reflete, em sua contribuição no Seminário *“Histórias Feministas, Mulheres Radicais”* promovido pelo MASP⁴¹, afirma que o trabalho feminino na arte sofre uma resistência em sua recepção, pois para um mundo pautado na divisão social de gênero, o ser universal é o sujeito masculino e “homens não conseguem se identificar com artes de mulheres”. Nas falas de Renata Dania e Vanessa Israel, é evidenciado esse distanciamento da arte e do artesanato dentro da prática do bordar, e o quanto isso é influenciado pela cultura de desvalorização dos trabalhos de agulha. Na fala destas bordadeiras é explicitado que, mesmo detendo a consciência das múltiplas formas do bordado enquanto uma prática artística, as mulheres que bordam sentem a machista carga histórica repassada sutilmente, ao longo dos anos, em uma bruta constatação de exclusão enquanto criadoras e artistas.

⁴¹ MASP Seminários | Histórias feministas, mulheres radicais | 12.11.2018 | Mesa 3. 2018. (1hr40m1s). Disponível em: <https://youtu.be/4DfAGaUDAQw>. Acesso em: 10 mar. 2019.

Camila, Renata e Vanessa compreendem esta conturbada relação da bordadeira com a arte e o artesanato – considerando sem hesitar que o bordado pode ser e é arte –, no entanto, percebem em si a dificuldade de se auto afirmar enquanto artistas. Vanessa descreve a sensação conflituosa expressando: “Parece que você está tentando se vangloriar de uma coisa que, na verdade, é menor”, mesmo afirmando anteriormente que o bordado é, sem dúvida, uma forma de arte. Camila revela: “tenho muita dificuldade de me ver como artista, porque parece que artista é outro nível, outro padrão, eu não seria isso”. Por mais que ela tenha um ateliê, clientes, encomendas e inúmeros trabalhos próprios, este “título” de artista não parece ser algo apropriado ao seu próprio trabalho. Renata externa a curiosa relação da assinatura, comparando com a prática da pintura, e lamenta que grande parte dos seus trabalhos não levaram a sua assinatura, contribuindo para as obras anônimas que constroem a história do bordado.

O Clube do Bordado em seus 5 anos de formação, realizou algumas exposições em espaços comerciais como lojas e bares, entre outros espaços alternativos, e grande parte das exposições foram realizadas de maneira autônoma. As bordadeiras relatam que os trabalhos foram mais reconhecidos enquanto arte quando o tema erótico foi abordado, como nas exposições *Soft Porn* e *Love Porn*. Na fala da bordadeira Vanessa Israel, ela enfatiza que as obras bordadas com cabelos humanos tiveram maior interesse, por parte de curadores, em expor seus bordados em galerias de São Paulo. Mesmo após tantas inserções do bordado na prática artística, se perpetua a técnica enquanto feminina, onde o conceito de arte perpassa os fios do masculino e feminino.

Priscila possui maior afinidade com a atribuição de arte a suas obras, destacando que habitualmente assina, deu nome em suas criações e compreende arte e artesanato em uma relação mais fluída. Na sua fala, não explicita qualquer conflito ao se entender como artista ou artesã e, na verdade, não estabelece diferenciações nas duas classificações. Na interlocução com os teóricos, assim como Arthur Danto (2013, p. 37) considera que a única condição necessária para a obra de arte existir consiste nos significados incorporados a elas, a bordadeira Priscila acredita que algo que perpassa pelo fazer manual já é, por si só, um fazer artístico.

2.2.3 As marcas do avesso: o bordado hoje

Amparada pelas reflexões do filósofo francês Gaston Bachelard (1988), posso tecer relações entre o avesso do bordado material, como parte oculta de um trabalho que se configura de frente e verso, com as relações imateriais que permeiam a prática do bordado e a sua escrita histórica. Tal qual particularidade da palavra *avesso*, imageticamente rica, com um uso

corriqueiro relacionada ao oculto, mas também ao indesejado, o que perturba e traz o caos. O avesso costuma revelar algo de que sentimos vergonha, não enxergamos beleza, mas por outro lado, o avesso revela profundidades do sujeito e tracejos de sua identidade. Essa aproximação no bordado é tratada pelo viés que entende o processo de criação envolto na dialética entre o visível e o não visível, o material e o imaterial. A frente e o verso propõem aqui uma reflexão sobre os aspectos ocultos na prática do bordar a partir da poética do avesso. O termo poético, aqui aplicado, está amarrado nas tramas do filósofo acerca do devaneio poético. A imagem poética não é um discurso sobre o mundo, é ato no mundo, é um pensamento em ação de um novo mundo a ser revelado. Para Bachelard (1988), o ato criador é ato de aprender a iniciar um gesto no mundo para dar outro curso às coisas pelo esforço manual/corporal integrado ao intelectual, ou seja, enquanto pensamento em ato.

O cogito poético vincula a bordadeira ao mundo – não há divisão entre sujeito e objeto, entre a obra tramada e a trama da sua vida. A experiência poética no bordar requer que primeiro seja produzida, na condição de extrair da vida, a matéria mesma, energias elementares que em princípio são transformadas, depois transfiguradas. Para Bachelard (1990), todas as matérias provocam a capacidade de realização humana ao imporem uma resistência que desafia nossa força ofensiva, sempre inteligentemente conquistadora quando confiamos na energia de nossas mãos. O humano sempre sofre uma metamorfose, pois sua função é a de nos transformar. É pela transfiguração, operada pelo corpo que transforma a matéria, a agulha e linha que penetram no tecido cru, que prolongamos o mundo disperso e difuso em nós pela mão artesã, trabalhadora, ativa, capaz de metamorfosear as coisas em outra ordem. Um processo contínuo de construção de si e reconstrução do todo. No coração do sensível, o qual integra subjetividade e objetividade em que podemos apreender o invisível contido ou oculto no visível, que podemos fazer emergir imagens portadoras de significâncias dos bordados. O avesso transporta esse silenciamento.

Por muitos séculos, se exigiu como classificação de uma bordadeira o apreço e dedicação em elaborar um bordado que cultivasse um avesso “perfeito”. Esse requisito, aos poucos, foi se afastando da prática do bordar, principalmente para aquelas bordadeiras que desenvolveram suas primeiras técnicas de maneira autodidata, ou sem o auxílio de uma bordadeira mais experiente. Atualmente, acredita-se em um bordado menos rígido e mais livre para experimentações, compreendendo que a poética do avesso é tão significativa quanto a da frente ou do direito. Mas para as bordadeiras, o “avesso perfeito”, de fato, é uma prática que ficou no passado?

Priscila: *“Se eu fosse olhar para o meu bordado, eu definiria ele como o novo contemporâneo. Mas se for olhar como um todo, eu acho que a palavra que define o bordado hoje é empoderamento. É como as mulheres estão conseguindo se expressar [...], eu não ligo para o avesso do bordado, minha avó odeia meu avesso, mas eu o amo, porque eu acho que ele faz parte da minha história. Então, tem dia que o meu filho, o Conrado, dormia o dia inteiro e eu bordava o dia inteiro, então o avesso ficava lindo. Aí, quando ele acordava e começava a chorar, e eu ia bordar depois, aí já se tornava um caos absurdo. Eu não ligo (para o avesso), acho que faz parte da história. E nada é perfeito, então não entendo por que o avesso deveria ser perfeito?”.*

Camila: *“Eu definiria o bordado, basicamente, uma forma de expressão, mas também uma forma de terapia, também, mas não só o bordado, acho que tudo que é manual e te toma um tempo tem um processo afetivo e ele muda a tua relação com o tempo. O bordado para mim é tempo. É algo que leva um tempo, por ser um processo que com o tempo ele vai mudando. Hoje em dia, para mim, ele é um prazer porque é minha terapia constante. Eu tenho clientes fixos que estão sempre encomendendo, mas sempre pego pequenas encomendas, mas agora eu dei uma pausa nos meus próprios bordados. Mas eu estou num momento de crise, e tudo que eu faço eu olho e não gosto. Sempre tenho essa fase, e a cada dois anos eu passo por isso. Eu não ligo para o avesso, só quando é roupa ou vestido de noiva, eu tento deixar um acabamento melhor atrás, mas não é um “avesso perfeito”. E eu já até aviso as pessoas antes. Até hoje, nunca tive algum cliente que olhou o avesso para julgar”.*

Vanessa: *“Eu acho que, acima de tudo, é uma rede feminina. Acho que isso é muito intrínseco ao bordado [...], o bordado é um lugar carinhoso para as mulheres [...] e eu fico muito triste porque eu vejo as nossas alunas obcecadas pelo avesso, de desmanchar um bordado por causa do avesso e isso, para mim, não faz sentido [...], tem uma amiga nossa, a Bruna Damaso, que fala que o avesso é a cicatriz do bordado. Eu fico um pouco triste com essa perseguição do avesso perfeito, porque eu acho que a vida de todo mundo é um pouco torta e o avesso não precisa ser perfeito. Mas existe essa pressão e a gente vê no nosso dia a dia e em todas as aulas. Em todas as aulas eu faço questão de falar das minhas artistas preferidas, tipo: a Sarah K. Benning⁴², que tem o avesso completamente maluco. Eu tento*

⁴² Sarah K. Benning (1991) é uma artista bordadeira norte-americana que tem uma criação voltada na temática das plantas com um trabalho inspirado por tendências do design *Midcentury* e sua própria coleção de plantas em vasos (1933-1965). Texto disponível em: <https://sarahkbenning.com>. Acesso em: 20 maio 2019.

sempre falar que eu acho bonito, acho poético, que eu sei mais sobre o bordado quando eu olho para o avesso dele e tem marcas ali do que quando está igual ao direito. Acho que tem muito mais poesia, você vê que ficou um nó, ficou uma linha solta, e você fala: “olha, a pessoa ficou nervosa! Aqui ela não se importou”. Eu sei mais da bordadeira quando eu olho para o avesso e ele tem alguma coisa para me dizer, mas eu acho que é uma escolha”.

Renata: *“Acho que hoje o bordado é libertador. Acho que, se um dia ele já foi opressor, hoje ele é libertador. Porque nós temos muitos tipos de alunas diferentes que buscam no bordado coisas diferentes. Tem gente que busca se libertar da rotina, tem gente que busca se libertar de uma depressão, tem gente que busca se libertar de crises de pânico, de um trabalho que não te representa mais. Então, eu acho que hoje uma palavra que define bem o bordado é: libertador [...], a gente tenta fortemente desconstruir esse apego ao avesso. Ensinamos como fazer o avesso perfeito nos nossos cursos, mas a gente incentiva que a pessoa se liberte e teste as coisas e que manifestem a sua personalidade no bordado. Por exemplo, se você é bagunceiro na sua vida, não faz sentido você fazer um avesso organizado. Acho que faz sentido você ter um avesso cheio de nós, à semelhança do seu ambiente. Se você bordou num dia que você estava muito estressada, você vai ter mais nós do que num dia que você está mais tranquila. Então, acho que tudo isso tem a ver com a sua personalidade na execução daquela técnica. Por isso, não me preocupa o avesso perfeito. Existem muitas alunas que vão fazer o nosso curso buscando apresentar o avesso perfeito, porque, tradicionalmente, o bordado é avaliado pelo avesso”.*

Observamos nas narrativas que o apego à excelência técnica do bordado, para a tessitura de um avesso perfeito, ainda paira no cotidiano das bordadeiras. Nas falas das entrevistadas, o apego surge como uma questão externa a elas. Em seus próprios trabalhos, o avesso é a continuação do estado de espírito e circunstância emocional na qual estas se encontram no momento em que bordam. Confere-se ao avesso uma maneira de registrar no bordado a natureza da bordadeira, uma marcação de tempo pungente nas tramas do tecido.

Entretanto, para aquelas que lidam com o ensino do bordar, representado nas falas de Vanessa e Renata, é possível perceber que esta ainda é uma questão importante para as novas bordadeiras que se formam. Apesar de não ser mais cobrado, da mesma maneira que um dia foi para gerações anteriores, algumas optam por seguir obedecendo a regra do avesso espelhado à frente. A tradicional frase determinava que “é pelo avesso que se conhece uma verdadeira bordadeira”, reforça que a perfeição é algo previsto ao sexo feminino. Embora contraditória as

convicções atribuídas ao gênero atualmente, para uma parte das bordadeiras, ainda representam um modo de idealização a ser alcançada.

2.2.4 Criação, materialização e processos da bordadeira

A arte contemporânea propõe este lugar de inclusão, de partilha e chama para a reconfiguração dos meios pré-estabelecidos e datados. A destradicionalização da arte nos leva a interpretar melhor as relações de gênero que determinam a valorização de uma prática específica, no desígnio de transformarmos a academia e os espaços de arte mais plural e desimpedido de estabelecer outras relações com saberes milenares, como o bordado. A linha, o bordado e a costura são técnicas difundidas popularmente, e o processo criativo com elas apresenta infinitas possibilidades, nas quais cada artista descobre uma poética singular.

O bordado é um conjunto de imagens em linhas, texturas, cores, no qual surge um cruzamento entre o tempo do artista, a memória, a tradição, os diversos tempos e contextos de repreensão e libertação da mulher e, mais recentemente, da aproximação masculina no fazer têxtil. Um fazer plural e milenar que transita por diversos espaços e domínios. Uma ferramenta de democratização da arte vem das mídias sociais, que conecta e facilita a publicação das obras produzidas, muitas vezes compartilhadas em tempo real. O *Instagram*⁴³ é um dispositivo bastante explorado por bordadeiras brasileiras e ao redor do mundo, estabelecendo uma grande rede imagética da produção em tramas que se espalham por telas de celulares e computadores. Apesar das muitas barreiras históricas, o bordado resiste e encontra novos meios de difusão, o *Instagram* possibilita uma autonomia para divulgar e promover sua própria criação, se tornando uma galeria virtual própria. As artistas bordadeiras entrevistadas afirmam que o principal meio de divulgar suas criações é por meio da plataforma *Instagram*.

A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e o museu é apenas parte da infraestrutura da arte (DANTO, 2006, p. 3). Estas mídias estabelecem conexões, o artista deixa de ser oculto, assumindo a inter-relação da arte com o mundo contemporâneo, que transborda as fronteiras da arte, conectando as linhas do bordar como expressão do nosso tempo.

⁴³ *Instagram* é uma rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários, que permite aplicar filtros digitais e compartilhá-los em uma variedade de serviços de redes sociais, como *Facebook*, *Twitter*, *Tumblr* e *Flickr*. É um aplicativo associado ao uso de *smartphones*.

Em toda a prática criadora, há fios condutores relacionados à produção das obras daquele criador. São gostos e crenças que regem seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 2008, p. 37). O artista não é um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto de criação são únicos e singulares, surgindo características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimenta do tempo e do espaço que envolvem sua produção (Ibid., p. 38). Nossos processos são um espelho da nossa identidade, pois nós somos atraídos por aquilo que conhecemos e dominamos. E o que conhecemos e dominamos é, muitas vezes, bastante próximo do que somos (TAVARES apud HISSA, 2011). Observamos a narrativa fortemente vinculada à uma memória familiar, uma razão que confere à prática do bordar um significado próprio. Partindo desta motivação, as bordadeiras desenvolvem suas próprias particularidades e traços, desenvolvendo uma poética única.

Priscila: *“O último quadrão que eu fiz se chama ‘La Maternidad’ (Fig. 25) que tem a minha figura pós-parto, porque eu fiz uma cesárea, então tem a minha cicatriz sangrando e meu peito com leite escorrendo, e do outro lado tem a energia sutil, que é quando o seu coração explode e você não sabe o que sente quando o bebê nasce. O meu processo criativo ele é... eu pego todas as cores e vou fazendo! Eu amo textura, eu acho que tem que sair (se referindo a dimensão, textura), para que as pessoas possam passar e ver, e sentir. Gosto muito de usar linha de lã, porque elas dão uma textura melhor, uma visibilidade melhor. Porque a linha de algodão ela é linda, tem de todas as cores, mas se eu quiser fazer um ponto que saia em 4D eu não consigo com uma linha de algodão. Com uma linha de lã eu consigo. Agora, eu uso qualquer coisa (de material). Então, eu cortei uns canudos e fiz umas miçangas para não jogar fora, porque eu estou numa onda sustentável. Cortei canudo, peguei alguns plásticos e fiz uns paetês. Uso mais lona e algodão, pintando com aquarela às vezes [...], por todo esse tempo fiz só uma exposição minha, o resto foi misturado. Era um espaço que eu ia dar aula, mas daí deixaram meus trabalhos por 1 mês por lá para que os alunos pudessem saber quem eu era. Tinham umas 35 obras de tela, tecido, dentro ou fora do bastidor. Botei tudo para as pessoas verem. Desde que eu sou mãe eu não consigo colocar muito no Instagram (os meus trabalhos), eu vou publicando aos poucos. Esse ano consegui montar um site, para que, até o final do ano, eu possa vender minhas obras pelo site”.*

Figura 25: *La Maternidad*, 2018.



Fonte: Priscila Casna (*Facebook*), 2018.

Figura 26: Obras bordadas de Priscila Casna em bastidor – Colagem, 2017.



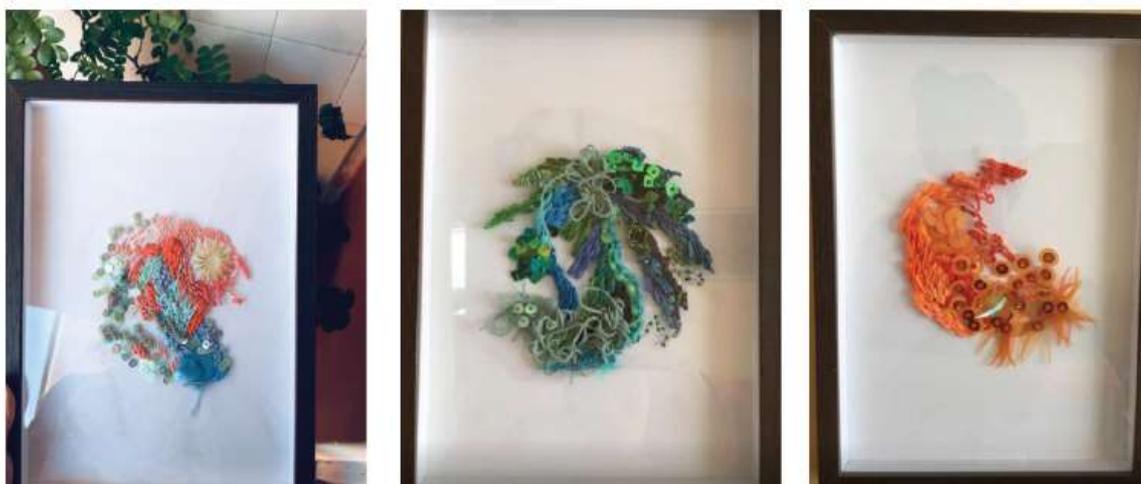
Fonte: Priscila Casna (*Facebook*), 2017.

Figura 27: Obras bordadas de Priscila Casna – Colagem, 2016.



Fonte: Priscila Casna (*Facebook*), 2016.

Figura 28: Quadros bordados de Priscila Casna – Colagem, 2018.



Fonte: Priscila Casna (*Facebook*), 2018.

Camila: “*Eu sempre parto de querer exercitar e criar uma coisa minha, que são os que eu faço para vender: lojinha, galeria. Esse tipo de trabalho eu sempre penso, um tema e o meu processo de criação, do desenho em si, eu busco figuras que casam com a imagem de ideias que eu tive, e normalmente são imagens do meio de moda porque eu gosto muito do volume de*

roupa, e eu sempre gosto de por isso. Esse geralmente eu faço no papel vegetal, e do papel eu espelho o desenho, e daí eu vou para o tecido, faço com o lápis e depois passo a caneta. Eu uso bastante caneta nanquim para desenhar já. E eu vou ajustando o desenho várias vezes e, às vezes, quando eu bordo já torna outra coisa. Mas também tem um outro trajeto que já é com um briefing⁴⁴, quando o cliente vem com um pedido. Esses, por exemplo, é o mesmo processo, eu passo para o papel, só que eu passo o desenho para o cliente aprovar, e eu faço o bordado sem mostrar. Eu recebo muito pedido de retratos, histórias e afins [...], quando eu vou criar qualquer coisa, mesmo que seja uma coisa pesada para mim, eu busco checar o significado de alguma flor, bichos. Às vezes, como eu sou muito do grafite, eu deixo a marca do grafite no tecido e eu explico para as pessoas que compram que isso não é sujeira, é meu processo. Eu me aproprio disso, gosto de explorar os “errinhos” até mesmo para sair da coisa muito perfeita, [...] geralmente uso tecido, papel, já usei até dinheiro, porcelana, madeira, prata. Uma amiga fez o colar com os furos e eu bordei. Eu gosto muito de explorar. Eu uso pérola, pedraria, gosto muito de tentar misturar fio e brincar com textura de uma maneira menos óbvia. Esteticamente, eu gosto de bordados bem finos, bem chapado, bem lisinho. É uma coisa que eu busco, algo que remeta ao desenho, mais chapado. Uso meada, mas, às vezes, uso lã também. Eu uso muito o ponto largo e fininho, porque eu não gosto quando aparece muitos pontinhos no bordado, eu quero que não apareça. O único que não faço com pouco fio é preenchimento mesmo. Eu tenho um toque que todo o trabalho que eu faço, eu lavo. Eu lavo as meadas antes, principalmente a vermelha porque mancha sempre, aí eu deixo de molho no vinagre e sal por um dia. Mas uma coisa que eu nunca faço é refazer bordado. Voltar ponto é algo que agora eu faço, mas demorou [...]. Hoje em dia, eu tenho uma galeria online onde coloco meus trabalhos, e fica em uma loja em Pinheiros também. Eu tenho um site básico com alguns trabalhos, com poucos trabalhos, e uso o Instagram (para publicar os meus trabalhos)”.

⁴⁴ Termo de origem inglesa utilizado em Comunicação Social, Design, Marketing e Administração de Empresas, que representa uma ferramenta de instruções para a realização de uma tarefa.

Figura 29: *To be a woman*, 2018. Ilustração em técnica mista (bordado e indian ink) em algodão cru, estilo painel/tela – 45,30cm.



Fonte: Camila Belotti (*Instagram*), 2018.

Figura 30: *The bee*, 2018.



Fonte: Camila Belotti (*Instagram*), 2018.

Figura 31: *Dólar da Sorte*, 2018. Série de notas de 1 dólar, Pintadas e bordadas = Colagem.



Fonte: Camila Belotti (*Instagram*), 2018.

Figura 32: *Ela*, 2017.



Fonte: Camila Belotti (*Instagram*), 2018.

Figura 33: *Na tua pele (skinbad)*, 2018.



Fonte: Camila Belotti (Instagram), 2018.

Vanessa: *“O meu processo criativo surge de uma angústia. Eu tenho essa tendência de olhar para dor para criar. Eu não gosto de deixar tudo muito predefinido, eu não gosto de risco pronto, eu não gosto de fazer a ilustração inteira, eu gosto de ir descobrindo com linha e agulha ou, às vezes, eu termino o risco na hora, eu gosto de usar materiais mais estranhos. Tenho feito bordado com cabelo humano, com o meu cabelo também. E eu acho que o meu processo criativo está em construção. Ele não é uma coisa. Eu gosto muito de história e, na época vitoriana, se faziam joias com cabelo e eu sempre achei isso muito bonito. E eu gosto de coisas meio macabras, o apelo bizarro me convence muito fácil. E eu tenho muitas piras com o meu próprio cabelo, porque ele cai muito, e ele é pouco. Às vezes, choro vendo meu cabelo no ralo. Então eu comecei a resgatar esses cabelos para fazer outras coisas e achei bem legal ver eles nos lugares. Eu amo que as pessoas morrem de nojo, porque tem a ver com isso de fugir do bordado de florzinha que decora. Eu gosto que as pessoas olhem para o bordado e falem: “Nossa, meu Deus!! Eu tô perturbada, quê que isso??”. Então, acho que tem a ver com isso. Porque, quando eu não uso cabelo, eu tento trazer esse sentimento de outra forma. Eu estou sempre tentando incomodar [...], normalmente eu uso mais tecido. Sou uma grande fã do algodão cru, uso linha de bordado, linha de costura e cabelo [...]. Eu participei de 2 exposições*

só como artista convidada, mas aconteceu uma coisa muito louca na minha vida que, desde que eu comecei a usar cabelos para bordar, galeristas têm vindo entrar em contato comigo, porque agora virou “arte” para as pessoas. As propostas que me ofereceram sempre são horríveis, porque galerias cobram 40, 50% então, eu nunca topei, mas está rolando esse movimento que é muito diferente. Ninguém nunca tinha se interessado (pelo meu trabalho)”.

Figura 34: *Sentinela*, 2019.



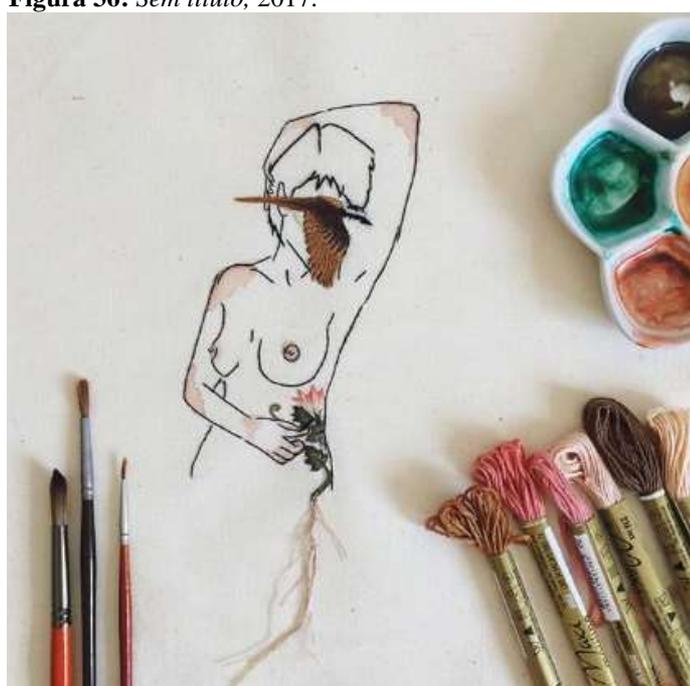
Fonte: Vanessa Israel (*Instagram*), 2019.

Figura 35: *Sem título*, 2018.



Fonte: Vanessa Israel (*Instagram*), 2018.

Figura 36: *Sem título*, 2017.



Fonte: Vanessa Israel (*Instagram*), 2017.

Figura 37: *Sem título*, 2017.



Fonte: Vanessa Israel (*Instagram*), 2017.

Figura 38: *Sem título*, 2019.



Fonte: Vanessa Israel (*Instagram*), 2019.

Renata: *“O meu processo de criação é bem programado: listas, escrever. Começa tudo na cabeça, eu deixo numa cápsula assim o que eu quero criar, normalmente, quando eu tenho uma demanda, quando é uma coisa assim que não é do nada. Então, eu encapsulo na minha cabeça e fico pelo menos uma semana que eu passo pensando a respeito daquilo e aí, em um certo momento vem uma ideia, porque aqui já estava guardado na minha cabeça. Então, eu exploro tudo isso mentalmente primeiro, daí eu escrevo, normalmente eu coloco em tópicos os elementos que eu quero usar e vou para a parte do desenho propriamente dito, e gosto de desenhar e já definir todos os pontos antes. Eu anoto que ponto eu vou fazer em cada coisa, defino a cartela de cor e aí eu passo para parte de execução do bordado. Normalmente, tem figura humana feminina, nos meus bordados, nuas. Sempre tem uns elementos de Art Decó que eu gosto de colocar, alguns elementos geométricos, umas linhas [...]. Hoje me vejo muito em uma zona de conforto, eu tenho essa tendência. Mas tenho pesquisado, porque isso é uma coisa que está me incomodando muito, ultimamente: produzir mais e produzir mais o meu trabalho para mim mesma entender e descobrir qual que é a minha identidade dentro do bordado. Então, eu estou fazendo uma pesquisa de materiais para escolher um nicho, que não seja o algodão cru e a linha de bordado, para exercitar essas estéticas diferentes. Tenho, eu diria assim, 10% de bordado em papel, 80% de bordado em tecido e outros 10% em talagarça⁴⁵. Como Clube do Bordado, que a gente fazia bordados que nós 6 bordávamos na mesma obra e bordados que cada uma fez o seu trabalho independente. Esse ano nós participamos de uma exposição, eu e a Vanessa, na casa Jardim Secreto, no ano passado nós participamos representando o Clube do Bordado da feira do Jardim Secreto, que convidaram várias bordadeiras de São Paulo para bordar cenas de São Paulo [...]. Eu divulgo meu próprio trabalho e o do Clube via Instagram”.*

⁴⁵ Material comumente usado na confecção de tapeçaria, composto por uma tela feita em tecido com fios ralos e espaçados, estruturando uma superfície ideal para bordar e tecer.

Figura 39: *Sem título*, 2016.



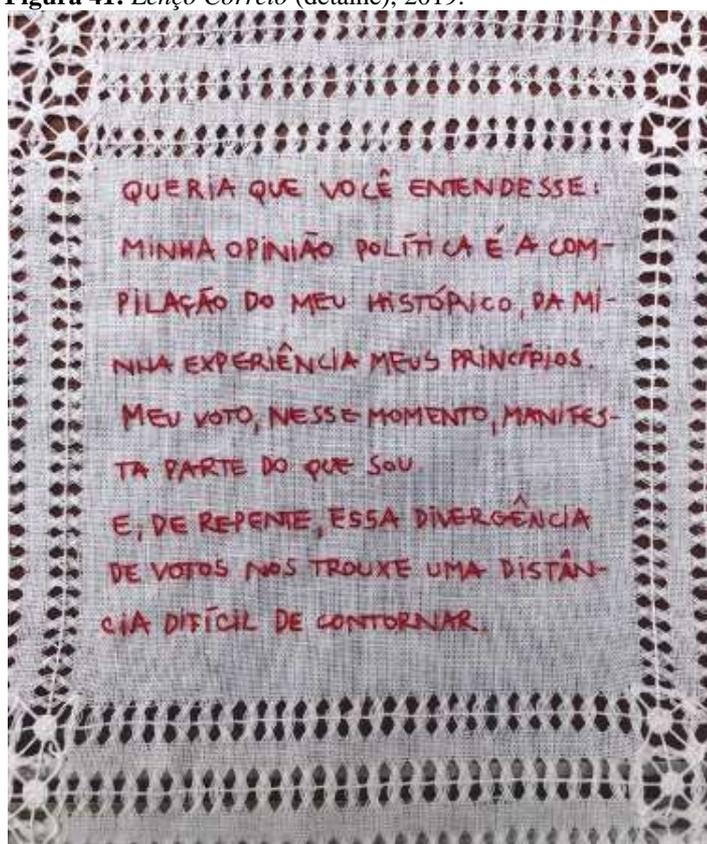
Fonte: Renata Dania (Instagram), 2016.

Figura 40: *Sem título*, 2017.



Fonte: Renata Dania (Instagram), 2017.

Figura 41: *Lenço Correio* (detalhe), 2019.



Fonte: Renata Dania (*Instagram*), 2019.

Figura 42: *Lenço Correio*, 2019.



Fonte: Renata Dania (*Instagram*), 2019.

Figura 43: *Sem título*, 2018.



Fonte: Renata Dania (*Instagram*), 2018.

Figura 44: *Farm*, 2017.



Fonte: Renata Dania (*Instagram*), 2017.

Figura 45: Exposição no Jardim Secreto, SP, 2018.



Fonte: Renata Dania (*Instagram*), 2018

2.3 O bordado na Arte Contemporânea

A arte na contemporaneidade se distancia dos preceitos da arte moderna, vinculados ao único estilo no qual as obras eram autoexplicativas. Liberados do peso da história, os artistas se veem livres para fazer arte da maneira que desejam e esta seria a marca da arte contemporânea (DANTO, 2006). As motivações que guiam a realização artística desempenham uma dilatação de sentidos, assim como os dados sobre a vida do artista que se entrelaça à sua obra, ampliando ou gerando significados outros, para além da feitura da obra (PAULINO, 2011).

Constata-se então, a partir das primeiras intervenções feminista nas artes e a retomada de técnicas “feminilizadas”, quando a manipulação dos têxteis e aplicação do bordado se tornam mais presentes no cenário artístico. O tema sobre o próprio corpo feminino e os pertencimentos que o rodeiam são temas recorrentes em obras de diversas artistas contemporâneas. Estes desafiam as características secularmente atribuídas às mulheres. A exposição do nu propõe uma deserrotização do corpo e de uma narratividade feminina, que vai além de expressões de beleza e delicadeza, coloca em pauta questionamentos acerca dos estereótipos e tabus contra o corpo e o gênero feminino.

A arte contemporânea produzida por mulheres cria um embaralhamento dos signos tradicionais, rompendo com convenções sobre a narrativa da mulher e suas experiências enquanto artistas. Um ser fragmentado, composto por múltiplas identificações que se conectam ou se opõem. A arte feminista aproxima o espectador da intimidade feminina, das questões cotidianas tantas vezes despercebidas. Michael Archer (2001) narra que a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte. Em vez de algo que sufocava a atividade artística, a divisão entre a esfera pública dominada pelos homens e a privacidade do lar convencionalmente imposta às mulheres foi abalada pela obra que incorporava a convicção feminina de que o aspecto pessoal e suas especificidades é também postura política.

Os esforços dos anos de 1960 e 1970, quando artistas procuraram estabelecer os parâmetros políticos da atividade artística, dando voz àqueles que, por diversos motivos, foram excluídos da experiência artística (ARCHER, 2001) geraram novos espaços na arte que prontamente foram ocupados por fortes figuras femininas. A artista francesa Louise Bourgeois (1911-2010) foi uma das artistas contemporâneas de maior impacto no mercado de arte, durante o século XX. Seus trabalhos discorriam sobre feminilidade, introspecção, afetos, inseguranças, angústias, medos e desejos. Ela definiu suas obras como “retratos de relacionamentos”, destacando a sua mãe, pessoa forte, como o principal relacionamento da sua vida.

A artista britânica Tracey Emin (1963) declarou inúmeras vezes a ascendência que o trabalho de Bourgeois representou para a construção da sua própria carreira artística e que, nos últimos anos de vida da artista francesa, até estabeleceram uma parceria criativa. Ao falar sobre o encontro com Louise, Emin destaca: “A primeira vez que a vi, ela estava gritando, gritando, com raiva, sacudindo o punho [...]. Só me lembro de pensar: essa mulher é uma mulher livre”, compreendendo uma grande ironia na vida de Bourgeois, pois “[...] embora esta mulher fosse emocionalmente livre, ela estava fazendo referências ao aprisionamento emocional da sua vida”⁴⁶. A admiração mútua entre as duas artistas surge, em parte, pela forte relação com o íntimo feminino e afinidades que constroem a poética de ambas. Os têxteis e o corpo, em sua forma mais crua, relatam preocupações em torno da sexualidade, dependência emocional, família e intimidade, lidando com assuntos autobiográficos e confessionais.

Sobre tecido/pele e tecido/têxtil, a artista peruana Ana Teresa Barboza (1981) protagoniza, com suas agulhas, uma vasta coleção de experimentações entre linhas e corpo, levantando questões sobre memória, identidade, o feminino delicado e feroz. Da América do

⁴⁶ Trecho retirado da entrevista cedida por Tracey Emin ao portal britânico The Independent em 15 de fevereiro de 2011. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/when-tracey-emin-met-louise-bourgeois-2214957.html>. Acesso em: 29 abr. 2019.

Sul ao Brasil, alinhavamos as tramas de Sonia Gomes (1948) e Rosana Paulino (1967). Elas elaboram as suas poéticas visuais a partir de suas experiências femininas, saturadas de memórias, afetividades, traumas e contestações nas pautas de gênero e raça. Para cada uma das artistas destacadas, irei explorar uma obra que é composta por têxteis e bordados e dialogam com as delimitações de memória, identificações do feminino.

2.3.1 Louise Bourgeois

Quando eu estava crescendo,
todas as mulheres da minha casa usavam agulhas.
Sempre tive fascínio pela agulha, o poder mágico da agulha.
A agulha é usada para consertar os danos. É um pedido de perdão.
(BOURGEOIS, 1992).

Nascida em Paris, em 1911, Louise Bourgeois viveu uma intensa carreira nas artes, ao longo dos seus 98 anos de vida. Sua família materna tinha origens em Aubusson, cidade onde sua avó estabeleceu um ateliê de tapeçaria, no qual sua mãe trabalhou. O pai, Louis Bourgeois, trabalhava como paisagista, redescobriu as tapeçarias de Aubusson e Gobelins (França) e com sua esposa, Joséphine, montou uma oficina de restauração e venda destas peças têxteis. A mãe de Louise ficava à frente da oficina e da sua galeria de vendas, em Paris. Em sua biografia *Louise Bourgeois: Destruição do Pai, Reconstrução do Pai* (2000), a artista acumula relatos de toda a sua vida, especialmente da sua infância, fase de notável importância para todo o decorrer do seu trabalho. As memórias conturbadas e pungentes do relacionamento abusivo de seu pai com sua mãe moldaram sua personalidade, de forma que todas as suas obras e todos os seus temas foram inspirados pela infância. “Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama”. (BOURGEOIS, 2000, p. 277).

Em um ambiente familiar, permeado de relações conflituosas, protagonizado por um pai infiel que traz a sua amante para viver dentro da casa da família Bourgeois, e a mãe suporta em silêncio toda a dor ao ser rejeitada, Louise passa a buscar um lugar confiável, escapar para um refúgio só dela, para protegê-la de seus medos. Estuda matemática em Lycée Fénelon e Sorbonne, buscando certeza na ciência para responder suas questões internas. Mas quando sua mãe faleceu, Louise decidiu seguir os passos da mãe e encontrou na arte o seu lugar. Joséphine chefiava uma equipe de mulheres em seu ateliê de restauração e criação de tapeçarias em Aubusson, cuja busca pela perfeição era constante, fato que Bourgeois ressalta em sua biografia. Desde os quinze anos de idade, mãe e filha dividiam as tarefas na tecelagem da família onde Louise começou a trabalhar como desenhista, reparando os danos das peças que

seu pai trazia. Para ajudar a sua mãe, de saúde frágil, Louise compreendia diversas questões de tecelagem e restauro, tingimento, combinação de cor, desenho, costura, bordado e vários estilos de tapeçarias. A busca por estudar ciências exatas foi uma necessidade de ter um mundo ordenado, cheio de certezas e não dúvidas, como a artista enfatiza em sua biografia, porém, a arte era o seu lugar de segurança, seu lugar materno, repleto de recordações íntimas e afáveis.

No seu percurso artístico, Louise estudou em grandes escolas e trabalhou com diversos artistas, construindo um vasto campo de domínio técnico e teórico, que somou múltiplas práticas: desenho, gravura, pintura, escultura, instalação, performance e, sempre, o têxtil. A ocupação deste espaço como artista não foi fácil, e ela recorda: “Eu tinha a sensação de que o mundo da arte pertencia aos homens, e que eu estava de certa maneira invadindo seu domínio” (BOURGEOIS, 2000, p. 112). A relevância do trabalho de Bourgeois no cenário artístico é tão significativa que Parker (2010) considera que ela seja a artista cujo trabalho mais contribuiu para restaurar o tecido e o costurar nos seus lugares dentro da “alta arte”.

O corpo paralisado foi traduzido por Bourgeois por uma série desenvolvida em 1945-1947 chamada *femme-maison* (Fig. 46), na qual relaciona o lar como espaço de conforto e segurança, porém também de aprisionamentos e hierarquias de patriarcalismos perversos e inércias mortais (MARQUEZ apud HISSA, 2011). A “mulher-casa” representa um corpo que excede o lugar que ocupa, que é desproporcional às suas delimitações, em uma mulher caracterizada por uma casa ou o corpo hibridizado em casa. Um surreal retrato do cotidiano feminino.

Figura 46: *Femme-Maison* (série), 1945-1947.



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/13/Femme_Maison.jpg

Apesar do extenso trabalho como escultora, analisaremos nesta dissertação o percurso têxtil da artista e suas relações com a sua memória no trabalho *Ode à l'Oubli* (2004). Os trabalhos de agulha aparecem como reparo, suturas, de suas memórias e sofrimentos, parte de um processo de remendo no qual a artista utiliza a agulha para costurar as falhas, transpassar lembranças, ligar sensações sobre ser mulher, em diversas fases da sua vida, em uma eterna reconstituição daquilo que fez a vida de sua família: o restauro. Nessa perspectiva, a artista recria a si em suas obras e sua trama de vida se confunde com a trama tecida, na qual traumas e lembranças traçam a poética de Bourgeois. Sobre o seu bordado, Linda Nochlin comenta que a ferocidade do bordado “ruim”, com pontos largos e desconformes, muito distante do bordado profissional de tapeçaria, repletos de significados (PARKER, 2010) e que inspiraram muitas artistas contemporâneas em suas “desconstruções” do bordar.

Em *Ode à l'Oubli* (Fig. 47 e Fig. 48) a artista utiliza peças que constituíram seu enxoval de casamento, em 1938, para um experimento têxtil em forma de álbum. O nome em português se traduz como “*Ode ao Esquecimento*” em uma referência ao passado, às vezes até fictício, que ela traz em uma das folhas: “*eu tive o flashback de algo que nunca existiu*” ou “*o retorno do reprimido*”. No uso das linhas para equilibrar os papéis de poder de gênero do sexo masculino e elementos femininos na arte, Bourgeois utiliza muitas referências têxteis em seu trabalho, algumas mais sutis, outras mais evidentes: a aranha, que tece sua teia, a agulha, as roupas usadas e o linho. Os tecidos usados e desgastados, descartados de suas funções iniciais e apropriados às novas funções simbólicas, explorando suas texturas, cores e composições. O livro é composto de pano, feito à mão, a partir de toalhas de mão que levavam a monograma de seu casamento, com o historiador de arte Robert Goldwater – nas quais é possível vermos as iniciais “LBG” em todas as folhas. Os monogramas funcionavam como símbolo da união e do projeto de instituição de um novo núcleo familiar. O entrelaçamento dos fios, sob a forma de letras e flores, escritas na roupa de uso comum, representava uma nova etapa na vida dos cônjuges, sendo um elo legitimador de um compromisso (SCHAPOCHNIK, 1998).

Desse modo, foi criado o álbum a partir de uma cacofonia de remanescentes domésticos, objetos pessoais de afeto que resultam em composições em tons quentes e azul, abstratas e rítmicas, em tecidos estampados com imagens ou textos em tinta litográfica, costuradas e bordadas à mão, revelados em cada verso de página. Um álbum de apego e angústias, de saudade e lembranças. O feminismo de Louise Bourgeois não aparece de maneira explicitamente militante, mas reside em uma sensibilidade irônica em propor novas estéticas a técnicas milenarmente aplicadas. Seu estilo, como ela própria descreve, é fruto de um árduo e contínuo trabalho que desafia seu autoconhecimento:

Não posso falar sobre estilo em termos gerais. Só posso falar sobre o meu, e meu estilo é inteiramente ditado pela vida que levo. Quer dizer, pelo que faço – e enfrentei muitas dificuldades para fazer. É ditado por quanto sou capaz – esse é o perigo –, quanto sou capaz de me privar. Em outras palavras, estilo tem a ver com limitações, e temo que precisemos falar de disciplina. Vocês são feitos, são forjados por aquilo a que conseguem resistir e por seus fracassos. Meu estilo, minha maneira de trabalhar, vem de todos os fracassos, todas as tentações a que resisti, toda a diversão que não tive, todos os arrependimentos. O estilo é feito como uma estátua que você dilapida – é feito de todas as coisas de que você abdica. Todas as coisas que você deseja intensamente e às quais diz não (BOURGEOIS, 2000, p. 218-219).

A artista afirma que a sua identidade está posta em sua obra, refletindo mais ela em suas feitura do que seu próprio corpo. “Não me importa que você não goste de mim. Mas desejo que goste do meu trabalho. Eu sou meu trabalho. Não sou o que sou como pessoa” (BOURGEOIS, 2000, p. 202-203). E sobre o seu interesse por técnicas atribuídas secularmente às mulheres, ela expressa: “Meu feminismo se expressa em um intenso interesse sobre o que as mulheres fazem. Mas eu sou uma solitária. Isto não me ajuda a conectar-me com as pessoas, na verdade. O que me ajuda é perceber minhas próprias incapacidades e expressá-las” (PARKER, 2010, p. XVIII).

Figura 47: *Ode a l'Oubli*, 2004. Livro em tecido contendo 35 composições de bordado e litografia sobre algodão 27x34x8,2 cm.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/98531>

Figura 48: *Ode a l'Oubli*", 2004. Ilustrações em tecido contendo 35 composições de bordado e litografia sob algodão 27x34 cm.



Fonte: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/59427/Louise-Bourgeois-Ode-%C3%A0-l-Oubli-Ode-to-Forgetting>

2.3.2 Tracey Emin

A artista britânica de descendência turca, Tracey Emin (1963), traça a construção poética de seus trabalhos com temas sobre sexualidade, juventude e feminilidade. Adepta de técnicas artesanais, desde sua conclusão de curso em Belas Artes e Gravura, na Maidstone Art College. Emin recorre às técnicas, como o bordado e a costura, na busca de transformar cada trabalho dotado de uma atmosfera íntima e introspectiva. Sobre a leveza tradicional que emprega em suas obras, a artista relata que desconsidera os limites hierárquicos impostos historicamente a técnicas como o bordado, por não tratar dele como uma artesanaria, mas como arte⁴⁷.

Em *“Everyone I Have Slept with 1963-1995”* (Todas As Pessoas Com Quem Dormi 1963-1995), uma instalação que expõe em uma tenda os nomes de cada pessoa com quem a artista teve relações amorosas, incluindo, ironicamente, o nome de seu ursinho de pelúcia e de sua avó. Emin aplica o bordado e a costura como meio de convocar intimidade. Como Bourgeois, a artista explora seus segredos mais íntimos em seu universo criativo, desmanchando os limites entre o que é público e o que é privado. Enquanto que Emin usa o bordado e o tecido, destaca a desestruturação entre a feminilidade imposta e a sexualidade feminina vivida, o trabalho de Bourgeois realça os significados mais profundos da evocação dos têxteis nas mulheres, ligado ao inconsciente e ao corpo (PARKER, 2010).

⁴⁷ Entrevista cedida pela a artista Tracey Emin para o portal britânico *The Independent* em 19 de junho de 2010. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/tracey-emin-craft-work-2004036.html>. Acesso em: 29 abr. 2019.

As artistas feministas dos anos 1970 se engajavam em um movimento político próspero, enquanto as artistas de hoje estão trabalhando em uma época muito distinta. Como vimos no capítulo anterior, o exemplo de Judy Chicago e Miriam Schapiro, priorizava-se o coletivo, o que ele significava para as mulheres enquanto grupo. Emin aplica o bordado como uma ferramenta pessoal para explicitar a sua vida. A esfera pessoal não vem a proclamar que o pessoal é *político*, mas que o pessoal é o *universal* (PARKER, 2010). Essa presença tão intensa da sua vida pessoal no desenvolver da sua poética é uma tentativa de engajar o espectador em uma expressão universal da emoção.

A artista aplica a tradicional maneira de incorporar palavras pela técnica do bordar, como na obra citada, na qual ela costura os nomes de pessoas nas laterais da tenda, produzindo uma arte “autobiográfica”, como ela própria descreve em seu *website* e revela que escolheu essa técnica para retratar seus mais íntimos segredos, tristezas e promiscuidades, mas que também tem um viés familiar, já que seu pai dizia que costurar o faz lembrar de sua mãe.

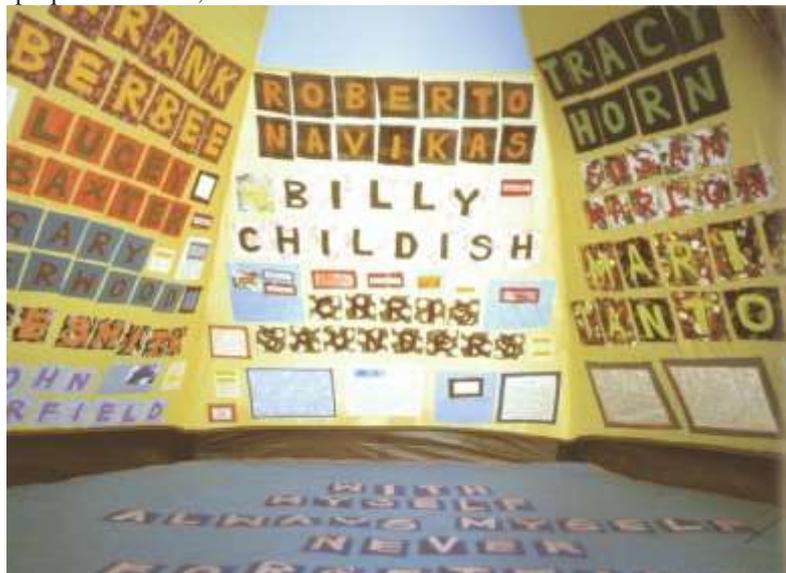
A tenda que dá abrigo aos segredos íntimos de Emin em “*Everyone I Have Slept with 1963-1995*” (Fig. 49 e Fig. 50) convida o espectador a adentrar ao interior da estrutura, internamente bordada com todos os nomes das pessoas com as quais a artista já dividiu a cama, na sua vida, durante o período estipulado ao nome da obra. Ao invés de despertar a curiosidade para a sua vida privada, Emin incita com que todos que entrem na tenda pensem sobre as suas próprias relações, as pessoas com que já dormiram e os significados que elas deixaram. Ao expor sua vida, ela faz um convite para que o espectador se recolha em sua própria tenda interior e explore suas experiências de vida.

Figura 49: “*Everyone I Have Slept With 1963-1995*”, 1995. Tenda com apliques de tecido, colchão e luz. 122x245x214 cm



Fonte: https://www.saatchigallery.com/aip/tracey_emin.htm

Figura 50: “*Everyone I Have Slept With 1963-1995*”, 1995. Tenda com apliques de tecido, colchão e luz. 122x245x214 cm



Fonte: https://www.saatchigallery.com/aife/tracey_emin.htm

2.3.3 Ana Teresa Barboza

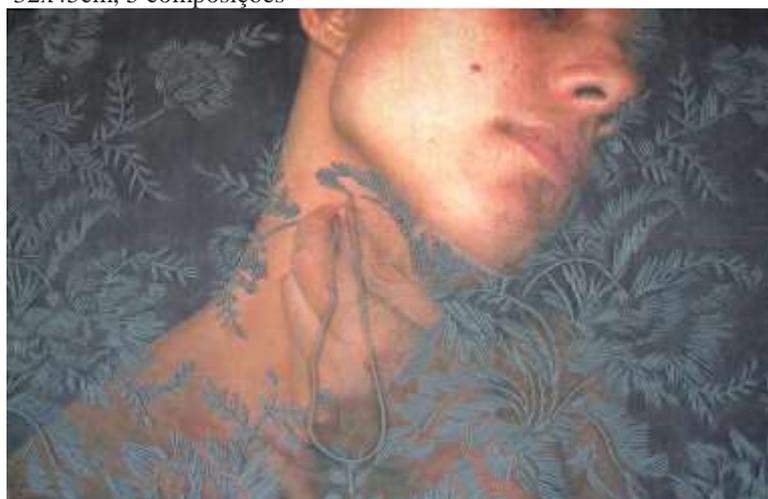
A artista peruana Ana Teresa Barboza (1981), aproxima o universo íntimo do corpo feminino desde 2004, utilizando-se de técnicas têxteis do bordado, do crochê em intervenções na fotografia, no desenho e em instalações para expressar as ligações do tecido pele e do tecido têxtil. O corpo orgânico e a matéria industrializada das tramas de Barboza problematizam as representações e pertencimentos da mulher em suas *construções de si*. A densidade visual do emaranhado têxtil desvelada na poética da artista explora o tangível entre a arte e o gênero, transpassando para além das questões do *gênero-sexo*, mas trazendo também a questão *gênero-arte*, confrontando o estatuto do trabalho artesanal como desprovido de relevância artística, aproximam a arte têxtil para uma dimensão autorreferencial.

Na série *Bordados* (2008), a pele da artista está em transmutação com a superfície de suas obras numa conjugação de fotografias e bordados, exteriorizando algo híbrido de tecido e têxtil, que anatomiza a dimensão de identidade. Nesse conjunto de trabalhos, a artista simula interações entre seu corpo fotografado e estático com a dinamicidade dos fios que o contornam (Figuras 51, 52, 53, 54, 55 e 56). A camada dérmica é sobreposta por uma camada tramada por linhas e texturas que remontam a perspectiva de *construção de si* por entre as linhas. Ora explora a delicadeza dos pontos, referenciando os padrões de bordar popularmente difundidos a partir do século XIX, ora explora a visceralidade perturbadora que constitui o ato de perfurar e suturar o tecido, ponto por ponto. Sobre a poética de Barboza enquanto (des)construção de si, Teresa Pereira considera:

Dilacerando a membrana exterior, o bordado deixa antever os órgãos internos que, em algumas peças são extraídos para fora desse corpo. O bordado perde então o sentido ambíguo dado pela delicadeza e preciosismo dos elementos florais e ganha um *pathos* onde a dor e a crueldade evocam simultaneamente um Eu-psíquico. A automutilação como forma de catalisar, aliviar uma dor emocional e a ideia de cura são assim transpostas para uma linguagem plástica onde o contacto direto com a matéria mimetiza o ato de auto infligir a dor ou, inversamente, o de suturar uma ferida e restaurar o tecido rasgado (PEREIRA, 2017, p. 103).

A acessão de matéria que funde a superfície corpórea e cria novas camadas, conduzindo a uma conexão com o gênero, a representação de traços identitários, a *feminilidade* e a violência que apela à nossa percepção para novas relações entre a tradição e a contemporaneidade. Na interlocução sobre memória e elaboração identitária, nas conjunções têxteis da arte contemporânea, o trabalho de Barboza metaforiza as múltiplas peles que possuímos na composição do nosso *Eu*: a mulher idealizada, na delicadeza expressa pela feminilidade dos acabamentos; a mulher indomesticada na sua condição mais primitiva de fêmea e a constante dinâmica destas peles, na estruturação da mulher que busca ser. A formação de quem somos demanda um trabalho minucioso e ininterrupto subordinado ao tempo, da mesma maneira que tramar com fios e agulhas nos amarram em uma relação íntima com o tempo. Para a artista, o bordado ofereceu ao seu trabalho um significado mais profundo, e o conteúdo foi enriquecido pela ação do próprio bordado⁴⁸, que possui uma carga cultural, familiar e histórica muito engrandecedora, remontando ciclos de crescimento e deslocamentos das fronteiras do *Eu* e o *Outro*, tramando universos simbólicos da transmutação feminina.

Figura 51: Série “Bordados”, 2008. Bordado e transfer em tecido. 32x45cm, 5 composições



Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.com/p/2008.html>

⁴⁸ Entrevista cedida por Ana Teresa Barboza para a Koel Magazine, disponível em: <https://koel-magazine.com/blogs/the-woven-path/the-woven-path-ana-teresa-barboza>

Figura 52: Série “*Bordados*”, 2008. Bordado e transfer em tecido. 32x45cm, 5 composições.



Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.com/p/2008.html>

Figura 53: Série “*Bordados*”, 2008. Bordado e transfer em tecido. 32x45cm, 5 composições.



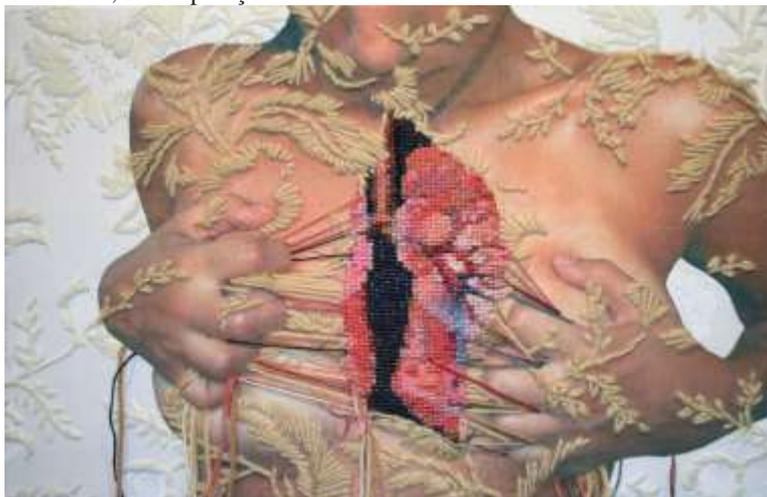
Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.com/p/2008.html>

Figura 54: Série “*Bordados*”, 2008. Bordado e transfer em tecido. 32x45cm, 5 composições.



Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.com/p/2008.html>

Figura 55: Série “*Bordados*”, 2008. Bordado e transfer em tecido. 32x45cm, 5 composições.



Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.com/p/2008.html>.

2.3.4 Rosana Paulino

Costurando uma interlocução em nosso contexto nacional, apresento a artista paulistana Rosana Paulino (1967). Reconhecida pelo enfrentamento de questões sociais acerca da mulher negra na sociedade brasileira, a artista apropria-se de elementos do “feminino” – tecidos, linhas, rendas – para tornar visível sua própria existência como mulher artista negra, no processo que desvela vestígios de um universo íntimo e social. Paulino escolhe seu material expressivo a partir de suas reminiscências familiares: agulhas, fios, linhas e tecidos, são recursos utilizados para questionar o feminino e ressignificar os locais simbólicos e sociais ainda designados às mulheres, sobretudo à mulher negra. Ao questionar o modelo de comportamento e corpóreo delimitado à negritude feminina, Paulino evidencia as questões de gênero e etnicidade em sua poética.

Alinhavando a delicadeza atribuída ao bordar e a violência diária imposta ao sexo feminino, sobretudo às mulheres negras, marcadas pelo passado – e sempre presente – Brasil escravagista, Rosana Paulino reflete sobre a forte ligação da sua produção com a sua concepção de *ser* que habita em seus traços identitários. O pensar político de Paulino se localiza em sua negra descendência, ao relatar a inferioridade de representação da figura do negro, massivamente estereotipado em lugares sociais prestigiados. Memórias de uma vida marcada pela ausência de representatividade, a artista centra seu viés político fortemente marcado nestas denúncias, propondo a revisitação de objetos banais do cotidiano, como tecidos e linhas, em uma narrativa sobre violência, repressão e silenciamento.

Em sua tese *Imagens de Sombras* (ECA/USP – 2011), a artista trabalha com elementos que desvelam a problemática da condição do negro na sociedade brasileira, reverberando marcas de um passado ainda não resolvido e que somam ao trabalho poético, social e autobiográfico da artista. Esta complexa riqueza da memória, como observa Bourdieu (apud CANDAU, 2012), é o corolário de uma pluralidade de mundos e uma pluralidade de tempo, sendo estas mobilizadas para tentar construir identidades mais estáveis, duradouras, essencializadas. Sobre o uso de materiais utilizados para desenvolver a discussão sobre a temática, Paulino elucida:

A esta postura, acrescentei a escolha e utilização de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres tais como tecidos, linhas e muitas vezes elementos ligados a um determinado tipo de fazer manual, oriundos do artesanato e das expressões visuais populares. Esta opção tem o caráter de reforçar os problemas que estão sendo discutidos no trabalho [...]. Em minhas obras forma e conteúdo servem a uma mesma finalidade, e uma das principais discussões dos estereótipos ligados às mulheres. Assim sendo, acredito ser imperioso que os dois andem juntos e em colaboração estreita, para que a obra atinja o propósito para a qual foi elaborada. Pode ser oriunda de uma população que muitas vezes utiliza elementos como tecido, papel machê, barro, fitas, palha e outros fortemente ligados ao fazer manual em suas manifestações culturais e religiosas, como o carnaval, o Candomblé e a Umbanda [...]. Acredito que o grande desafio desta postura como artista está em ‘ligar-me’, de maneira simbólica, ao ambiente do qual provenho, resgatando e trabalhando assim algumas das raízes que me levaram a ser quem sou e que ajudaram, de certa forma, a forjar a minha poética (PAULINO, 2011, p. 21-22).

O bordado e a costura fazem parte de uma memória muito íntima do lado familiar de Paulino, e na infância a lembrança de sua mãe como incentivo criativo, ela afirma “Minha mãe foi bordadeira. Ela tinha uma máquina de costura e comprava pano para costurar pra gente”⁴⁹. O aprendizado do bordar veio mais tarde, como experimentação do seu trabalho, e a linha permaneceu sendo constante em suas obras. Para Paulino, “a técnica serve para discutir uma ideia”, afirmando que as escolhe da maneira que encontra, para transmitir exatamente o que quer. Para Tvardosvskas (2015), do espaço íntimo de Paulino emerge uma crítica atroz à violência e ao silenciamento das mulheres negras no Brasil. A artista se vale muito da sua própria experiência familiar, marcada pela pobreza e pelo racismo e, no decorrer do texto de sua tese, a própria observa alguns fatores que são constantes ao seu fazer: a ditadura dos modelos de beleza, a discussão da representação do indivíduo negro e, principalmente, da mulher negra na sociedade, trazendo as várias questões referentes à psicologia e a representação do corpo feminino na arte.

⁴⁹ Entrevista concedida para Revista Bravo! “Sutura Da Arte No Tecido Social”, escrita por Andrei Reina. Publicada em 07 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/rosana-paulino-e-a-sutura-da-arte-no-tecido-social-brasileiro-9bdb7f744b4e>. Acesso em: 18 abr. 2019.

A série *Bastidores* (1997), “O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para a sua condição no mundo” (PAULINO, 2011, p. 88). Ruminar a sua condição no mundo, pensar suas origens, seu trabalho, sua cor e seu gênero, levam Rosana Paulino para uma criação propriamente sua, expressada pelos contornos da sua (r)existência na sociedade.

Uma das irmãs de Paulino, estudante de Assistência Social, estagiou na delegacia da mulher, lugar repleto de histórias de violências e sofrimentos, que motivaram a criação da série aqui estudada, *Bastidores* (Fig. 56 e 57). Composta por seis bastidores de costura que molduram fotografias em tecidos nas quais estão impressos retratos de mulheres negras, retiradas do arquivo pessoal de Rosana. As linhas percorrem estas imagens de maneira violenta: suas bocas, testas, olhos ou gargantas sofrem intervenções em linha preta. A brutalidade e o silêncio dos segredos guardados nos “bastidores” da vida pública, aprisionados no universo doméstico, cega os entre grupos humanos, retoma o sentido de repressão e violência (PAULINO, 2011, p. 28). O uso das linhas e da costura alinhavam sonhos, expectativas, conquistas e frustrações das mulheres negras, em diferentes contextos históricos brasileiros. A problemática negro-feminina no trabalho de Paulino é reiterativa. A artista reforça o seu papel de artista visual, compromissada com a crítica histórica e social do lugar do negro no Brasil, absorvendo todos os seus embates no campo visual, porém, sempre em conjunto a uma pesquisa histórica e sociológica. Sobre esta constante busca dos meios ideais para expressar seus questionamentos em suas obras, a artista enfatiza:

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas, no meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. Dentro deste pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão [...] pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca (PAULINO, 2011, p. 88-89).

Figura 56: “*Bastidores*”, 1997. Imagem transferida para tecido, linha, bastidor moldura e costura. 30 cm de diâmetro, 6 composições.



Fonte: <http://rosanapaulino.com.br>

Figura 57: “*Bastidores*”, 1997. Imagem transferida para tecido, linha, bastidor moldura e costura. 30 cm de diâmetro, 6 composições – Expostos.



Fonte: <http://picdeer.com/akomaarte>

2.3.5 *Sonia Gomes*

O poder transformador da criação frente à situação de invisibilidade e marginalidade da mulher e, mais enfaticamente, da mulher negra, são tramas que também transpassam as amarras criativas de Sonia Gomes (1948). A artista mineira, oriunda de Caetanópolis, foi criada pela avó materna que a aproximou do ato de criar com as mãos. Este ambiente familiar, liderado por uma mulher negra, parteira e benzedeira, que lhe ensinou ainda criança as feitura de agulha afetaram profundamente o relacionamento de Sonia com a costura. Essa intimidade com a

técnica do coser é inundada de memórias, afetos e carinhos, pois a artista ainda pequena desenvolveu seu interesse pelo lúdico. A presença da costura em seus trabalhos é, portanto, um meio da artista entrar em contato com a sua sensibilidade e sua individualidade. Em suas falas, ela relata a infância e como surgiu a compreensão dos espaços ditos eruditos e os espaços de afeto:

Minha história é essa união entre o popular e o erudito. O popular veio da minha avó, mãe de minha mãe, que me criou até os cinco anos. Ela era uma mulher muito simples, mas muito sábia, era benzedeira, parteira. Era uma figura forte. Depois que eu fui para a casa da família do meu pai, ainda menina, entrei em contato com um ambiente que era mais erudito mesmo. Havia uma grande biblioteca na casa e, de uma forma ou de outra, tive contato com uma cultura europeia. Meu pai era filho de inglês com portuguesa. Mas a casinha da minha avó nunca se perdeu em mim. Ela morava em um lugar simples, sem piso. Quando fui morar com meu pai, numa casa com piso, eu até não gostava. Tentei fugir várias vezes. A minha verdade estava no simples. Era lá, pelo menos, que estava o afeto. Essa união de universos é uma coisa bem brasileira, não? (FARKAS apud SARDENBERG, 2017, p. 127).

Para Sonia, agir no mundo a partir do encontro de suas mãos, agulhas e linhas, gera um ato poético que resulta em narrações de quem ela é e de onde ela vem. Suas esculturas e peças tramadas amarram seu passado e presente em um acúmulo de matéria e de memórias. Sonia se identificou como artesã por muitos anos, no sentido de ser alguém que exerce sua produção de maneira tradicional e doméstica, mas relatou que o seu trabalho não cabia como artesanato por achar estes “mal-acabados, sem função”, porém ser artista “parecia até ostentação” (SARDENBERG, 2017, p. 126). Estes dois mundos pareciam colidir sem entrar em consenso, então a posição de Sonia, criadora, fez com que ela compreendesse que a arte era trabalho diário, expressa no gesto de fazer, de produzir algo, mesmo que fosse “inútil” (Ibid., p. 105).

Suas obras manifestam a sutil energia feminina presente nas tramas, na costura, nas formas, relacionando à sua própria vida e memória com tantas outras, explorando a sensibilidade das coisas banais. O livro *Mãos de Ouro* (2008), no qual Gomes alude a uma antiga enciclopédia de trabalhos artesanais comercializados no Brasil dos anos de 1960 até os 2000, pela Editora Abril voltado para o público feminino. A popular publicação ensinava os pontos de costura, tricô, crochê e todos os saberes de agulha que moldavam a formação da “moça prendada”. Sobre o uso do bordado no desenvolver de seus trabalhos, a artista afirma que⁵⁰:

Muita gente fala que eu bordo. Eu não bordo, eu aproprio o bordado. E nessa apropriação eu tô fazendo um resgate muito grande, com as coisas que tá tendendo a perder no mundo que é a coisa artesanal, manual, e isso é tão rico. Eu acho importante também essa coisa, que não é uma coisa assim muito técnica, o bordar, porque o fazer artístico também. Porque muitas possibilidades a gente encontra no erro, por isso que

⁵⁰ Trecho de: Sonia (Temporada 1, ep.01). Onde Nascem as Ideias (Seriado). Direção: Carolina Sá. Produção: Milla Monteiro, Simon Loison. Samba Filmes, 2019 (43 min), son., color.

surge, então eu acho isso uma riqueza muito grande. Mas costurar, eu nunca costurei. Uma vez eu tentei, mas não consegui, porque tem uma rigidez na costura e o meu costurar muito aleatório, então essa rigidez de não me interessou. Mas que é muito bom costurar, é. E é simples o que eu faço: costuro. É muito simples (GOMES, 2019, Relato Oral).

Na sua versão de *Mãos de Ouro* (Fig. 58), a artista cria um acumulado de materiais e matérias: papel, grafite, canetas, costuras, amarrações, tecidos, rendas, fios, plástico, em um (in)acabamento que confronta as compreensões sobre a delicadeza da mão feminina proposta pela revista aludida. A memória, tão cara em todo o processo de Sonia Gomes, fica ainda mais evidente na escolha dos seus suportes têxteis. A artista recebe, de diversas pessoas, peças de entes queridos ou peças estimadas de família, que carregam momentos dos quais Gomes deseja celebrar em suas obras. Em *Mãos de Ouro* os objetos, roupas, retalhos que um dia foram usados recebem uma nova permanência, uma nova vida, a partir do seu descarte.

É uma constante em seu trabalho o apego à vida dos materiais, os afetos que eles acumularam em sua existência e o simbólico que as peças carregam. A visualidade de Sonia Gomes incita uma nova percepção sobre o feito à mão, amarrando as tradições, as memórias, numa construção identitária de ressignificação do têxtil, frágil como uma trama que se esculpe na medida em que se entrelaçam tantos outros fios que conduzem a firmeza desse novo ser. Um vestido, uma camisola, livros antigos, publicações de outrora, são materiais achados, doados, abandonados pelo tempo, esquecidos e sem sentido: “eu sinto como se eu tivesse que salvar, dar uma nova vida aquilo que estava adormecido”⁵¹, diz a artista sobre a relação afetiva que estabelece com o material doado e ressignificado no seu trabalho. A costura cura a solidão destes itens e renascem a partir da experimentação estética expressa pelas mãos da artista. Ela condensa sua narrativa a um passado das coisas e um eterno presente do afeto. Sobre isso, Gomes comenta que vai de encontro ao conformismo das coisas, desafia os enquadramentos estabelecidos e reitera:

Meu trabalho é negro, é feminino, é marginal. Eu Sou Rebelde. Nunca me preocupei em mascarar ou sufocar nada que pudesse não se enquadrar ou não estar nos padrões que chamam de arte. Sempre busquei inconformismo das coisas que estão estabelecidas. Foram muitas as barreiras que tive de derrubar por ser mulher, por ser negra, por não ter idade, para ser considerada uma dos Jovens Talentos da arte brasileira (FARKAS apud SARDENBERG, 2017, p. 130-131).

⁵¹ Trecho de: Sonia (Temporada 1, ep.01). Onde Nasce as Ideias (Seriado). Direção: Carolina Sá. Produção: Milla Monteiro, Simon Loison. Samba Filmes, 2019 (43 min), son., color.

Figura 58: “*Mãos de Ouro*”, 2008. Imagem transferida para tecido, linha, bastidor moldura e costura. 30 cm de diâmetro, 6 composições.



Fonte: <http://www.ufrgs.br/artevera/?p=1471>

Não há somente um sentido feminista essencial na interlocução dos trabalhos dessas artistas, cada uma desenvolve sua poética a partir das suas próprias experiências femininas relacionadas com a técnica do costurar e do bordar. Estas mulheres e suas obras celebram e reescrevem um passado negligenciado, silenciado, que resiste na tessitura de suas vidas.

A significação do feminino imbricou-se tão fortemente no fazer das linhas, que as cinco artistas estudadas e suas produções – Louise Bourgeois, Tracey Emin, Ana Teresa Barboza, Rosana Paulino e Sonia Gomes –, em suas práticas fluidas e inquietas na elaboração da obra como extensão de si, afrontam os modos inveterados de compreender o feminino e as experiências de mulheres, em uma proposta não hierarquizada, binária, híbrida e múltipla, refletindo as diversas possibilidades de ser e criar. Os traumas, a sexualidade, a descoberta do corpo, embates raciais, denúncias e a conflituosa relação entre o espaço público e o privado são alguns pontos alinhavados pelas artistas, que aqui simbolizam a profunda relação com a memória do feminino na produção de arte contemporânea, no contexto da Europa e América do Sul.

O ÁLBUM INVISÍVEL: MEMORIAL

Subverter os sentidos tradicionalmente atrelados ao feminino e seus afazeres, explorar o espaço pertencente tido como o único de domínio da mulher: a sua casa. Assim como a agulha que perfura, abre buracos, machuca e fere a superfície da matéria de uma maneira que ela jamais retornará a ser o que era, *O álbum invisível* expressa poeticamente as vivências de três jovens artistas da cidade de Belém-PA diante do machismo diário que as marcam e reprimem. Historicamente vistas como amadoras pelos críticos e consumidores de arte, através do senso comum, as mulheres viveram afastadas do protagonismo artístico. Percepção essa que resiste ainda hoje, mesmo que de maneira tímida e velada. O feminismo objetiva a abolição ou, ao menos, transformação profunda da ordem patriarcal e de seu poder regulador em nome de princípios de igualdade, equidade e justiça social. Partindo da minha vida entre linhas e agulhas que configuram o meu fazer artístico, experimentar a aplicação do bordado em fotografias é transpassar a resistência feminina que a prática do bordar representa.

Fazer um álbum é compor um lugar de afeto, de memórias, lembranças que gostaríamos de manter vivas através das imagens e dos escritos que colocamos ao montar da folha. Este álbum, porém, se propõe a esquecer. Ofensas ditas e veladas, repressões guardadas e tensões alojadas em suas lembranças formatam a ambiguidade do projeto: o que desejaríamos esquecido está evidenciado, o que deveria ser um objeto de afeto assume a hostilidade presente nestas memórias ali contidas, e o que deveria ser delicado é agressivo. *O álbum invisível* costura contrastes: materializa lembranças para assim esquecer-las, perfura com delicadeza a superfície das fotos para que elas expressem a brutalidade das palavras que as acompanham, aplica a prática que simboliza o primor das mãos femininas para representar a forte resistência das mulheres na arte.

Aproprio-me da capacidade de criar incógnitos, anonimatos, silêncios, costurando ligaduras nas imagens das artistas retratadas, suas histórias, seus sofrimentos velados e realizo o álbum. Ser mulher é viver de silêncios e brados, obscuros e luminosos, visível e invisível. Tratando de opressão, abuso, ofensas, que residem no corpo, na memória, em suas casas, com linhas e colagens intervenho, expondo e transformando estas mulheres em um ato criador abrupto e delicado, colocando em evidência suas objetificações compreendidas e representadas por meio de discursos sociais e políticos. Elementos visuais que revelam as tensões e aflições de existir em um espaço amplamente ocupado por homens e suas noções sobre o mundo em que vivemos. O processo criativo do álbum busca subverter os sentidos das imagens e dos discursos historicamente ditados sobre mulheres, através de um deslocamento existente na

própria historiografia da arte, ao aplicar bordaduras duras, geométricas, sem traços de delicadeza, de resignação, de passividade tradicionalmente associadas a uma suposta feminilidade imbricada.

Produzido manualmente em sua capa e contracapa de folha de acetato, perfurada, bordada e costurada à mão, as 10 páginas são constituídas de papéis vermelho e preto, contém fotografias impressas transpassadas por linhas. Todas as fotografias, realizadas digitalmente, foram registradas com a intervenção do plástico nacarado para que a intervenção deste nas lentes pudessem trazer as cores que buscava experimentar na construção da imagem. O iridescente presente no nacarado denota esta luminosidade oculta dos tons de rosa e verde, que resiste e resplandece, que apenas surgem quando a superfície do plástico é tocada pela luz. A falta de nitidez, provocada pela inserção do material em frente à lente, gera um olhar embaçado, deixando as bordas das retratadas muito mais suaves, fundindo o lugar e elas.

O plástico nacarado também contém a cor predominantemente relacionada ao feminino: o vermelho. Cor do sangue, da intensidade, dos contrastes. A escolha de cores e a ausência delas também levantam, por si só, a narrativa sobre a feminilidade e invisibilidade. O preto, o breu do marcador permanente, caneta de tinta preta, desfaz a transparência com escritas de humilhações, comentários e devaneios sobre a experiência e sofrimento que cada uma carrega. O álbum tem sua criação iniciada a partir de três depoimentos de três artistas retratadas na série: Adrianna Oliveira – Diretora, Roteirista e Editora; Luna Sky, nome artístico de Juliana Bentes – Drag Queer; e a vivência da autora como bordadeira e pesquisadora em artes. Os depoimentos foram fragmentados em frases e bordados aplicados às imagens. Se propõe a construção da poética da dualidade do visível e invisível, sempre em confronto e a se complementar na formação imagética do álbum.

Figura 59: *O álbum invisível*, 2018 – Capa, folha 1 e folha 2. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 60: *O álbum invisível*, 2018 – Folha 3 e folha 4. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 61: *O álbum invisível, 2018* – Folha 5 e folha 6. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 62: *O álbum invisível, 2018* – Folha 7 e folha 8. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 63: *O álbum invisível*, 2018 – Folha 9 e folha 10. Fotografia, Papel, Bordado, Paetê, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm.



Fonte: Da Autora, 2018.

Figura 64: *O álbum invisível*, 2018 – Verso da folha 10. Papel, Acetato, Marcador Permanente e Colagem 22 x 22 cm.



Fonte: Da Autora, 2018

O álbum invisível é um espaço de esquecimento e de memória da biografia de mulheres artistas, uma intervenção política na arte, que transpassa pelas transformações dos discursos e

representações de gênero. Gênero aqui compreendido como modalidade artística, associado à feminilidade, e subvertido no feminismo. Muitas são as cargas simbólicas associadas ao fazer feminino da arte, a tradição do bordado e a representação do álbum. Cabe a nós, mulheres, artistas e pesquisadoras, transformar o fado da tradição e do machismo em matérias pulsantes para as nossas criações. Com a ideia da ambiguidade das bordaduras, não opostas, mas sempre complementares, fiz a caminhada deste texto a partir da criação do *O álbum invisível*, trabalhando o bordado como suporte do feminino, como escrita, oralidade, narrativa e imagem. Dos depoimentos colhidos a partir das 3 personagens que formam o projeto impede com que se chegue em uma conclusão que se aproxime da verdade, por cada narrativa ter uma carga de subjetividade, onde a mulher pertence, com diferentes redes de relacionamentos e saberes. O realizar deste projeto não se apropria de suas linhas de bordar e linhas de teóricas com o objetivo de remendar os fatos, ao contrário, abrem fendas.

CONCLUSÃO: (DES)AMARRAR DOS FIOS

A produção de uma dissertação só existe quando deixamos nos afetar, nos envolvermos e nos abrimos para o outro. A pesquisa só é possível na construção de uma cooperação de saberes entre, não só os autores, mas das pessoas que vivem e se dedicam ao bordado, nesta pesquisa. A prática da arte nos permite uma experiência de auto reconhecimento que aproxima e torna possível a interlocução e a troca. A arte cumpre a função de expandir o universo dos sujeitos envolvidos ao demonstrar caminhos que nos levam a uma reflexão sobre a nossa realidade, o que na pesquisa apresentada centrou-se na figura da mulher artista bordadeira contemporânea.

Por meio do bordado disserto sobre as construções sociais referentes à questão de gênero e o apresento como potência expressiva que possibilita, na contemporaneidade, um hibridismo entre linguagens, suscitando uma poética visual permeada de simbolismos. A exploração do universo têxtil, em sua natureza plástica e política, assume um ato de subversão e problematização das relações hierárquicas estabelecidas na arte, que implicam nas noções de identidades – no caso, traços identitários femininos – e materializam este vínculo social de gênero.

A discussão entre o histórico e o contemporâneo contrasta o bordado tradicionalmente feminino, ligado a lembranças e pertencimentos do doméstico – lugar histórico e culturalmente destinado às mulheres – e o bordado como objeto de subversão, sendo utilizado pela arte contemporânea para confrontar seu passado. As narrativas e criações apresentadas aqui podem ser imaginadas como uma colcha de retalhos, na qual um trabalho se costura em outros, conectados por muitas linhas e caminhos. A costura tem uma linguagem não-verbal própria que desmancha barreiras e reúne pessoas de diferentes nacionalidades, cenários sociais e passados. Os trabalhos de agulha estão presentes no universo feminino desde a pré-história e a identidade, o sentimento de pertencimento supera as mais extremas diferenças na construção de um interesse em comum: bordar.

Observo que a prática do bordado, antes confinada ao lar e que girava em torno da família, foi se reestruturando com o passar do tempo, chegando a novos espaços e diferentes contextos. Aos poucos, deixou de ser visto como elemento formador da valorização da mulher – da *moça prendada* que estava predestinada em ser uma amável mãe e excepcional dona de casa – para tornar-se um recurso de emancipação feminina. Porém, apesar das novas relações decorrentes nos diversos espaços conquistados pelas mulheres pela prática do bordado, a

associação com os laços familiares permaneceu. Isto é, o bordado como legado de geração para geração.

O estímulo por bordar surge também da cultura e a identificação que vem agregada ao fazer com fios. Tecidos bordados carregam em si elementos culturais e traços identitários próprios do universo feminino – ou o que foi determinado como tal. Em meio à globalização, transformações sociais, econômicas, atualmente percebemos que o vínculo familiar ainda é uma permanência mesmo diante do processo de mudanças. São recordações de quando suas avós e mães as ensinavam a bordar, ou a afetuosas lembranças delas bordando em casa, narradas em histórias singulares e únicas, mas que em um determinado momento se entrelaçam.

De modo geral, o maior objetivo desta pesquisa foi o de mostrar que a prática de ornamentar com linhas e fios re(existe) como suporte da memória e das vidas das próprias bordadeiras. Foi reconstruída a trajetória de criação das artistas entrevistadas para que se afirmasse como emblema identitário ímpar da história das mulheres. As nossas identificações são compostas de acordo com nossas condutas e nossas transformações na esfera social resultam em construções de identidades coletivas. As tramas aqui apresentadas contribuem no esclarecimento da maneira em que isso acontece, no âmbito pessoal e coletivo. Fios, agulhas, panos e incontáveis pontos tecem histórias em tecidos enquanto compõem a si mesmos no decorrer do bordar, em meio a trocas sensíveis do *eu* com o mundo.

As quatro histórias apresentadas em conjunto das cinco obras/séries de artistas contemporâneas revelam que existem diversas maneiras de integrar as identificações pessoais por meio do fazer com agulhas. A análise dos dados coletados impede que se chegue a uma conclusão que se aproxime inteiramente da verdade, por existir uma carga de subjetividade em cada uma delas. Nos depoimentos colhidos, bordar é tão vital como respirar, cada artista se refere à necessidade fundamental, individual e coletiva de manter viva uma identidade construída com cumplicidade, afeto e lembrança. O bordado acrescenta uma camada imagética e metafórica onde entrelaçam-se identidade, memória e gênero, construída na materialização do tempo.

A pesquisa expôs limitações de pesquisas e narrativas acadêmicas existentes a respeito do assunto e sua interlocução com a arte. O estudo do bordado nos ajuda a constatar o quanto a arte e a sociedade na qual ele está inserido se limita ainda pelas dimensões de gênero. Para compreendermos a trajetória da mulher artista é necessário proceder a suas próprias críticas, para então realocar a mulher da posição secundária que historicamente lhe foi imposta. O que as mulheres representam em fios, nos seus bordados, é determinado pelas noções de feminilidade inerente e a resultante obra feminilizada do bordado definiu e construiu seus

praticantes em sua própria imagem. O fato de a prática do bordado ocupar um lugar inferiorizado nas hierarquias artísticas, não as impediu de continuar a tecer, o que influenciou para o constante aprimoramento e desenvolvimento técnico do bordado. Porém, ser identificado como trabalho feminino também contribuiu para a sua desvalorização dentro das artes e, por consequência, na pesquisa acadêmica.

O bordado é a arte das bordas: borda das feridas, da sexualidade, da domesticidade. Vive nas fronteiras, transbordando os conceitos pré-estabelecidos historicamente pela arte e traçando novas linguagens e pertencimentos. Necessita-se tirar das sombras da história inúmeras mulheres que fizeram do bordar uma prática possível nos dias atuais, o que impulsiona um caminho muito mais agregador para a realização deste estudo.

Ao realizar esta pesquisa, busquei não qualificar arte por aquela que pertence às grandes galerias somente e trabalhei com bordadeiras que estão ou não inseridas no “Mundo da Arte”, pois a arte vive nas paredes de museus, da mesma maneira que ocupa as toalhas de mesa de jantar em tantas casas. O bordado permanece em transição de mundos, tempos, tramas. Escolhemos bordar para nos aproximar de memórias nossas e de outras, de histórias que nos transformam como pessoas e como artistas transformadoras de práticas artísticas restritivas, elas vão além. É na memória que esta prática assume novos significados, e se reinventa ao estabelecer novos diálogos entre as mulheres de hoje e as mulheres de outrora, que permanecem vivas a cada perfurar da agulha em um tecido.

Neste trabalho, refleti sobre o tema transversal da memória e identidade e o associei ao “ato de bordar” como um meio de constituição de uma memória familiar. Narrei minha biografia familiar e busquei cruzar fios de vidas que nos aproximam de uma memória coletiva e social do ser mulher e o bordar como prática de construção de identidades femininas. Assim, ao puxar diversos fios para esta trama acadêmica, não o faço com nós apertados, diria que o fiz entre laçadas, pontas de fios meio escondidas à frente ou ao avesso, se não propositalmente, ao menos para que outros tecedores os venham desembaraçar em outros estudos que a arte de bordar requer.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. (Coleção PROPG Digital – UNESP). Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/110768>. Acesso em: 03 jun. 2018.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe (Coord). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARBOSA, Ana Mae. Mulheres: Arte, Artesanato, Design. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 233-248, jan./abr. 2016.
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. v. 1.
- BELOTTI, Camila. Entrevista IV. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. 28 de setembro de 2018. São Paulo. Arquivo mp3. entrevistaCamila.mp3 (63 min 56 seg).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: Lembranças de Velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- _____. *Louise Bourgeois – Designing by Free Fall* (1992). In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. São Paulo: Cosac Naify, 2000a. 29. p. 222-230.
- BÜRDEK, Bernhard E. **Design**: História, teoria e prática de design de produtos [livro eletrônico]. Tradução de Freddy Van Camp. São Paulo: Blucher, 2010. 496 p. PDF.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BYINGTON, E. L. **Giorgio Vasari e a edição das "Vidas"**: entre a Academia Florentina e a Academia do Desenho. 2011. 321 f. Tese (Doutorado em História na área de concentração em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279375/1/Byington_ElisaLustosa_M.pdf. Acesso em: 20 dez. 2018.

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011. p. 203-204.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CASNA, Priscila. Entrevista III. [set. 2018]. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. 28 de setembro de 2018. São Paulo. Arquivo mp3. entrevistaPriscila.mp3 (18 min 35 seg).

COSTA, Rachel Cecília de Oliveira. **Três questões sobre a arte contemporânea**. 2014. 325 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-9WEUYE/tese_rachel_costa.pdf?sequence=1. Acesso em: 10 jan. 2019.

COUTINHO, A. S. **Poéticas do Feminino/Feminismo na Arte Contemporânea: Transgressões para o ensino de Artes Visuais em Escolas**. 2009. 264 f. Tese (Doutorado em Estudos da Criança na área de Comunicação Visual e Expressão Plástica) – Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2009. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=587>. Acesso em: 12 dez. 2018.

DANIA, Renata. Entrevista II. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. 25 de setembro de 2018. São Paulo. Arquivo mp3. entrevistaVanessaeRenata.mp3 (38 min 16 seg).

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. "O mundo da arte". Tradução de Rodrigo Duarte. **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 1, p. 13-25, jul. 2006b.

DEL PRIORE, Mary. **Conversa e história de mulher**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2013.

DURAND, Jean-Yves. **Bordar: Masculino, Feminino**. Seção de Antropologia, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5480/3/BORDAR.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2017.

FIRMINO, Flávio Henrique; PORCHAT, Patrícia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de "problemas de gênero". **Doxa: Rev. Bras. Psicol. Educ.**, Araraquara, v. 19, n. 1, p. 51-61, jan./jun. 2017. ISSN: 1413-2060. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/download/10819/7005>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FLORESTA, Nísia. **Opúsculo Humanitário**. Ed. atual. com estudo introdutório e notas de Peggy Sharpe-Valadares. São Paulo: Cortez; [Brasília, DF], 1989.

GARDINER, William. **Music and Friends**: Vol. 1, 1838. p. 371.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HISSA, Cassio E. Viana (org.). **Conversações de Artes e de Ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HOLLWAY, Wendy. Gender difference and the production of subjectivity. *In*: HENRIQUES, J.; HOLLWAY, W.; VENN, C.; WALKERDINE, V. **Changing the Subject**: Psychology, Social Regulation and Subjectivity. London: Methuen, 1984. p. 227-263.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

ISRAEL, Vanessa. Entrevista I. Entrevistadora: Juliana Padilha de Sousa. 25 de setembro de 2018. São Paulo. Arquivo mp3.entrevistaVanessaeRenata.mp3 (38 min 16 seg).

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MACHADO, Ana Maria. **Texturas**: sobre leituras e escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MALERONKA, Wanda. **Fazer roupa virou moda**: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950). São Paulo: Senac, 2007.

MALO, Maria Del Carmen Gila. **Dibujar Bordando**: Aplicación Del Bordado al Dibujo, 2014. 411 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Granada, Espanha, 2014. Disponível em: <https://hera.ugr.es/tesisugr/23732301.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2017.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. *In*: NOVAIS, Fernando A. (coord.); SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vol. 3.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura**: história, cidade e trabalho. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MCALL, Leslie. Signs. **Journal of Woman in Cultural Society**, 2005, vol. 30, no. 3. The University of Chicago. 2005. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/426800>. Acesso em: 10 jan. 2019.

MENESES, U. T. B. de. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora/Publication Studio São Paulo, 2016.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the femininity.** Londres: IB Taurus, 2010.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras.** 2011. 98 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde05072011-125442/publico/tese.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

_____. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference.** New York: Routledge, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação.** Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processos de criação artística.** São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SANT'ANNA, Denize Bernuzzi. Consumir é Ser Feliz. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; CASTILHO, Kathia (orgs.). **Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008. 301 p.

SARDENBERG, Ricardo; FARKAS, Solange; NAZARETH, Paulo. **Sonia Gomes.** 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil, 3** (República: da *Belle Époque* à era do rádio). São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p. 423-511.

SENNET, Richard. **O artifício.** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SHINER, Larry. **The Invention of Art: a cultural history.** Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

SILVA, P. F. T. de L. e. **Bordados Tradicionais Portugueses.** 2006. 120 f. Dissertação (Mestrado em Design e Marketing) – Departamento de Engenharia Têxtil, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal, 2006. Disponível em: http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/6723/1/TESE_PAULO.pdf. Acesso em: 20 ago. 2018.

SILVA, R. N.; OLIVEIRA, R. Os limites pedagógicos do paradigma da qualidade total na educação. *In*: CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFPe, 4., 1996, Recife. **Anais eletrônicos...** Recife: UFPe, 1996. Disponível em: <http://www.propesq.ufpe.br/anais/anais/educ/ce04.htm>. Acesso em: 21 jan. 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa** – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol. 01, n. 02, nov. 2010, p. 3. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. Acesso em: 30 nov. 2018.

_____. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** – IEB, n. 45, 2007.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memórias, dor. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015.

VANNIER, Charlotte. **De fil en aiguille**: La broderie dan's la art contemporain. Paris: Editions Pyramid, 2018.

VICENTE, Filipa Lowndes. **A arte sem história**: Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX). Lisboa: Babel, 2002.

ZACARKIM, A. **Crafting Ourselves**: Producing Knowledge and Constructing Identities Through Contemporary Handmade Embroidery. 2017. 84 f. Dissertação (MA Thesis Artes and Culture) – Especialização em Indústria Criativa, Universidade Radboud, Nijmegen Países Baixos, 2017. Disponível em: https://theses.uibn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/4737/Zacarkim_de_Oliveira%2C_A._1.pdf?sequence=1. Acesso em: 20 ago. 2018.

VÍDEOS

Sonia (Temporada 1, ep. 01). Onde Nascem as Ideias (Seriado). Direção: Carolina Sá. Produção: Milla Monteiro, Simon Loison. Samba Filmes, 2019 (43 min), son., color.

MASP Seminários | Histórias feministas, mulheres radicais | 12.11.2018 | Mesa 3. 2018. (1hr40m1s). Disponível em: <https://youtu.be/4DfAGaUDAQw>. Acesso em: 10 mar. 2019.

APÊNDICE I – Termo de Consentimento Renata Dania**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável a aluna de pós-graduação Juliana Padilha de Sousa, do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, que pode ser contatado pelo e-mail titapadilha@gmail.com e pelo telefone 091 981235346. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com artistas, visando, por parte da referida aluna a realização da sua dissertação intitulada "Tramas invisíveis". Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita, realizando também registros fotográficos do encontro produzindo imagens que serão posteriormente usadas na publicação. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, que os dados obtidos não serão divulgados, a não ser com prévia autorização, e que nesse caso será preservado o anonimato dos participantes, assegurando assim minha privacidade. A aluna providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.



Renata Dania

São Paulo, 25 de setembro de 2018

APÊNDICE II – Termo de Consentimento Vanessa Israel**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável a aluna de pós-graduação Juliana Padilha de Sousa, do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, que pode ser contatado pelo e-mail titapadilha@gmail.com e pelo telefone 091 981235346. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com artistas, visando, por parte da referida aluna a realização da sua dissertação intitulada "Tramas invisíveis". Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita, realizando também registros fotográficos do encontro produzindo imagens que serão posteriormente usadas na publicação. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, que os dados obtidos não serão divulgados, a não ser com prévia autorização, e que nesse caso será preservado o anonimato dos participantes, assegurando assim minha privacidade. A aluna providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.



Vanessa Israel

São Paulo, 25 de setembro de 2018

APÊNDICE III – Termo de Consentimento Camila Belotti**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável a aluna de pós-graduação Juliana Padilha de Sousa, do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, que pode ser contatado pelo e-mail titapadilha@gmail.com e pelo telefone 091 981235346. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com artistas, visando, por parte da referida aluna a realização da sua dissertação intitulada "Tramas invisíveis". Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita, realizando também registros fotográficos do encontro produzindo imagens que serão posteriormente usadas na publicação. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, que os dados obtidos não serão divulgados, a não ser com prévia autorização, e que nesse caso será preservado o anonimato dos participantes, assegurando assim minha privacidade. A aluna providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.



Camila Belotti

São Paulo, 27 de setembro de 2018

APÊNDICE IV – Termo de Consentimento Priscila Casna**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Concordo em participar, como voluntário, do estudo que tem como pesquisador responsável a aluna de pós-graduação Juliana Padilha de Sousa, do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, que pode ser contatado pelo e-mail titapadilha@gmail.com e pelo telefone 091 981235346. Tenho ciência de que o estudo tem em vista realizar entrevistas com artistas, visando, por parte da referida aluna a realização da sua dissertação intitulada "Tramas invisíveis". Minha participação consistirá em conceder uma entrevista que será gravada e transcrita, realizando também registros fotográficos do encontro produzindo imagens que serão posteriormente usadas na publicação. Entendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa acadêmica, que os dados obtidos não serão divulgados, a não ser com prévia autorização, e que nesse caso será preservado o anonimato dos participantes, assegurando assim minha privacidade. A aluna providenciará uma cópia da transcrição da entrevista para meu conhecimento. Além disso, sei que posso abandonar minha participação na pesquisa quando quiser e que não receberei nenhum pagamento por esta participação.



Priscila Casna

São Paulo, 28 de setembro de 2018

APÊNDICE V – Perguntas das Entrevistas

- 1) Como você aprendeu a bordar e com quem?
- 2) Alguém da sua família bordava? Você sente que elas te influenciaram a iniciar a bordar?
- 3) Você acredita que a prática do bordado é uma forma de resistência feminina no fazer artístico?
- 4) Você se sente influenciada pelos padrões de feminilidade existente na visualidade do bordado, ou você subverte isso?
- 5) Descreva o seu processo de criação.
- 6) Você tem o hábito de assinar os seus trabalhos? Se não, como você se identifica nos seus bordados?
- 7) Quais os materiais que você usa nos seus bordados?
- 8) Você expõe os seus trabalhos? Como você publica e divulga a sua produção?
- 9) Como você definiria o bordado hoje?
- 10) Você se preocupa com a feitura de um avesso perfeito?
- 11) Você enxerga a prática do bordado como uma forma de arte?

APÊNDICE VI – Entrevista com Vanessa Israel e Renata Dania

Realizada em 25 de setembro, às 11:55. Duração: 38 min e 16 seg.

Vanessa Israel: 28 anos, formada em design de moda e sócia do *O Clube do Bordado*.

Renata Dania: 31 anos, formada em design de moda e sócia do *O Clube do Bordado*.

1 – Vanessa: Aprendi a bordar aos 7 anos com a minha avó. A minha avó bordava ponto-cruz e ela até quis me ensinar, e ela fazia os pontinhos com canetinhas coloridas para ela saber qual cor colocar em qual lugar, só que eu adorei as canetinhas coloridas no tecido e eu comecei a usar a linha pra desenhar. Não era exatamente bordado, eu não queria saber pontos, mas eu usava as canetinhas junto. Usava tudo isso para ilustrar. Nem sei se aquilo podia se chamar de bordado... A mesma coisa que eu desenhava no papel com lápis, eu desenhava direto no tecido com linha e agulha. Desenho de criança, mesmo.

1 – Renata: Eu aprendi a bordar entre os 16/17 anos, com a minha avó. Minha avó sempre bordou e eu nunca tinha pedido pra aprender. Aí um dia, eu vi, ela tava bordando uma fronhinha, e ela sempre pedia pra eu fazer um risquinho pra ela. “Faz um risquinho de uma florzinha aqui pra mim”. Eu desenho desde muito criança. Então eu disse: “Tá bom vó, eu faço o risquinho da florzinha e você me ensina a fazer esses 3 pontos”, que eram o: nó francês, o haste e o atrás. Ela bordava livre, mas ela nem sabia que esse era o nome da técnica, bordado livre. Ela dizia que fazia “bordado de ponto”.

2 – Vanessa: As minhas duas avós bordavam, as duas costuravam, então eu sempre tive essa proximidade com tecidos e tramas e tudo. Mas a minha mãe, depois que eu nasci, e virei uma criança muito espalhafatosa, eu pedi pra ela bordar lantejoulas nas minhas roupas, e ela sempre me ajudou com isso, ela bordava lantejola em tudo pra mim. Mas era só pra mim, nunca vi ela bordando coisas pra ela, nem nada.

2 – Renata: Bem, as minhas duas avós fazem trabalhos manuais. Uma das minhas vós é costureira, e a outra avó pintava santinhos pra vender, quando ela era mais nova, e ela tinha uma fábrica de santos e de bonecos em Guaratinguetá. Aí ela pintava os rostinhos das bonecas e pintava os santinhos, e ela também fazia crochê no biquinho de pano de prato pra vender. Então minhas duas avós sempre foram muito ligadas a trabalhos manuais. A minha mãe também pintava aqueles quadros que, hoje em dia, eu acho um horror, que são aqueles que você pintava do lado avesso. Ela chamava de *Art Nouveau* essa técnica, que você pinta num vidro do lado avesso e depois você aplica num espelho, pra enquadrar. E ela sempre fez ponto-cruz, tanto que eu era uma aluna muito mimada pelas professoras (risos), porque minha mãe sempre bordava um saquinho com cada tema, e dava para os professores com bombom dentro. Só que é curioso porque minha mãe nunca me perguntou se eu queria bordar. Por isso que eu sempre falo que aprendi a bordar com a minha avó o bordado livre; mas eu fiz uma única vez ponto-cruz com a minha mãe, quando eu tinha uns 13 anos, então eu fiz uma chaleirinha e uma xícara com um avesso ridículo. Mas eu não gostei do ponto-cruz, porque eu era criança e aí tem que contar as casas, eu não achei legal.

2 – Renata: Eu acho que indiretamente, né... Acho que não foi algo direto. Porque tem gente que tem a cultura das bordadeiras na família. Eu sempre vi minha mãe bordar, as minhas avós, mas fui eu quem pedi para aprender. Não foi algo direto, algo de “vamos bordar juntas” ou “ai, quero ser igual a você”... sempre foi um momento delas de fazer uma atividade, algo delas.

2 – Vanessa: Assim, a minha avó bordava muito! Todos os dias de manhã a minha avó limpava a casa e de tarde ela bordava. Essa é uma imagem muito [????] da minha vó, assim, ver ela sentadinha bordando na mão, sem bastidor. E ela tinha um avesso perfeito, e tudo que a minha avó fazia era muito perfeito. Não sei se isso chegou a me influenciar porque eu nunca via beleza no que ela fazia, era sempre muita coisa para adornar a casa e eu achava meio feio. Sabe essas florzinhas? Então... Mas eu acho que me influencia sim, porque se não fosse por elas, as duas vós, eu não ia ter tanta afinidade com tecido, e com roupa, e com artes manuais. Tudo isso, acho que de ver já muda muito.

3 – Renata: Totalmente. Eu acho que é, principalmente pelo nosso histórico com bordado, que é isso: a geração das nossas mães teve que negar o bordado, a geração como um todo, porque elas tinham um mercado de trabalho para conquistar, então elas precisaram negar todas as atividades domésticas relacionadas com a casa pra poder se posicionar e demonstrar o que elas queriam naquele momento, né? E nós já nascemos com tudo isso conquistado. Óbvio que temos sempre coisas novas para conquistar, mas a gente não precisou ter esse processo de negação, né? Então, eu acho que hoje a gente tem essa liberdade de usar o bordado como uma técnica de expressão, e a gente aplica a técnica do bordado para escrever, por exemplo, um protesto político ou um protesto feminista. Falar de coisas que a gente acredita hoje. E o bordado não era usado dessa maneira na época das nossas mães, por exemplo. É uma maneira de perpetuar a técnica, que acho que é um pertencimento nosso, é uma coisa que nos pertence como mulheres. Eu sinto muito uma forma de honrar as minhas ancestrais. Elas aprenderam essa técnica e tem uma relação muito íntima com o histórico feminino, então eu me sinto bem, perpetuando essa técnica, mas de uma maneira diferente, pra demonstrar também o período que a gente vive. A história do Clube é uma comprovação desse encontro de mulheres. Nós todas morávamos em São Paulo, nós não tínhamos motivo nenhum para se encontrar, a não ser bordar e São Paulo é uma cidade difícil, onde as pessoas não conseguem se encontrar com frequência, porque cada um tem uma rotina, as distâncias são muito grandes, e o bordado nos uniu. Foi o bordado que fez esse encontro de mulheres e teve essa energia poderosa que a gente só conseguiu se dar conta do porquê de a gente se encontrar ao longo de 9 meses, semanalmente, para bordar, depois de muito tempo que a gente conseguiu elucidar e pensar: “nossa, foi por causa desse encontro que a gente continuava. Foi por causa dessa força”.

3 – Vanessa: Eu entendo que o bordado era uma companhia para essas mulheres da minha família que não podiam sair de casa e que não trabalhavam fora, mas ao mesmo tempo eu acho que podia ser uma ferramenta de opressão também, porque você tem que ficar em casa, só isso que resta fazer, do mesmo jeito que pra outras foi, sei lá, pintar paisagem, ou aprender a tocar um instrumento, eu sinto muito que o bordado deu uma segurada assim. Mas acho que também é um campo de criatividade, acho que muita coisa foi pra lá. E hoje, com certeza, a gente consegue bordar sem esse complexo do patriarcado e ser obrigada. A gente borda porque a gente escolheu e eu, pessoalmente, gosto de honrar as minhas mulheres bordando e fazendo uma coisa diferente com isso. A gente fez um retiro de bordado na pousada da mãe da Renata, no começo desse ano, que até essa avó dela que borda tava lá, e eram só mulheres e é muito poderoso esse encontro. Nas primeiras 5 horas nós já estávamos muito íntimas, é que eu acho que o bordado tem, além do terapêutico, ao unir tantas mulheres, tem um caráter ancestral muito grande que a gente até precisa entender melhor...

4 – Renata: Eu acho que eu me sinto influenciada às avessas, sabe? Porque eu acho que eu sinto uma necessidade de fazer coisas diferentes do que era o tradicional. Como, por exemplo, uma mulherzinha voando em uma vaca, rodeada de florzinhas (referência ao bordado que ela produziu para o Clube). Eu uso muitos elementos da natureza nos meus bordados, mas eu

sempre faço muita questão de unir esses elementos tradicionais do bordado a elementos subversivos. Eu nem gosto muito de usar essa palavra “subversiva”, que acho ela muito prepotente. Tipo: “Ai, meu bordado é subversivo”. Mas é, porque se você for se ater a palavra, vai contra o padrão. Então eu sempre faço questão de juntar os elementos tradicionais com os elementos que me representam também no meu tipo de ilustração, que são mulheres nuas, uma mulher voando em uma vaca (risos).

4 – Vanessa: Quando o Clube nasceu, eu amava muito poder encontrar com essas mulheres, que ainda não eram minhas amigas, porque nós não nos conhecíamos. Fomos nos conhecendo aos poucos, e eu não queria abrir mão desse encontro, porém, o bordado me lembrava essa coisa da vaquinha, da florzinha, e esse bordado que oprime as mulheres. Isso me incomodava muito. Então o jeito que eu achei de continuar fazendo aquilo e tendo aquele momento ótimo foi bordando cenas pornográficas ou mulheres nuas, coisas que fossem até incomodar as pessoas que fazem o bordado tradicional. Ledo engano, porque na verdade as pessoas gostaram! A gente já foi parada por várias velhinhas que adoraram. Então, eu quis ser rebelde, mas foi super aceito. Descobri que o mundo queria ser rebelde no bordado também. Hoje, eu ainda me sinto meio refém dessa relação do bordado “feminino”, porque é tudo que eu não quero fazer dentro do meu bordado pessoalmente. O Clube do Bordado tem outra estética, e tem uma linguagem visual dele né, que é da empresa. A gente, pessoalmente, tem outras. E pra mim é muito importante me distanciar disso, ainda.

5 – Vanessa: O meu processo criativo surge de uma angústia. Eu tenho essa tendência de olhar pra dor pra criar. Eu não gosto de deixar tudo muito predefinido, eu não gosto de risco pronto, eu não gosto de fazer a ilustração inteira, eu gosto de ir descobrindo com linha e agulha ou, às vezes, eu termino o risco na hora, eu gosto de usar materiais mais estranhos. Tenho feito bordado com cabelo humano, com o meu cabelo também. E eu acho que o meu processo criativo tá em construção. Ele não é uma coisa. Eu gosto muito de história e, na época vitoriana, se faziam joias com cabelo e eu sempre achei isso muito bonito. E eu gosto de coisas meio macabras, o apelo bizarro me convence muito fácil. E eu tenho muitas piras com o meu próprio cabelo, porque ele cai muito, e ele é pouco... às vezes, choro vendo meu cabelo no ralo. Então eu comecei a resgatar esses cabelos pra fazer outras coisas e achei bem legal ver eles nos lugares. Eu amo que as pessoas morrem de nojo, porque tem a ver com isso de fugir do bordado de florzinha que decora. Eu gosto que as pessoas olhem pro bordado e falem: “Nossa, meu Deus!! Eu tô perturbada, quê que isso??”. Então, acho que tem a ver com isso. Porque, quando eu não uso cabelo, eu tento trazer esse sentimento de outra forma. Eu tô sempre tentando incomodar.

5 – Renata: O meu processo de criação é bem programado: listas, escrever. Começa tudo na cabeça, eu deixo numa cápsula assim o que eu quero criar, normalmente, quando eu tenho uma demanda, quando é uma coisa assim que não é do nada. Então, eu encapsulo na minha cabeça e eu fico pelo menos uma semana em que eu fique pensando a respeito daquilo e aí, como eu tô com isso guardado na cabeça, em um certo momento vem uma ideia, porque aqui já estava guardado na minha cabeça. Então, eu exploro tudo isso mentalmente primeiro, daí eu escrevo, normalmente eu coloco em tópicos os elementos que eu quero usar e aí eu vou pra parte de desenhar mesmo, propriamente dito, e eu gosto de desenhar e já definir todos os pontos antes. Eu anoto que ponto eu vou fazer em cada coisa, defino a cartela de cor e aí eu passo pra parte de execução do bordado. Normalmente, tem figura humana, feminina, nos meus bordados, nuas. Sempre tem uns elementos de *Art Decó* que eu gosto de colocar, então, sempre tem alguns elementos geométricos, umas linhas. Eu fui fazer um risco de um bordado novo que a gente vai

fazer em bordado em letra e aí já é meio automático eu colocar uns elementos de *Art Decó* no meio.

6 – Renata: Eu sinto que falta para mim me dedicar mais pra entender qual que é a minha identidade. Porque eu acho que assim, todo o artista que você identifica uma estética específica dele, é porque ele pegou um nicho e ele fez uma série, seguindo aquele nicho. Por exemplo, a Giselle Quinto borda mulheres. Então, ela tem 100 bordados de rostos de mulheres, diferentes, em poses diferentes, cenas cotidianas, etc. Então, acho que falta pra mim ter uma produção maior para ter uma identidade específica, sabe? Que eu ainda não consigo enxergar nesse momento. A questão da assinatura tem me incomodado recentemente, tipo de um ano pra cá, eu acho que é importante você registrar o que você faz. Pra não se perder no tempo mesmo. Eu acho que a gente tem essa crise da assinatura, justamente porque o bordado tem essa dificuldade de ser entendido como arte. Porque quem começa a pintar, você nem cogita em não assinar um quadro, porque você fez o quê? Uma obra de arte. E nós, enquanto artesãs, não somos artistas. Tem esse distanciamento muito grande e muito evidente entre arte e artesanato, que a gente no Clube se esforça pra quebrar esse paradigma e diminuir essas distâncias.

6 – Vanessa: Pra mim é uma grande questão porque eu passei muito tempo me identificando como uma artesã. E um artesão não precisa assinar, porque você faz uma peça e você vende, ou você dá, e não é do contexto. Parece que sei lá, você tá tentando se vangloriar de uma coisa que, na verdade, é menor. Eu não sei explicar muito bem. Enquanto artesã eu não me sentia precisando assinar. Mas, recentemente, eu comecei a tentar internalizar a coisa da artista, que é muito difícil. Eu falo a palavra, negando por dentro. Mas, eu quero conseguir me expressar melhor com o bordado, eu também gostaria de ter uma produção maior, em número mesmo, porque acho que só assim pra você ter identidade e construir uma narrativa mesmo com as obras, né? Eu quero começar a assinar e me arrependo de nunca ter feito isso, depois de 5 anos bordando.

7 – Vanessa: Normalmente, eu uso mais tecido. Sou uma grande fã do algodão cru, que acho que tem um aspecto “cru” (risos). Eu não uso muito mais, mas pra dar aula funciona muito bem juntar aquarela no tecido, pessoalmente, acho que é uma técnica que eu não me vejo muito. Eu uso linha de bordado, linha de costura e cabelo.

7 – Renata: Hoje eu me vejo muito em uma zona de conforto, eu tenho essa tendência. Mas eu tenho pesquisado, porque isso é uma coisa que tá me incomodando muito, ultimamente, de produzir mais e produzir mais o meu trabalho pra eu mesma entender e descobrir qual que é a minha identidade dentro do bordado. Então, eu tô fazendo uma pesquisa de materiais para eu escolher um nicho, que não seja o algodão cru e a linha de bordado, pra eu exercitar essas estéticas diferentes. Tenho, eu diria assim, 10% de bordado em papel, 80% de bordado em tecido e outros 10% em talagarça.

8 – Vanessa: A gente tem uma bagagem da moda que a gente enfiou muito no Clube do Bordado. Hoje em dia, a gente não faz mas esse tipo de coisas, mas a gente tinha antes a intenção de lançar duas coleções por ano. E a gente chegou a lançar 2 coleções: a *Soft Porn* e a *Love Porn*. Eu participei de 2 exposições só como artista convidada, mas aconteceu uma coisa muito louca na minha vida que, desde que eu comecei a usar cabelos para bordar, galeristas têm vindo entrar em contato comigo, porque agora virou arte pras pessoas. As propostas que me ofereceram sempre são horríveis, porque galerias cobram 40, 50%, então eu nunca topei, mas tá rolando esse movimento que é muito diferente, que é muito diferente. Ninguém nunca tinha se interessado.

8 – Renata: E esse lançamento foi em uma galeria metrópole, em um bar que se chama Mandíbula, e a gente fez esse lançamento, mas a gente também já participou como artistas independentes em algumas exposições. Como Clube do Bordado, que a gente fazia bordados que nós 6 bordávamos na mesma obra. E bordados que cada uma fez o seu bordado independente. Esse ano nós participamos de uma, eu e a Vanessa, na casa Jardim Secreto, no ano passado nós participamos como Clube da feira do Jardim Secreto, que convidaram várias bordadeiras de São Paulo para bordar cenas de São Paulo. Então, nós bordamos a 25 de março. Mas eu divulgo meu próprio trabalho e o do Clube pelo *Instagram*.

9 – Renata: Eu acho que hoje o bordado é libertador. Eu acho que se um dia ele já foi opressor, acho que hoje ele é libertador. Porque nós temos muitos tipos de alunas diferentes que buscam no bordado coisas diferentes. Tem gente que busca se libertar da rotina, tem gente que busca se libertar de uma depressão, tem gente que busca se libertar de crises de pânico, de um trabalho que não te representa mais. Então, eu acho que hoje uma palavra que define bem o bordado é que ele é libertador.

9 – Vanessa: Eu acho que pra mim, acima de tudo, pra mim é uma rede feminina. Acho que isso é muito intrínseco ao bordado. Eu percebo o movimento entre os nossos seguidores, as pessoas que assistem aos nossos vídeos, de conexão entre eles nos comentários. Um ajuda o outro, um responde o outro, um passa o link de uma coisa que uma pessoa perguntou. Tem alguns grupos no *Facebook* que é *As Bordadeiras* e tem o nosso que é da assinatura que é o *Bordados do Clube do Bordado*, e é lindo. É uma comunidade que não tem briga, as pessoas se ajudam muito, e depois de um tempo já passam a marcar de se encontrar pra bordar. É muito diferente. Aliás, a gente dá aula de bordado, né? Então, é muito comum acabar a aula e as pessoas já trocaram o telefone, fazer um grupo, marcar de se encontrar, e tipo, eu não vejo isso em outras artes. Sei lá, eu faço aula de desenho e é cada um no seu quadrado. A gente conversa na aula, mas não tem essa intenção de comunidade. Eu acho que o bordado é um lugar carinhoso pras mulheres.

10 – Renata: Tem muitas alunas que vão fazer o nosso curso buscando apresentar o avesso perfeito, porque, tradicionalmente, o bordado é avaliado pelo avesso. Então, pros puristas do bordão é muito importante ainda te avaliar pelo seu avesso. Mas a gente tenta fortemente desconstruir esse apego ao avesso. A gente ensina como fazer o avesso perfeito nos nossos cursos, mas a gente incentiva que a pessoa se liberte e teste as coisas e que manifestem a sua personalidade no bordado. Por exemplo, se você é bagunceiro na sua vida, não faz sentido você fazer um avesso organizado. Acho que faz sentido você ter um avesso cheio de nós. Se você bordou num dia que você estava muito estressada, você vai ter mais nós do que num dia que você está mais tranquilo. Então, acho que tudo isso tem a ver com a sua personalidade na execução daquela técnica. Por isso, não me preocupa o avesso perfeito.

10 – Vanessa: O Clube é a junção de 6 mulheres com histórias muito diferentes. E a gente se encontrou por causa da Camila, pra ela ensinar o ponto haste, que era o que ela sabia fazer, e a Camila tem essa tradição da bordadeira, do avesso perfeito, de não ter nó, não ter linha solta. Então, a gente sabe fazer o bordado desse jeito, a gente tem o domínio da técnica, nas aulas a gente ensina desse jeito, mas eu, pelo menos, em todas as aulas faço questão de falar das minhas artistas preferidas, tipo: Sarah Benning, que tem o avesso completamente maluco. Eu tento sempre falar que eu acho bonito, acho poético, que eu sei mais sobre o bordado quando eu olho pro avesso dele e tem marcas ali, do que quando tá igual ao direito. Acho que tem muito mais poesia, você vê que ficou um nó, ficou uma linha solta, e você fala: “olha, a pessoa ficou

nervosa! Aqui ela não se importou”. Eu sei mais da bordadeira quando eu olho para o avesso e ele tem alguma coisa pra me dizer, mas eu acho que é uma escolha. E eu fico muito triste porque eu vejo as nossas alunas obcecadas pelo avesso, de desmanchar um bordado por causa do avesso, e isso pra mim não faz sentido, porque se o direito tá bonito, e aí, sabe? Tem uma amiga nossa, a Bruna Damaso, que fala que o avesso é a cicatriz do bordado. Eu fico um pouco triste com essa perseguição do avesso perfeito, porque eu acho que a vida de todo mundo é um pouco torta e o avesso não precisa ser perfeito. Mas existe essa pressão e a gente vê no nosso dia a dia e em todas as aulas.

11 – Renata: Eu enxergo o bordado como arte, contra todos os nossos referenciais e nosso histórico. Me incomoda que as poucas obras de arte relacionadas com bordado são executadas por homens, então, além do bordado ser muito difícil de entrar na arte, quando ele entra tem que ser através do nome de um homem. Então, é um dos meus motes de vida. Por isso que eu falo que eu tenho tanta essa questão de ter uma obra maior, eu preciso trabalhar mais, pra eu fazer o meu papel dentro do bordado como mulher e ter um trabalho significativo dentro dessa área. É uma grande pressão, mas acho que também faz parte do meu papel, trabalhando nessa área: assinar os meus bordados, encontrar uma identidade e ter uma parcela de contribuição feminina dentro dessa área.

11 – Vanessa: Acho que ele pode ser, mas ele pode não ser. Acho que o bordado é uma ótima terapia, uma ótima companhia para quem sei lá, se machucou, fez uma cirurgia, tá parado na cama, pega um risco e só se diverte ali, se cura, se reconstrói. Eu acho que, com certeza, é uma forma de arte, porque é simplesmente uma técnica de expressão como qualquer outra. Mas depende da intenção de quem faz.

APÊNDICE VII – Entrevista com Priscila Casna

Realizada em 28 de setembro, às 11:37. Duração: 18 min e 35 seg.

Priscila Casna, São Paulo, 27 anos, formada em moda e formação em diversos cursos têxteis: tricô, crochê, bordado, tingimento natural e várias coisas manuais.

1 – Eu venho de uma família de “bruxas”, a gente costuma chamar assim. A minha bisavó veio da Itália para o Brasil, fugindo, e ela trocava a escola do meu avô e do meu tio por costura e bordado pras donas de casa. Então, ela bordava toalhas e umas coisas, e ela foi desenvolvendo e desenvolvendo até que ela cresceu, até que ela teve a maior barraca de feira de São Paulo, a barraca dela chegava a ter 25 metros no total, só de roupa, que ela comprava e fazia. Então, a gente teve a maior barraca de feira de São Paulo. Aí saímos da feira e fomos para um ateliê e uma malharia, então, a gente tinha um ateliê e uma malharia. A malharia ela fazia camisetas, pijamas... e no ateliê ela fazia roupa para mulheres da idade dela. Então, eu tinha essa pessoa, a minha bisavó por parte de pai e tenho a minha tia avó, também por parte de pai que também é curandeira. Mexe com tingimento natural, com tratamento de ervas medicinais e tal. Por parte de mãe, eu tenho uma bisavó que é uma grande crocheteira e tricoteira, e minha avó que crocheta e borda, minha mãe que borda desde que ela existe. Ela teve uma empresa de bordado, então, nos anos 80 ela dominava o Bom Retiro, bordando as coisas do Bom Retiro com essa empresa, e foi lá que eu aprendi a bordar. Bordando sempre à mão, vestido de noiva e vestido de festa.

2 – Eu aprendi a bordar eu tinha 12/13 anos, o que já faz um tempinho. E a primeira coisa que eu aprendi a bordar foi pedraria. Aprendi a costurar com a minha bisavó por parte de pai, então, ela meio que sempre me enfiou no mundo da moda: “você vai ser essa pessoa que vai seguir os passos da família”. E daí fiz faculdade de moda, me formei em moda faz 4 anos, e trabalhei no mercado de luxo, que onde eu trabalho até hoje, que é um mercado mais *slow fashion*, que é tudo mais artesanal. Então eu consigo acompanhar o processo, o que eu mais gosto, que é essa parte manual. Não tem nada de industrializado onde eu trabalho. Eu trabalhei com a Paula Raia, que tem um processo manual fascinante, com costureiras de 80 anos, que já se aposentaram e continuam trabalhando pra ela. Porque quando as minhas famílias, por parte de mãe e pai, fecharam os ateliês eu fui fazer outras coisas. Então, quando trabalhei com a Paula Raia, por 3 anos, e daí meu marido estava indo pro Chile e resolvi ir junto, fazer uns cursos. Fiz com a Laura Ameba, com a Karen Barba, chilenas que bordam. Voltei e agora dou aula e bordo.

3 – Eu acho sim que o bordado é uma forma de resistência feminina. Pra mim faz parte do sagrado de ser mulher. Porque antigamente as mulheres bordavam frases: “eu sempre vou honrar o meu marido”, “eu sempre vou lavar a louça pro meu marido”, “eu sempre estarei em casa para o meu marido”, e minha bisavó bordou isso também. Elas faziam como se fosse um livro “honrando o marido”. Minha bisavó por parte de mãe que era um pouco mais machista, e por parte de pai não. Minha bisavó era super empoderada, meu bisavô faleceu cedo, então ela teve que fazer tudo sozinha, essa minha tia avó que é curandeira e não tem marido até hoje. Sempre sozinha. Enxergando mais pela família do meu pai, é uma forma de mostrar o quão forte a gente é. Sempre tudo que elas tiveram foi sozinha. Minha bisavó bordava pra ela, fazia quadros pra ela de ponto-cruz, bordado à mão, sem assinar.

4 – Eu nunca quis, eu sempre fui a ovelha negra da família. Eu sempre fui a pessoa que ia para os museus e ficava desenhando, não ia pra balada pra ficar pintando, então, eu acho que isso fez muito que o meu bordado não fosse o tradicional. E, desde pequena, eu fiz curso de pintura e desenho, e até pinto uns quadros. Eu pinto coisas bem contemporâneas e abstratas, não gosto

de nada que tenha forma. Eu sou apaixonada pelo fundo do mar. Porque o mar pra mim é uma mulher, eu enxergo como uma mulher, porque cria coisas. E foi uma coisa que a minha tia avó me ensinou. Ela sempre controlou o ciclo menstrual dela pela lua, e eu faço isso desde que eu menstruo. Eu tenho um diário lunar que eu vou marcando. E a lua afeta o mar tanto quanto ela afeta a gente, as mulheres. Eu fui abraçando o mar como poética depois que eu engravidei. O último quadrão que eu fiz se chama “La Maternidad”, que tem a minha figura pós-parto, porque eu fiz uma cesárea, então tem a minha cicatriz sangrando e meu peito com leite escorrendo, e do outro lado tem a energia sutil, que é quando o seu coração explode e você não sabe o que sente quando o bebê nasce. E é bem o fundo do mar pra mim: essa explosão de energia, que a gente não sabe da onde vem. Porque o mar tem as criaturas mais estranhas, elas nascem e renascem, ele sempre sai criando tudo.

5 – O meu processo criativo ele é... eu desenho forma “x” como uma ameba, então desenho outra ameba, ou então eu não desenho nada. Não tenho isso de eu: “eu vou usar estas cores”. Eu pego todas as cores e vou fazendo. Eu amo textura, eu acho que tem que sair (se referindo a dimensão, textura), para que as pessoas possam passar e ver, e sentir.

6 – Eu assino todos os meus bordados, assino na mão e eu bordo a minha assinatura, pra não sumir nunca mais, em todos os meus quadros. Ou atrás ou na frente. Mas é fácil saber que sou eu, porque eu tenho um jeito grosseiro de por isso na tela. Eu boto todos os fios, eu nunca uso um fio: 6 fios, no mínimo. Eu quero que a pessoa olhe a fale: “Nossa, caramba!”; não que diga: “olha que bonitinho, que delicado”.

7 – Eu gosto muito de usar linha de lã, porque elas dão uma textura melhor, uma visibilidade melhor. Porque a linha de algodão ela é linda, tem de todas as cores, mas se eu quiser fazer um ponto que saia em 4D eu não consigo com uma linha de algodão. Com uma linha de lã eu consigo. E agora eu tô numa de usar qualquer coisa. Então, eu cortei uns canudos e fiz umas miçangas, pra não jogar fora, porque eu tô numa onda sustentável. Cortei canudo, peguei alguns plásticos e fiz uns paetês. Uso mais lona e algodão, pintando com aquarela às vezes.

8 – Fiz só uma exposição minha, o resto foi misturado. Era um espaço que eu ia dar aula, mas daí deixaram meus trabalhos por 1 mês por lá para que os alunos pudessem saber quem eu era. Tinham umas 35 obras de tela, tecido, dentro ou fora do bastidor. Botei tudo para as pessoas verem. Desde que eu sou mãe eu não consigo colocar muito no *Instagram*, eu vou publicando aos poucos. Esse ano consegui montar um site, para que, até o final do ano, eu possa vender minhas obras pelo site.

9 – Pra mim, se fosse olhar pro meu bordado, eu definiria ele como o novo contemporâneo. Mas se for olhar como um todo, eu acho que é o empoderamento. É como as mulheres estão conseguindo se expressar.

10 – Nunca, eu não tô nem aí. Minha avó odeia o meu avesso, mas eu amo ele, porque eu acho que ele faz parte da minha história. Então, tem dia que o meu filho Conrado dormia o dia inteiro, eu bordava o dia inteiro, então, o avesso era lindo. Aí, quando ele acordava e começava a chorar que eu ia bordar depois, aí já era um caos absurdo. Eu não ligo, acho que faz parte da história. E nada é perfeito, então não entendo por que o avesso deveria ser perfeito.

11 – Eu acho que o artesanato é arte. Eu acho que tudo que é feito com a mão, que você aplica todo o seu sentimento, toda a sua energia nisso, isso é uma forma de expressar uma arte. Então eu não acho que o artesanato é só “tô fazendo umas pulseiras de miçanga e vendendo na praia”,

acho que a pessoa tá fazendo uma arte ali. Fazendo uma coisa que ela gosta, que é ela. Não acho que são duas coisas diferentes, acho que pode ser uma coisa só.

APÊNDICE VIII – Entrevista com Camila Belotti

Realizada em 28 de setembro, às 15:34. Duração: 63 min e 56 seg.

Camila Belotti, ou “Belô”: 34 anos, formada em design gráfico, especialista em ilustração.

1 – A costura e bordado sempre estiveram presentes na minha vida, por conta da minha *nonna*, a mãe do meu pai. Quando eu era pequenininha eu ficava muito com ela. E é aquela coisa: filha única e neta única. Então eu não saía pra brincar com crianças, só ficava com ela e com meu avô. Todo dia depois do almoço, eu chegava do colégio e ficava com eles, e dava umas 2 horas da tarde, minha avó sentava em frente à máquina de costura, que ficava em cima da cama, e eu ficava com ela. Ela ficava costurando, eu achava legal, mas eu só olhava. Ela tinha várias caixinhas, várias coisas... Ela tinha botão, tinha linha, e eu ficava arrumando. Quando eu tinha uns 12 anos, eu via todo o domingo depois do almoço, ela ia lá e ficava bordando. Ela tirava todo dia 1 hora/1 hora e meia pra bordar. Bem bordado de vó: toalhinha... E ela não sabia riscar, não sabia passar, então uma tia minha comprava os tecidos riscados e ela fazia. Ela aprendeu com a mãe dela a bordar, e ela não tinha noção nenhuma de cor, de nada... ela sabia só escrever o nome dela e mal sabia ler. Mas hoje, eu vejo os bordados dela e acho engraçado, porque ela, apesar disso, tinha noção de cor e sabia montar paletas. Eu via ela bordando, mas nunca me interessei e ela também nunca perguntou se eu queria aprender. Mas quando eu tinha mais ou menos uns 14 anos, eu fui comprar um bastidor pra ela e umas linhas. Aí eu achei legal e falei pra ela: “Ah, um dia eu quero aprender com a senhora!”. Só que esse dia nunca chegou... Fui fazer faculdade, as coisas foram acontecendo, aí ela faleceu e eu herdei a cestinha, os novelos que tenho até hoje, mas eu não uso, eles estão guardados lá em casa. Eu até uso a tesoura, mas os fios não. É uma coisa de memória mesmo. Na faculdade, em alguns projetos, eu comecei a usar o fio. Eu sempre gostei muito de linha, de coisa com linha. Eu não sabia bordar, não sabia até onde o bordado podia chegar, e é engraçado ver meus projetos de faculdade com a linha colada, porque eu colava a linha. Eu não sabia bordar, eu achava que bordado era uma coisa impossível: só senhoras podem fazer. Eu não sei nem costurar, mal faço a barra de uma calça! Passando muitos anos, em 2014, eu trabalhava com publicidade, e eu tava numa agência, já muito cansada. Eu tava procurando alguma coisa pra fazer, pra ser uma terapia, algo que não fosse um terapeuta de fato. Aí tem uma professora de São Paulo, ela se chama Flávia Lasser, que é referência e há muitos anos eu via ela, a Cris Bertolucci e a Vanessa Rozan, elas tinham o clube do útero, eu lembro disso. Eu achava muito legal que elas se reuniam, e cada uma na sua, elas faziam suas coisas. Eu achava muito legal, mas eu via que era um clube muito fechado. Aí, nesse momento, eu vi que a Flávia ia dar aula na Novelaria, então resolvi tentar. Mas quando eu cheguei lá não era a Flávia que estava dando aula, porque a turma dela tinha esgotado, então, a minha primeira aula de bordado foi com a Sarah Lopes. E eu continuava querendo ter aula com a Flávia, porque eu queria aprender a bordar mais, eu queria alguém que me ajudasse a entender se era possível unir os desenhos que eu fazia com o bordado. Então, eu continuei as aulas com elas, Flávia e Sarah. Aí casou que, nesse momento, eu fui demitida da agência que eu trabalhava como diretora de criação de uma forma bem dura, porque eu e meu chefe tivemos problemas, ele me chamou de burra, basicamente. Eu tava numa fase que eu não queria mais trabalhar com publicidade, mas eu precisava trabalhar, precisava fazer alguma coisa, e em paralelo a isso um ex chefe meu da época da faculdade, que é designer e ilustrador, me chamou para fazer uns trabalhos com ele. Então, quando eu falei pra ele que estava começando a bordar ele falou: “Cami, explora muito isso porque você tem isso do experimental”. E eu sempre gostei de tentar sair da caixinha. Então, a Flávia começou a me incentivar a bordar, e como eu tava desempregada eu tinha bastante tempo. A minha válvula de escape tava sendo o desenho, e como eu tinha muito tempo, eu ia aplicando o que eu sabia de bordado nos meus desenhos, e tudo que eu tava aprendendo com ela (Flávia). A Flávia foi muito importante pra mim, ela me

incentivou demais. Um dos primeiros bordados que eu fiz pra vender foi bem desapego, eu fiz em cima de um bordado que era da minha avó, um lenço bordado. Aí eu fiz um desenho em cima, e foi engraçado, porque ele era pra mim, bordei pra mim, todo o tema era pra mim e aí eu mandei emoldurar vários, mas tinha pedido pra separar esse, porque eu não ia vender. Mas a pessoa trocou, e quando eu cheguei na Laundry (Loja) eu vi que tinham vendido esse, foi o primeiro que vendeu.

2 – Sim, acho que já respondi tudo na primeira pergunta.

3 – Sim, acredito muito que sim.

4 – Sim. Eu sempre falo que, no meu caso, eu uso o bordado pra ilustrar. O meu foco sempre é a ilustração. Bordado vem junto porque é uma técnica que eu gosto. Ele traz isso, e por si só ele já traz o feminino, porque é tudo muito mais delicado. Mesmo que você pegue uma juta e pontos rústicos, mesmo assim ainda vai ficar feminino. Eu sinto isso porque eu gosto muito de uma vertente da arte que se chama *Low Brow*, que é uma série de artistas homens e mulheres que fazem telas meio *Street Art*, que traz a delicadeza, mas tem uma crítica muito forte. Eu gosto muito desse contraste, e eu gosto dessas coisas é delicada, mas ao menos tempo é até uma violência. Eu me controlo. Eu não desenho isso, não faço isso, mas não é por medo de chocar... é porque eu sei que isso é uma coisa que as pessoas não querem olhar. Quando eu vou criar qualquer coisa, mesmo que seja uma coisa pesada para mim, eu busco checar o significado de alguma flor, bichos... Bichos saindo da boca. Porque choca muito menos uma borboleta saindo da boca de uma mulher do que algo assim. Às vezes, como eu sou muito do grafite, eu deixo a marca do grafite no tecido e eu explico para as pessoas que compram que isso não é sujeira, é meu processo. Eu me aproprio disso, gosto de explorar os “errinhos” até mesmo pra sair da coisa muito perfeita.

5 – Eu sempre parto de querer exercitar e criar uma coisa minha, que são os que eu faço pra vender: lojinha, galeria... Esse tipo de trabalho eu sempre penso, um tema e o meu processo de criação, do desenho em si, eu busco figuras que casam com a imagem de ideias que eu tive, e normalmente são imagens do meio de moda porque eu gosto muito do volume de roupa, e eu sempre gosto de por isso. Esse geralmente eu faço no papel vegetal, e do papel eu espelho o desenho, e daí eu vou pro tecido, faço com o lápis e depois passo a caneta. Eu uso bastante caneta nanquim pra desenhar já. E eu vou ajustando o desenho várias vezes e, às vezes, quando eu bordo já torna outra coisa. Mas também tem um outro trajeto que já é com um *briefing*, quando o cliente vem com um pedido. Esses, por exemplo, é o mesmo processo, eu passo pro papel, só que eu passo o desenho para o cliente aprovar, e eu faço o bordado sem mostrar. Eu recebo muito pedido de retratos, histórias e afins.

6 – Quando eu bordo em bastidor redondo, eu assino a lateral do bastidor, eu não assino o bordado na madeira. Mas, de uns tempos pra cá, eu só coloco um “CB”. Mas os primeiros trabalhos que eu fiz têm uma etiquetinha com uma assinatura: nome e sobrenome, nome do trabalho e o ano em que foi feito. Tem pessoas que acompanham o meu trabalho e dizem que elas veem o meu trabalho e já sabem que é meu. Uma coisa que dá pra falar que é a minha identidade é que meus pontos são largos, e em todo o trabalho você sempre vai encontrar um pontinho solto.

7 – Geralmente uso tecido, papel, já usei até dinheiro, porcelana, madeira, prata. Uma amiga fez o colar com os furos e eu bordei. Eu gosto muito de explorar. Eu uso pérola, pedraria, gosto muito de tentar misturar fio e brincar com textura de uma maneira menos óbvia. Esteticamente,

eu gosto de bordados bem finos, bem chapada, bem lisinho. É uma coisa que eu busco, algo que remeta ao desenho, mais chapado. Uso meada, mas às vezes uso lã também. Eu uso muito o ponto largo e fininho, porque eu não gosto quando aparece muitos pontinhos no bordado, eu quero que não apareça. O único que não faço com pouco fio é preenchimento mesmo. Eu tenho um toque que todo o trabalho que eu faço, eu lavo. Eu lavo as meadas antes, principalmente a vermelha porque mancha sempre, aí eu deixo de molho no vinagre e sal por um dia. Mas uma coisa que eu nunca faço é refazer bordado. Voltar ponto é algo que agora eu faço, mas demorou.

8 – As pessoas começaram a me conhecer porque eu deixei na loja há um tempo, a Laundry. E foi muito bom, abriu meus caminhos, conheci muita gente e muita gente me conheceu por causa dela. Hoje em dia, eu tenho uma galeria *online* onde coloco meus trabalhos, e fica em uma loja em Pinheiros também. Eu tenho um site básico com alguns trabalhos, com poucos trabalhos, e uso o *Instagram*.

9 – Basicamente uma forma de expressão, mas também uma forma de terapia, também, mas não só o bordado, acho que tudo que é manual e te toma um tempo tem um processo afetivo e ele muda a tua relação com o tempo. O bordado para mim é tempo. É algo que leva um tempo, e por ser um processo que com o tempo ele vai mudando. Hoje em dia, para mim, ele é um prazer porque é minha terapia constante. Eu tenho clientes fixos que tão sempre encomendendo, mas sempre pego pequenas encomendas, mas agora eu dei uma pausa nos meus próprios bordados. Mas eu tô num momento de crise, e tudo que eu faço eu olho e não gosto. Sempre tenho essa fase, a cada 2 anos quase eu passo por isso. E isso entra um pouco naquilo que falei antes, porque eu quero abordar tudo de algo mais violento, cansei de fazer flor. Eu quero experimentar.

10 – Eu não ligo pro avesso. Só quando é roupa, quando é vestido de noiva, eu tento deixar melhor o acabamento atrás, mas não é o avesso perfeito. E eu já aviso as pessoas. Até hoje, eu não tive ninguém que olhou o avesso para julgar.

11 – Sim. Acho que é uma forma de arte muito múltipla, porque ele pode ir desde a arte mais decorativa até uma arte mais visceral. Pra mim é uma das formas mais contemporâneas de arte, de se expressar. E também, tanto homem quanto mulher, mas às vezes eu fico impressionada de como o bordado é muito feminino mesmo. Mas ele pode ser assim, um desenho bem pequenino e bem realista ou algo assim bem abstrato de 6 metros, que você só vai ver se tiver a um metro de distância. Aqui, o artesanato é visto de uma forma pejorativa, aqui no Brasil. Mas eu tenho muita dificuldade de me ver como artista, porque parece que artista é outro nível, outro padrão, eu não seria isso.