

# LINHA MOTRIZ



*Linha Gotriz*

**LOUISE GUSMÃO**

Universidade Federal da Paraíba - UFPB  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes - CCTA  
Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais  
Mestrado em Artes Visuais

#### LINHA MOTRIZ

Louise dos Reis Gusmão Andrade

Projeto artístico equivalente a dissertação de mestrado apresentado ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Processos Criativos em Artes Visuais

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Flora Romanelli Assumpção

Área de concentração: Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.

Paraíba  
2023





A presente pesquisa de Mestrado foi realizada com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba - FAPESQ, através da Bolsa de Auxílio Financeiro modalidade BLD-MSP/Mestrado no País, edital de bolsas nº 07/2021.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de ensino, estudo ou pesquisa, desde que a fonte seja citada.

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

A5531 Andrade, Louise dos Reis Gusmão.  
Linha motriz / Louise dos Reis Gusmão Andrade. -  
João Pessoa, 2023.  
165 f. : il.

Orientação: Flora Romanelli Assumpção.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Artes visuais. 2. Arte têxtil. 3. Poéticas visuais. 4. Bordado. 5. Feminismo. 6. Nísia Floresta.  
I. Assumpção, Flora Romanelli. II. Título.

UFPB/BC CDU 7.01(043)

**BANCA EXAMINADORA**

Dissertação apresentada e aprovada em 28 de fevereiro de 2023, sendo a presente assinada pelos membros da **Banca Examinadora**:

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** FLORA ROMANELLI ASSUMPCAO  
Data: 15/03/2023 18:25:08-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flora Romanelli Assumpção – PPGAV/UFPE**  
**Orientadora/Presidente**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Elisabete de Gouveia – PPGAV/UFPE**  
**Examinador (a) Titular Interno (a)**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Oriana Maria Duarte de Araújo – UFPE**  
**Examinador (a) Titular Externo (a) à Instituição.**



## AGRADECIMENTOS

Ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE), pela possibilidade de concretização do Mestrado em Artes Visuais.

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba - FAPESQ, pelo apoio e aporte financeiro, que possibilitaram a produção desta pesquisa.

À minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flora Romanelli Assumpção, pelas orientações e partilhas durante o percurso do Mestrado.

Aos professores do PPGAV, pelo conhecimento compartilhado e aos colegas pelas vivências e experiências trocadas durante o curso.

A meu filho, Caíque, por tecer, remendar e cerzir essa trama da vida junto comigo, e por ser nó de suporte, que não desata.

A Artur, por (co)nfiar linhas nos avessos "imperfeitos", mas de pontos sólidos. Obrigada por segurar minha mão.

Aos amigos que, de alguma forma, estiveram por perto.

Às mulheres que tiveram coragem para rasgar o tecido patriarcal, e abrir os caminhos para os projetos emancipatórios de conquista da igualdade de direitos para todas as mulheres.

Em homenagem à elas que, de onde estão, seguem como Moiras, me ajudando a tecer meu caminho: minha mãe e minhas avós.

## RESUMO

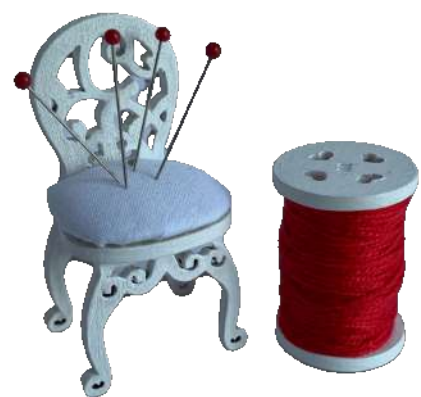
Linha Motriz é um projeto artístico, na linha de processos criativos em artes visuais, equivalente à dissertação de mestrado, composto principalmente por trabalhos que têm como poética visual a arte têxtil. Trata-se da elaboração de uma pesquisa acadêmica que coloca em evidência o desenvolvimento e aprofundamento de minha pesquisa artística autoral, abrangendo as exigências e as demandas do processo de pesquisa em poéticas visuais, promovendo as tessituras que geram, conjuntamente à prática, as reflexões críticas, registros e estudos teóricos imbricados nesta investigação. Desta maneira, compartilho aqui, em uma narrativa pessoal e em primeira pessoa, os caminhos, as testagens e referências de onde derivam os sentidos e os entrelaçamentos que tecem essa trama, costurada pelos atravessamentos desse território “político-afetivo”, germinados entre o processo poético da feitura do bordado e o papel da arte têxtil contemporânea como meio de reapropriação do espaço social e político da mulher.

Palavras-Chaves: Arte Têxtil, Bordado, Poéticas Visuais, Feminismo, Nísia Floresta

## ABSTRACT

Linha Motriz is an artistic project in the line of creative processes in visual arts, equivalent to a Master's thesis, composed mainly by works that have textile art as visual poetic. This is the elaboration of an academic research that highlights the development and deepening of my authorial artistic research, covering the requirements and demands of the research process in visual poetics, promoting the textures that generate, together with the practice, the critical reflections, records and theoretical studies intertwined in this investigation. In this way, I share here, in a personal and first-person narrative, the paths, the tests and references from which derive the meanings and the interweaving that weave this plot, sewn by the crossings of this “political-affective” territory, germinated between the poetic process of making embroidery and the role of contemporary textile art as a means of reappropriating women's social and political space.

Keywords: Textile Art, Embroidery, Visual Poetics, Feminism, Nísia Floresta



## SUMÁRIO

<b>LINHA MOTRIZ</b>	-----	<b>14</b>
AVISOS	-----	<b>28</b>
DO LAR?	-----	<b>44</b>
ENCAIXADAS	-----	<b>94</b>
SIMPATIA	-----	<b>116</b>
MEMÓRIAS	-----	<b>138</b>
PROCESSOS	-----	<b>164</b>
<b>O LIAME DA URDIDURA</b>	-----	<b>228</b>
<b>ARREMATANDO</b>	-----	<b>316</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	-----	<b>322</b>





**LINHA MOTRIZ**



O lugar do têxtil nas Artes Visuais, os estigmas e estereótipos a que sempre esteve ligado, bem como a associação do bordado na formação e incorporação de construções sociais patriarcais, como o conceito do ideal de feminilidade, seus vínculos com a castidade, maternidade e a domesticação das mulheres, são questões em torno das quais, a minha poética visual vem sendo construída desde a graduação em Artes Visuais, na UFRN. Mas a linha sempre transpassou o meu universo de mulher e artesã como um fio condutor, veia em fluxo. Filha e neta de mulheres que tiveram suas vidas entrelaçadas por linhas que, igualmente, costuraram a minha história, teceram e juntaram os tecidos das vivências que venho construindo, criaram e constituíram a caixa de memórias que me transformaram na mulher que sou hoje.

O interesse em transformar esta pesquisa de artista em pesquisa acadêmica em nível mestrado, nasceu após ler duas obras de Nísia Floresta (1810-1885), *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1989) e *Opúsculo humanitário* (1989). O projeto de mestrado, a princípio intitulado *Cartas à Nísia Floresta*, tinha como intuito promover uma reflexão, através das poéticas visuais têxteis, sobre as lutas emancipatórias atuais, tendo os escritos de Nísia Floresta como referência. Porém, durante o desenrolar da pesquisa, à medida que me debruçava nas leituras sobre poéticas visuais, foi surgindo uma inquietação a respeito do rumo que a pesquisa estava seguindo. Compreendi que esse processo não era aqui, para ser falado sobre ou para Nísia Floresta, pois a intenção principal não era converter a minha pesquisa em um processo de criação que tivesse como resultado, apenas uma representação figurativa derivada da investigação teórica sobre a autora e que, muito menos, tivesse um caráter histórico e biográfico. O propósito é, desde o projeto inicial, promover uma pesquisa acadêmica a partir do desenvolvimento da prática artística, contemplando os

entrelaçamentos de sua própria produção. Ou seja, trata-se de uma pesquisa em artes que evidencia minha produção autoral como o processo em si, em que — como inerente às pesquisas em poéticas visuais — os estudos, reflexões críticas e formulações teóricas são gerados, simultaneamente, pelos desdobramentos do processo de criação, pelo caminho percorrido, fornecendo os parâmetros para a continuidade dessa investigação.

Neste sentido, por se tratar de uma pesquisa na linha de processos criativos e poéticas visuais, equivalente à dissertação de mestrado, entendo que os processos de criação são parte de grande importância para o desenvolvimento do trabalho na pesquisa em arte, com igual protagonismo dos resultados. Desta maneira, o objetivo da pesquisa é realizar e documentar as etapas, considerações e desdobramentos provenientes das minhas práticas artísticas, através do processo poético da feitura do bordado e do têxtil, como meio de reapropriação do espaço social e político da mulher. Assim, para compor o corpo desta dissertação, na primeira e segunda parte, como típico das poéticas visuais, teço uma narrativa pessoal e escrita em primeira pessoa compartilhando os trabalhos produzidos ao longo do percurso do mestrado, meus caminhos, motivações e testagens de onde derivam os sentidos, reflexões e entrelaçamentos de processos que tecem a trama desta investigação.

Na terceira parte, para completar as redes que constroem e se inter-relacionam com as reflexões oriundas do ato do fazer, faço uma breve contextualização histórica, social e cultural, sobre o processo têxtil na história. Um passeio que nos faz compreender a origem da divisão sexual do trabalho, da precarização e apagamento do trabalho feminino. Como e porque as artes têxteis foram estigmatizadas e estereotipadas como *artes aplicadas*,

*artes domésticas* ou *artes decorativas*; abordando o surgimento do ideal de feminilidade, seus vínculos com a castidade e a domesticação das mulheres e, o papel do bordado na formação e incorporação destas construções sociais, além das questões hierárquicas de gênero no trabalho das artes têxteis no Brasil. Relaciono também, artistas que foram de vital relevância para que os paradigmas da História da Arte fossem quebrados, e que trouxeram contribuições relevantes nos âmbitos micro e macro políticos para a cartografia da arte têxtil.

Para compor esse cenário de transgressão das subjetividades nesta pesquisa, trago os ideais de Nísia Floresta como referência e inspiração de mulher na abertura dos caminhos para as práticas emancipatórias das mulheres no Brasil e, como corpo teórico, para embasar as discussões sobre as questões ligadas aos pensamentos feministas, políticos e sociais, acolho principalmente as obras de autoras como, Bell Hooks (2019), Débora Diniz e Ivone Gebara (2022), Dora Barrancos (2022), Linda Nochlin (1971), Margareth Rago (2001, 2013), Mary Del Priori (2020), Michelle Perrot (2019) e Silvia Federici (2017). Para as pesquisas sobre processos criativos e poéticas visuais tomo, Icleia Cattani (2002, 2003, 2007), Sandra Rey (2002), Cecília Salles (2008) e Edith Derdyk (2001, 2010). Para as questões que abordam o têxtil trago, Ana Paula Simioni (2007, 2010), Maria Isabel Gradim (2020), Rozsika Parker (1984), Vânia Carneiro de Carvalho (2008), e sobre Nísia Floresta apoio-me em, Adriane Lima (2019), Constância Duarte (2003, 2010), e Nísia Floresta (1989). E como referencial artístico apresento as artistas Coletivo Linhas de Horizonte, Judy Chicago (1939), Letícia Parente (1930 - 1991), Louise Bourgeois (1911 - 2010), Nazareth Pacheco, (1961), Rosana Palazyan (1963) e Rosana Paulino (1967), entre outras.

As teorias, conceitos, sentidos e significações evidenciam, a partir dos estudos históricos, como a história e as práticas machistas tentam reproduzir, marcar, imprimir em cada corpo feminino elementos condicionantes e como, a partir da arte, é possível plasmar e se desvencilhar de tantos condicionamentos. Ao que diz respeito ao tema do feminino, muito se tem pesquisado ao longo das últimas décadas, gerando atravessamentos, transformações e fissuras nos discursos patriarcais. As linhas que teciam as tramas das redes dominantes têm sido cortadas provocando rasgos e tensões na teia que, por séculos, suturou a mulher num lugar de dominação, submissão e controle masculino, subjugando-a ao espaço privado e ao estigma de procriadora, destituindo-a de qualquer perspectiva fora deste mundo.

Construo essa pesquisa não com a pretensão de fazer um apanhado histórico ou uma revisão da literatura do pensamento feminista ou ainda, apresentando novos elementos fundamentais a serem discutidos, para tanto me apoio nas pesquisas das teóricas já citadas como referencial deste trabalho. A intenção é mostrar que a associação entre esses estudos teóricos, experiências e interesses, se relacionam e retroalimentam a minha trajetória nas pesquisas em poéticas visuais, gerando reflexões que se desdobram no desenvolvimento e aprofundamento do processo criativo da minha produção autoral, aqui apresentada. Paralelamente a isto, pretendo demonstrar que o percurso da arte têxtil foi construído de forma consistente e arraigada, através da potência da sua prática, não de maneira coadjuvante, ou por artistas isoladas, mas com produção continuada e proeminente ao longo da história.

Posiciono-me nesta investigação, com o olhar não canônico para os fazeres tradicionais na tentativa de borrar as margens hegemônicas e patriarcais aos quais



historicamente, estão suturados. Tomo essa pesquisa como um processo de desfazer e destecer o bordado, tornando as vistas para o avesso, no lugar onde nos cerzimos e nos reconstruímos, sem reverenciar o caminho que nos foi imposto. Como um meio de compreender esse assunto que me é caro, que por fazer parte de uma família de muitas mulheres, sempre me instigou interesse: a potência política do doméstico e as relações intrínsecas a este espaço e à condição da mulher.

Nesse caminho que venho tecendo, é crescente o papel das memórias autobiográficas, minhas e de mulheres outras que atravessam esse caminhar, e que vêm sendo restauradas e ressignificadas, transformando e gerando novas passagens e paisagens através da potência dos afetos e relações, se materializando por meio da poética têxtil. E são elas, as memórias afetivas, a matéria-prima das nossas tramas, que nos colocam no lugar do território político das subjetividades e que nos conduzem a novos liames:

Deixo rastros, talvez uma herança pálida, tecida com panos, linhas e tesouras - legado de minha mãe, avó e bisavó. Agir contra o esquecimento de tal legado, afetivo, social e cultural, torna-se, para mim um ato ético e político de expressão, sendo provável que dos caminhos desse processo[...], Eu possa ressignificar algo das tramas que me constituem (CAPPRA, 2014, p. 14).

A linha, está ligada ao bordado não só por ser via do seu fazer. A linha é condutora, é conexão, cria redes. O bordado é o processo, o ritmo, o gesto e a linguagem que promove o encontro com a materialidade. É nessa teia, repleta de procedimentos, estímulos, testagens e influências que nos chegamos através das experiências, que é instaurada a pesquisa. O fazer interligado entre as

subjetividades e as poéticas, gera um contínuo processo de maturação, sujeito a tensões e fluxos, e é essa característica mutável dos sentidos que a criação vem a gerar, que inquieta quem cria, eu, me fazendo refletir acerca de mim mesma, confrontando-me, em um processo de descoberta. É essa matéria, a linha que gera esse procedimento lento, processual — o bordado — que produz o movimento de deslocamento, não só o físico, mas aquele que leva ao território das afetividades e dos atravessamentos. ***A Linha Motriz.***

Pela sua importância nesse trabalho, não só pelo contexto histórico, mas também pessoal, teço aqui, um brevíssimo resumo sobre quem foi Nísia Floresta. Nascida na cidade de Papari - RN, cidade que hoje leva o seu nome. Nísia foi uma mulher nordestina, educadora, escritora e poetisa. Uma das precursoras do feminismo no Brasil. Uma das primeiras mulheres no país, a escrever para jornais e a publicar livros, quinze no total, e a primeira a pensar em uma educação formal para as meninas. Foi uma mulher que, no Brasil Império, participou ativamente das campanhas abolicionistas, republicanas e pelos direitos dos indígenas, tendo publicado *Lágrimas de um Caeté* (1849), que trata do processo de degradação do indígena brasileiro e seu inconformismo com a opressão do branco invasor. Em 1838, fundou o Colégio Augusto, no Rio de Janeiro, primeiro colégio dirigido por uma mulher no Brasil e o primeiro voltado exclusivamente para meninas e moças, com uma educação baseada no ensino das línguas estrangeiras, gramática, literatura e das ciências humanas e exatas. Por achar que a instrução formal valia mais que a *educação da agulha*, ela foi criticada por muitos que achavam seus métodos supérfluos para educar meninas. Em um jornal da época, um dos críticos comentou sobre sua escola: “trabalhos de língua não faltaram; os de agulha ficaram no escuro. Os maridos precisam de mulher que trabalhe mais e fale menos” (DUARTE, 2010, p.17),

comprovando a supremacia da família patriarcal, que subjugava as mulheres aos saberes dos trabalhos manuais, enquanto os homens recebiam os benefícios que a educação e a cultura proporcionavam.

Faz-se necessário pontuar aqui, que, apesar de compreender o posicionamento de Nísia Floresta e de como os estigmas e estereótipos de feminilidade oprimiam as mulheres na cultura patriarcal, como pesquisadora têxtil, preciso tomar distância de alguns dos conceitos defendidos por ela. Considero que existam meios diversos para que possamos lutar pela emancipação feminina e assim, rasurar o tecido patriarcal, por isso, não entendo que o valor da “instrução formal” valha mais que a “educação da agulha”, ou que esta seja *menor* que a outra, mas que sejam diferentes em suas funções. A apropriação da tradição de materiais têxteis, como o bordado e a costura — que são, caracteristicamente, arquétipos do universo feminino — como linguagem artística é, essencialmente, um ato político e feminista, pois ressignifica seu fazer, transforma tais materiais cotidianos, utilitários e decorativos, em trabalhos críticos, de maneira a transgredir e subverter o seu uso, extraíndo deles múltiplos sentidos.

Sua primeira publicação literária *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, foi o primeiro livro no país a tratar dos direitos das mulheres ao estudo, trabalho e representatividade da mulher nas Universidades, esferas públicas e em cargos de alto escalão e, segundo Duarte (2003, p.153), mesmo “inspirado principalmente em Mary Wollstonecraft<sup>1</sup>, [...] deve, ainda assim, ser considerado o texto fundante do feminismo brasileiro, pois se trata de uma nova escritura”, com muitas intervenções explicitando sua própria opinião quando, por exemplo, negou enfaticamente que existissem diferenças hierarquizadas nas características naturais dos seres humanos, que as faculdades mentais estavam ausentes nas mulheres e

1. Mary Wollstonecraft (1759 - 1797), foi uma filósofa e escritora inglesa, autora do livro *Vindication of the Rights of Woman* (1792) (Reivindicação dos direitos da mulher), a publicação faz uma denúncia sobre a exclusão dos direitos básicos das mulheres, salientando a importância da educação como forma de emancipação e fim das desigualdades.

quando, de maneira desafiadora para a época, denunciou as circunstâncias de violência as quais as mulheres eram submetidas.

Vale ressaltar ainda, que ela própria foi um exemplo de humilhações e violência, não só da sociedade patriarcal que rejeitava veementemente suas ideias emancipatórias, mas também doméstica. Aos treze anos se casou contra sua vontade, com um grande proprietário de terras. No ano seguinte, resolveu se separar e voltou para a casa dos pais. Desde então, passou a ser perseguida pelo ex-marido e por ser uma mulher separada, o que a levou a transferir-se para Recife.

No livro *Opúsculo humanitário* (1853), Nísia traz sessenta e dois capítulos sobre a educação da mulher, no qual combate os erros na formação educacional feminina, não só no Brasil, mas em vários países e faz uma crítica feroz ao preconceito, à ditadura da beleza e trata de aspectos da emancipação feminina e liberdade religiosa. Para Nísia,

A ruptura com a ordem colonial era muito pouco sem vir acompanhada da ampliação da participação feminina na vida social e da democratização dos direitos à educação para as mulheres e para os não brancos, em especial, para as mulheres não brancas, que concentram sobre si as maiores opressões, reduzidos(as) até então à “diferença colonial”, lida como subalternidade (RIBEIRO apud, LIMA, 2019, prefácio).

Mas ao olhar do agora para o tempo em que Nísia viveu, é necessário respeitar as diferenças para poder entender em que contexto histórico, político, cultural e social parte a sua fala, para que se possa compreender determinadas

soluções para algumas questões levantadas pela autora, mesmo diante de seu discurso emancipatório, como por exemplo, a defesa e a fundamentação da educação com base nos princípios da religião católica (mesmo que, em algumas passagens dos livros, paradoxalmente, defendesse a liberdade religiosa), na noção estruturante do patriarcado, a concepção da mulher como complemento do homem e na moral conservadora colonialista, recém independente. Independência esta, que não trouxe, de modo algum, o significado de igualdade de direitos para toda a população brasileira. Muito menos, para as mulheres.

Apesar deste contexto, do século XIX, em que se situava a sociedade brasileira e, mesmo alguns estudiosos achando que seus pensamentos, por parecerem controversos, não tenham gerado mudanças substanciais na estrutura social daquele momento, Nísia Floresta foi uma mulher que provocou fissuras no tecido patriarcal da época e é sem dúvida:

Uma autora de grande importância para a construção de um ideário feminista no Brasil, por pensar na contramão das concepções tradicionais de sua época, no tocante, por exemplo, à questão da educação para as mulheres, além de ter dado grandes contribuições para o debate abolicionista, questionando o estado escravocrata brasileiro (LIMA, 2019, p.98).



**NISIA FLORESTA BRASILEIRA AUGUSTA**

DIONISIA PINTO LISBOA NASCEU NO SÍTIO FLORESTA, ARREDORES DA ENTÃO PUVÇAÇÃO DE PAFARI (HOJE CIDADE DE NISIA FLORESTA) A 12 DE OUTUBRO DE 1810 E FALLEceu EM ROUEN, FRANÇA, A 24 DE ABRIL DE 1885. EDUCADORA, HUMANISTA EMINENTE, DE CULTURA VASTA, SOLIDA E BRILHANTE, VIVEU 28 ANOS NA EUROPA, CONVIVENDO COM OS ESPÍRITOS MAIS FAMOSOS DO SEU TEMPO, AUGUSTO CONTE, ALEXANDRE Herculano, AFONSO DE LAMARTINE, MANZONI, DEIXANDO EM TODOS UMA PROFUNDA IMPRESSÃO PELA SUA FORTE PERSONALIDADE. DIRETORA DE COLEGIO NO RIO DE JANEIRO E PORTO ALEGRE, FOI REALMENTE A PIONEIRA DAS REIVINDICAÇÕES POLÍTICAS FEMININAS, ABOLICIONISTA E REPUBLICANA, PREGANDO A FEDERAÇÃO DAS PROVINCIAS E A IGUALDADE DAS RAÇAS. TOMOU O PSEUDONIMO QUE A POPULARIZOU, USANDO-O SEMPRE E JAMAIS O SEU NOME DE BATIZMO. **NISIA**, ABBREVIACÃO DE DIONISIA, **FLORESTA**, RECORDACÃO DO LOGAR ONDE NASCERA, **BRASILEIRA**, UMA AFIRMATIVA PATRIÓTICA PARA QUEM ESCREVEVA FIVEMENTE EM TRÊS IDIOMAS, E **AUGUSTA**, HOMENAGEM AO SEU ESPOSO, MANUEL AUGUSTO DE FARIA ROCHA, FALECIDO EM 1853 COM 24 ANOS.

NISIA FLORESTA CASOU DUAS VEZES MAS NÃO TEVE NETOS. SEUS LIVROS ESTÃO REEDITADOS "CONSELHOS À MINHA FILHA", (DUAS EDIÇÕES NO BRASIL, 1842 e 1845, UMA NA ITALIA, 1858 E OUTRA NA FRANÇA, 1859); "DIZIÇOU A JOVEM COMPLETA" (RIO, 1847); "FANTASIA OU O MODELO DAS DONZELAS" (RIO, 1847); "A LAGRIMA DE UM CARTÃO" (RIO, 1849) POESIAS SOBRE A REVOLUÇÃO FRANCESA, DUAS EDIÇÕES; "DEDICACÃO DE UMA AMIGA" (DOIS VOLUMES, NITERÓI, 1850, ROMANCE HISTÓRICO); "OPUSCULO HUMANITÁRIO" (RIO, 1853, ARTIGOS SOBRE A EDUCAÇÃO FEMENINA); "ITINERAIRE D'UN VOYAGE EN ALLEMAGNE" (PARIS, FERMIN DIDOT, 1857); "SCINTILLE D'UN ANIMA BRASILIANN" (FLORENÇA, 1859, CINCO ESTUDOS). DESTA ÚLTIMO LIVRO O ENSAIO "A MULHER" MERECERAM VERSÃO INGLESA (LONDRES, 1856) E O BRASIL TEVE EDIÇÃO E TRADUÇÃO FRANCESA (PARIS, 1871); "TROI ANS EN ITALIE SUIVIS D'UN VOYAGE EN GRECE" (PARIS, DOIS VOLUMES, 1864 E 1872); "FRAGMENTS D'UN OUVRAGE INÉDIT" (PARIS, 1878). ESCREVEU EM JORNAIS SOBRE OS SEUS ASSUNTOS FAVORITOS, EDUCAÇÃO DA MULHER, REMINISCENCIAS ROMANTICAS, ETC. FIGURA INVULGAR PARA O MUNDO EM QUE VIVEU, FORTE, SENSIVEL, ENERGICA, HEROICA NA DESPESA E DIVULGACÃO DE SUAS IDEIAS, NENHUM OUTRO NOME SE PODE COMPARAR COM A SUA ATIVIDADE MENTAL E ACOMPANHAR-LHE O TRAÇO IMPRESSIONANTE DE SUA MENTALIDADE NOVA, GENEROSA, IDEALISTA.

FOI REALMENTE "A MAIS NOTAVEL MULHER DE LETRAS DO BRASIL" COMO A COGNOMINOU OLIVEIRA LIMA. "MULHER EXTRAORDINARIA", DISSE ADAIUTO DA CAMARA, O INESQUECIVEL HISTORIADOR DE NISIA FLORESTA, CUJOS RESTOS MATERIAIS AGORA, TRAZIDOS POR MARCIANO FREIRE, RECREEM O RIO GRANDE DO NORTE PARA QUE REPOUSEM NO RECANTO PEQUENINO DE ONDE VÔU PARA A GLORIA O NOME DE NISIA FLORESTA.

*Luiz de Camara Cascudo*



Selo e envelope comemorativos, concedidos pelo Governo do Estado do Rio Grande do Norte, em virtude do traslado dos restos mortais de Nisia Floresta, da França, para a cidade de Nisia Floresta, em 1954.

**CAPITULO I.**

**QUE CASO OS HOMENS FAZEM DAS MULHERES, E SE É COM JUSTIÇA.**

Se cada homem, em particular, fosse obrigado a declarar o que sente a respeito de nosso sexo, nós encontraríamos todós de accordo em dizer, que nós nascemos para seu uso, que não somos proprias senão para procrear, e nutrir nossos filhos na infancia, reger uma casa, servir, obedecer, e apraser a nossos amos, isto é, a elles homens; tudo isto é admiravel, e mesmo um Musulmano não poderá avançar á mais nomeio de um serralho de escravas. Entretanto, eu não posso considerar este raciocinio senão como grandes palavras, e expressões ridiculas, e empoladas, que é mais facil dizer, do que provar. Os homens parecem concluir, que todas as outras criaturas forão formadas para elles, ao mesmo tempo, que elles não forão criados senão quando-tudo se achava disposto para seu uso. Eu não me proporia a faser ver a futilidade deste raciocinio; mas concedendo, que elle tenha alguma ponderação, estou certa, que antes provará, que os homens forão criados para o uso de nós, e não o que nós para o delles.

A verdade, que o emprego de nutrir as crian-

Página do primeiro capítulo, do livro Direito das Mulheres e Injustiça dos Homens, 1832. Parte integrante da 3ª edição do livro, 1989, pela Fundação Ulysses Guimarães - RN.





*avisos*

Os homens arrastados pelo costume, prejuízo e interesse, sempre tiveram muita certeza em decidir a seu favor, porque a posse os colocava em estado de exercer a violência em lugar da justiça, e os homens de nosso tempo guiados por este exemplo, tomaram a mesma liberdade.

Nísia Floresta, 1832

A série **Avisos** é composta por trabalhos bordados à mão, sobre paninhos de bandeja que pertenceram às minhas avós. Esta série mescla elementos de duas culturas visuais, a dos bordados domésticos e os cartazes das delegacias e campanhas de militâncias contra a violência à mulher. A maneira como apresento os trabalhos, fixados com pins digitais, é para demonstrar como seriam montados em uma exposição.

A ideia de produzir os trabalhos sobre paninhos de bandeja, remete ao ato de receber pessoas em casa, ao antigo hábito de oferecer algo para beber, água ou café, *servidos* em bandejas sempre decoradas com paninhos, geralmente bordados ou em crochê, caprichosamente engomados, feitos provavelmente, pela dona da casa. Aqui, sua utilidade recebe outro significado, bordados e engomados, *servem* a denúncia, de maneira a enunciar o quanto a violência de gênero, em todas as suas dimensões, ainda é um assunto premente e que necessita, apesar do medo, ser exposto de maneira explícita, como avisos fixados em quadros. No país onde ainda nos querem no lugar da submissão, obediência e silenciamento, nossas vozes se unem em coro e não calamos mais as nossas dores, “não acolhemos mais o silêncio da obediência em nós” (DINIZ e GEBARA, 2022, p. 29).

O Brasil ocupa o quinto lugar no ranking mundial do feminicídio, segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH). De acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022<sup>2</sup>, em 2021 foram registrados 1.341 feminicídios, 2.028 tentativas de feminicídio e 230.861 lesões corporais dolosas (violência doméstica), e só no primeiro semestre de 2022, foram registrados 699 feminicídios, um aumento de 11% em relação ao mesmo período de anos anteriores e um aumento de 45% no total de número de casos novos de violência doméstica por 100 mil mulheres, entre 2016 e 2021. Isso coloca em evidência a omissão e inoperância do Estado em garantir a aplicabilidade e eficácia da legislação vigente como a Lei Maria da Penha, a Convenção Interamericana para Prevenir, Sancionar e Erradicar a Violência contra a Mulher (Convenção de Belém do Pará) e as Leis que criminalizam condutas de violência contra a mulher, incluídas recentemente no código penal, se colocando, inclusive, na posição de cúmplice, ao tratar como feminicídio (crime comum) crimes que deveriam ser caracterizados como feminicídio, ou seja, “o Estado enfatiza sua cumplicidade, quando não percebe e, portanto, não sanciona o verdadeiro motivo do crime, radicado na condição de gênero da vítima” (BARRANCOS, 2022, p. 224).

Não há como viabilizar a reversão deste quadro sem a priorização de políticas públicas de prevenção e enfrentamento à violência e desigualdade de gênero. Nos últimos quatro anos, houve o maior retrocesso e negligenciamento da história, nos programas de políticas públicas voltadas para as mulheres. Segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, houve uma redução de 94% nos valores orçamentários da pasta, ratificando o histórico opressor, sexista e misógeno do governo Bolsonaro, que defende a introdução de uma abordagem antigênero e um modelo de família estruturado, idealizado, heteronormativo e patriarcal, onde o papel da mulher ainda é o da

2. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=5>



dependência, servidão e obediência ao homem, sob a falácia do discurso de “defesa da honra e da família”. Mas que família é essa? Com certeza, não é a mesma família que teve o risco de violência doméstica aumentado, pela facilitação nas regras para a compra de armas de fogo e, conseqüentemente, a inibição de denúncias e da procura por ajuda especializada, já que a presença do armamento em suas residências, a posse dessas armas pelos seus companheiros, caracteriza uma ameaça real às mulheres.

Portanto, o que precisamos não é apenas a certeza de que as leis que já temos serão cumpridas em seu teor punitivo aos autores dos crimes, ou que as penalizações sejam aumentadas, pois tal atitude efetivamente, não impedirá que elas aconteçam. É necessário levar, além dos criminosos, o patriarcado ao banco dos réus, pois “a matriz do delito é social” (*ibid*, p. 225). Precisamos de investimentos que assegurem o fortalecimento de medidas preventivas e de redes de apoio multidisciplinares de proteção à mulher e isso inclui, principalmente, a educação. É imperativo que o país que ocupa lugares tão altos nos índices de violência de raça e gênero — mulheres, negros, LGBTQIA+ — priorize políticas educacionais de qualidade, que vizem a desarticulação estrutural do patriarcado, do preconceito e discriminação; com ensino sobre gênero e sexualidade em todo o sistema educacional, seja ele público ou privado, para que possamos então, formar uma sociedade ciente de seu papel, e conduzida pelo respeito à diversidade e aos direitos de todos.



Confiar, 2022.  
Série Avisos  
Bordado sobre linho.  
27 X 42 cm





Boa nova, 2022.  
Série Avisos  
Bordado sobre linho.  
27 X 42 cm





Vivas, 2022.  
Série Avisos  
Bordado sobre linho.  
41 X 43 cm





Labirintos, 2022.  
Série Avisos  
Bordado sobre linho.  
20 X 20 cm



Casulo, 2022.  
Série Avisos  
Bordado sobre linho.  
20 X 20 cm



Cicatrices, 2022.  
Série Avisos  
Bordado sobre linho.  
20 X 20 cm

Algumas flores  
teimam em viver  
apesar do peso  
apesar da morte  
apesar de algumas  
que teimam em morrer  
apesar de tudo.

Alice Ruiz





do you?

Eles têm julgado não ser preciso conceder às mulheres as doçuras da liberdade, mas sim conservá-las toda sua vida em um estado de subordinação e de dependência absoluta dos homens

Nísia Floresta, 1832.

**Do lar** é uma série em que a materialidade dos trabalhos se faz da mestiçagem de materiais como tecido, linhas, fios, tela, arame e um camisolão de linho do meu batismo, tecendo essa trama entre bordado, costura e têxtil, em que proponho reflexões sobre a relação central da mulher com o espaço doméstico (o lar), o regime hierarquizante de poder do patriarcado e suas dimensões, o privado, a maternidade, a idealização da feminilidade, a proteção, o trabalho reprodutivo e o cuidado.

Como podemos nos tempos de hoje, em pleno ano 2022 do século XXI, depois de tantas lutas e conquistas sociais, educacionais e políticas, ainda estarmos falando em patriarcado como regime de poder? Sim, muitas foram as conquistas, podemos até dizer que, diante das mulheres que vieram antes de nós e que nos abriram os caminhos, temos liberdade para fazermos praticamente tudo que quisermos, porém, ainda carregamos nas costas muitos estigmas, desigualdades, estereótipos e até leis, naturalizados e arraigados pelo patriarcado, que nos colocam à margem e impedem que gozemos totalmente da nossa liberdade e cidadania. A relação da mulher com o lar é um deles.

Em **Peso**, um trabalho materializado em uma escultura têxtil que remete ao corpo feminino enraizado, carregando o peso de sua própria casa, produzido com bordado à máquina na técnica de *quilt* livre sobre entretela hidrossolúvel, tecido, talagarça colante e enchimento siliconado, trago à tona as questões da maternidade e dos cuidados, que são relacionados à

mulher como uma competência natural, um dom, um estado de permanência ao qual somos condicionadas desde que nascemos.

A antropóloga Debora Diniz, em um dos capítulos do seu recente livro, junto com a filósofa Ivone Gebara, *Esperança Feminista*, fala da *pedagogia do cuidado* segundo as normas do patriarcado, em que a maternidade e a reprodução biológica são naturalizadas como “ordem natural dos corpos sexados como fêmeas-meninas, o acalento como cuidado do outro e não de si mesma” (p. 90). Desde que nascemos somos conduzidas a essa ciranda. Quando meninas, ganhamos bonecas, aprendemos a niná-las, brincamos de casinha, cozinhamos comidas imaginárias, as alimentamos e cuidamos como se bebês fossem, para que nada de mal lhes aconteça. E assim, durante muito tempo, fomos educadas, para casarmos, cuidar da casa, marido e sermos mães. Passei a minha adolescência ouvindo coisas como: “tem que aprender a cuidar da casa e cozinhar para quando casar, cuidar do marido”, “a mulher só estará completa se for mãe”, “é a maternidade que completa a feminilidade”. Para muitas mulheres o ápice da vida é o casamento e a maternidade e não há mal nisso, desde que seja uma escolha e não uma imposição.

A questão não é deixar de casar ou de se tornar mãe. Eu mesma escolhi os dois, casei, me resignei, me tornei mãe, separei. A questão é o paradigma que precisa ser quebrado. A mulher sempre foi vista como “um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade” (PERROT, 2019, p. 63), um receptáculo que gera, nutre e depois de dar à luz, cuida. A maternidade não é só um momento, é uma condição que dura toda a vida da mulher. E nestas relações, nos doamos, *vivemos para o outro* e não para nós. E quanto mais vulnerável for a mulher, quanto menor for sua condição socioeconômica e cultural, mais peso ela carrega. Cuida da casa, cuida dos filhos, cuida da



comida, cuida do marido, cuida do seu trabalho, cuida da mãe, cuida do pai, cuida de tudo. A sociedade ocidental patriarcal romantiza e promove essa ideia de ascensão da maternidade, do amor incondicional, de nulidade em favor do outro; a mulher, por sua vez, assume essa condição e deixa crescer as raízes da alienação de si mesma, do silenciamento e da resignação. E ao homem, nenhuma dessas responsabilidades lhe cai.

E quem cuida de quem cuida? Como nos libertamos desse *Peso*? Como conseguimos cuidar de nós mesmas? Rompendo com a pedagogia do cuidado, abandonando a prática opressora de dominação dos nossos corpos, que nos leva a renunciarmos a nós mesmas. O autocuidado não é egoísmo, nem abandono do outro, é um exercício de escuta de si mesma. É luta pela sobrevivência. E a sobrevivência é política, ter ou não um filho, conceber ou não uma gravidez, é ter direito ao próprio corpo, é uma escolha. Uma escolha da mulher. O cuidado de si “é exatamente sobre como sobreviver ao patriarcado sem destruir-se como matéria explorada ou alienada” (DINIZ E GEBARA, 2022, p. 95).

Um tempo atrás, pesquisando sobre *Louise Bourgeois* (1911-2010), encontrei alguns relatos em que ela faz uma interpretação sobre a série *Femme Maison*<sup>3</sup> (Mulher Casa), que são desenhos, pinturas e esculturas que têm a mulher e a casa como tema, mulheres que são casas, ou que carregam suas casas. Bourgeois diz que são mulheres aflitas, que pedem socorro, mulheres inconscientes de si mesmas, que têm a “necessidade de reconstituir, de colecionar, de trazer para perto dela, uma casa vazia”... “Ela não pode se libertar de sua casa e, sendo assim, está resignada. Todas essas pequenas mulheres são assim, não estão brincando, são mulheres que combatem. Mas acontece uma espécie de colapso e a mulher está resignada”. Louise Bourgeois falava de si mesma, da relação

traumática e conflituosa entre seus pais e dela com o pai; da sua própria relação conjugal e das responsabilidades que a maternidade lhe trazia. Essa série foi construída ao longo de décadas e representava a própria artista em uma fase “resignada”, mas depois de “voltar a lutar”, entendeu que as *Mulheres Casa* eram casas vazias e isso deu fim ao seu desejo de possuí-las.

Esse trabalho é também uma homenagem à Louise Bourgeois, a quem tenho, entre outras, como referência artística nesta pesquisa.

O trabalho doméstico está diretamente ligado às questões do cuidado, em *Acabou o açúcar*, estrutura têxtil em forma de aparelho de chá e bordado tridimensional, formando a frase *acabou o açúcar* e a palavra *servidão*, produzidas com linha de algodão, tecido de cambraia bordada, estruturado com goma de polvilho doce; teço a relação do trabalho não remunerado e questões sobre a construção da feminilidade, dependência e servidão. As palavras bordadas remetem às músicas *Com açúcar e com afeto* de Chico Buarque, e *Amélia* de Mário Lago e Ataulfo Alves, que cantam a figura feminina de maneira submissa, subserviente e resignada.

A desvalorização da mão de obra feminina e a transformação do trabalho doméstico em trabalho reprodutivo, é um conceito que vem sendo construído na sociedade desde a transição do feudalismo para o capitalismo, trata-se da “manipulação mais disseminada e da violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora” (FEDERICI, 2019, p. 42). Há séculos, o trabalho doméstico vem sendo imposto às mulheres de forma dissimulada, como um atributo natural, atuando na identidade da mulher, nos convencendo de que não seríamos plenas, se não fossemos *boas donas de casa*. E, por consequência de ser um

3. Disponível em:  
<https://corpoesociedade.blogspot.com/2011/10/louise-bourgeois-mulher-casa.html>

Referência:  
Louise Bourgeois.  
Entretiens réalisés par  
Bernard Marcadé et  
Jerry Gorovoy, 1993.  
Terra Luna Films/Centre  
Georges Pompidou.  
Documentário, direção  
Camille Guichard, 2008.

trabalho inerente à *condição feminina* e ao ideal de feminilidade construído pelo patriarcado, fomentou-se a ideia de que trabalho doméstico não é trabalho e, não sendo trabalho, não precisa ser remunerado.

Mas onde está essa *naturalidade*, se passamos quase a vida toda sendo condicionadas a esse papel de docilidade, passividade e subserviência? Lembro de uma prima de meu pai, a gente chamava ela de Tia Tai, sempre foi taxada pela família por ser solteirona convicta, terminou um noivado arranjado quando jovem e nunca quis se casar, essa era a história que nos contavam. A gente só se encontrava nas festas de fim de ano e aniversários, ela sempre chamava as sobrinhas e perguntava: “Estão namorando?”, e ela mesmo respondia: “namorem, namorem muito... façam o que quiserem da vida, mas não casem. Nenhuma mulher merece passar a vida servindo a um homem. Por mais independente que nós sejamos, casadas, nosso papel é servir”. Isso lá nos anos 80, não preciso dizer que seus conselhos não eram muito bem vistos pelas mais velhas da família.

Essa construção do capitalismo patriarcal, o conceito de dona de casa, muito pouco mudou com o passar dos anos. Ainda existem mulheres que não possuem outra escolha senão, o casamento e o trabalho doméstico e se encontram em um lugar subordinado na sociedade. E mesmo com a emancipação financeira das mulheres, esse estigma de *rainha do lar* ainda persiste e muitos aspectos da vida cotidiana ainda continuam sob a responsabilidade feminina. Nas famílias monoparentais, a maioria delas são *chefiadas* por mulheres que *trabalham fora*, mas que não param de fazer o trabalho doméstico, principalmente, quando não contam com redes de apoio como parentes, creches ou equipamentos públicos; trabalham antes de sair, trabalham quando chegam em casa e trabalham nos fins de semana. As mulheres trabalham o tempo todo. Nas relações

conjugais contemporâneas entre homens e mulheres, mesmo com discursos mais *igualitários*, os homens permanecem na posição de coadjuvantes, como se os trabalhos domésticos não fossem também de sua responsabilidade e sua contribuição, para no limbo da *ajuda* e não da obrigação, como é para as mulheres, o que para eles, já se faz suficiente. E continuamos no ciclo patriarcal de relação de poder, exploração e invisibilidade do trabalho feminino.

Outra cadeia de exploração do trabalho doméstico se dá entre nós, mulheres. Muitas de nós que saem para o mercado de trabalho, principalmente, as mulheres brancas e de classe social mais alta, contratam outras mulheres para cuidar do seu lar, ou seja, o trabalho doméstico é cíclico, passa de mulher para mulher. Deixam casas e filhos aos cuidados de outras mulheres que também precisam trabalhar. E justamente de onde, teoricamente, deveria existir entendimento, muitas vezes se constitui uma relação de exploração na medida em que, a patroa não respeita o contrato social de trabalho e explora a mão de obra de outra mulher, quando por exemplo, exige que ela permaneça no trabalho fora do horário da jornada, ou quando *pede* para fazer algo que não está entre as suas atribuições e quando não paga um salário digno. É a relação capitalista de hierarquia de poder sendo exercida entre duas mulheres, a patroa e a funcionária. Essa condição se agrava quando se trata de mulheres pobres e vulneráveis, a necessidade e o medo de perder o emprego, lhes faz ceder. “Dinheiro é capital, ou seja, é o poder de comandar o trabalho” (FEDERICI, 2019, p. 48). Ao invés de aprendermos a praticar o estranhamento da “conjugação patriarcal naturalizada em nós” (DINIZ E GEBARA, 2022, p. 08), acabamos por reforçar e reproduzir suas normas racistas, misóginas e sexistas.

Essas relações de poder, exploração e violência doméstica, estão presentes em *Homens não nos protegem*, escultura têxtil em forma de flor, produzida em bordado 3D, arame de alumínio transformado em arame farpado e fios.

A ideologia de supremacia e controle masculino sobre a mulher tem a ver com a dominação capitalista, já que não podem se rebelar individualmente, contra a ordem dominante, porque dependem do trabalho para sobreviver, os homens aceitam a situação de exploração a que são submetidos no mercado de trabalho e, em seu mundo privado do *lar doce lar*, resgatam a noção de masculinidade (socialmente construída pela ideologia sexista de que homem não pode expressar a frustração e a dor) exercendo o poder através do controle, regras e dominação dos corpos femininos, como uma “grande compensação por sua aceitação de uma ordem social econômica”(HOOKS, 2019, p. 180). Desta maneira, transformam o uso da violência em uma forma de manter a “hierarquia dos papéis sexuais que os beneficia enquanto dominantes” (*ibid*, p. 181).

Quanto menor o poder aquisitivo da mulher e da família, maior é a força exercida para discipliná-la e oprimi-la. Quando dependente do homem, por não ter função remunerada, o trabalho doméstico feminino não é visto como um trabalho que garante o suporte àquele que é o provedor da família e, presumidamente, não tem valia alguma na obtenção do salário familiar. Como dependente, a mulher se situa no lado mais vulnerável dessa balança de poder e se torna suscetível às várias formas de violência. Se submetendo aos maus tratos decorrentes das frustrações e exaustão no trabalho masculino; às reclamações e xingamentos relacionados à casa, que deve sempre estar limpa e arrumada, afinal, “não fazem nada o dia todo”, à comida, que deve ser sempre ao gosto do marido; a roupa sempre limpa e cheirosa; os filhos não devem fazer barulho e o sexo, tem que ser na hora que o homem deseja, não

importa a vontade da mulher, se está cansada, ou o seu estado psicológico, tem que estar disponível. Quantas de nós ainda se submetem ao sexo por ser *dever conjugal*, muitas vezes sem ter prazer algum, pois a premissa do prazer é sempre do homem? Quantas mulheres têm o poder de dizer que não tiveram um orgasmo? Quantas podem responder “não” à repugnante pergunta: “foi bom pra você?”? Quantas ainda não possuem o poder de recusar o sexo conjugal sem medo de sofrer um estupro, uma agressão, ou serem assassinadas?

Muitas mulheres não têm consciência desse medo, muito menos se dão conta que se encontram em uma relação abusiva, pois o controle masculino é construído usando como pilar não só a força física do homem, mas a fragilidade emocional e psicológica delas, motivando-as a acreditar que a violência é uma ato de amor, de proteção e de cuidado. Essa aceitação passiva da violência faz com que não consigam ultrapassar a barreira da subordinação e passividade, e romper com as fronteiras hegemônicas de poder. Não é amor, não é proteção, é dominação. “O patriarcado não protege, mas controla os corpos sob seu domínio — com práticas disciplinadoras que, muitas vezes, envolvem a violência” (DINIZ E GEBARA, 2022, p. 67). Segundo Debora Diniz (2022), não há como sairmos desse domínio sem nos deslocarmos das práticas naturalizadas em nós, sem *estranharmos* as condutas das normas que nos foram impostas. São movimentos que, muitas vezes, nos causam dor e sofrimento por nos tirarem do lugar condicionado onde nos construímos e nos formamos, mas que fazem parte do “trajeto de transformação”( *ibid*) da desnaturalização do patriarcado em nossa vida.

Corroborando com o pensamento de Debora Diniz, Bell Hooks traz a reflexão de que tanto homens, quanto mulheres, “precisam trabalhar para desaprender a educação que naturaliza a manutenção do poder mediante



o uso da força” (2019, p. 178), e que a luta pelo fim da violência contra a mulher, passa por “uma luta maior para acabar com todas as formas de violência” (*ibid*, p. 186).

**Batismo**, trabalho produzido em camisolão de batismo em de cambraia de linho bordado à mão, com a frase *Nunca mais pediremos perdão por nascer mulher*, faz referência às questões da construção do estigma de feminilidade e sexualidade feminina, pela ideologia patriarcal que promove as desigualdades de gênero historicamente naturalizadas nas relações sociais.

Os padrões da cultura patriarcal se apoiam em conceitos conservadores, ancorados nas principais instituições que constituem a sociedade, a família, a escola e a igreja, para consolidar uma educação sexista “que tem por base definições biologicamente determinadas da sexualidade: repressão, culpa, vergonha, dominação, conquista e exploração” (HOOKS, 2019, p. 218).

Desde que nascemos somos sujeitos às imposições sociais de acordo com o sexo. A menina é menos desejada que o menino. Os anúncios do sexo do bebê são mais entusiasmados quando são meninos. E essa *tradição* não faz parte do passado, agora, em pleno século XXI, testemunhamos as várias reações dos futuros *papais*, nos famosos chás revelação, que vão de euforia, quando a fumaça é azul anunciando a chegada de um menino, a total descontrolado da raiva, quando a fumaça é rosa, anunciando a chegada de uma menina. E já aí, temos o estereótipo das cores, relacionadas ao sexo, como forma de imposição do que deve ser usado por menino ou menina. Se for menino, a cor é azul, se for menina, a cor é rosa. Conceito controlador e conservador, aliás, defendido por nossa Ex-Ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damares Alves, à época da sua entrada no ministério (2019), em uma fala a seus apoiadores: “É uma nova era no Brasil: menino

veste azul e menina veste rosa”, dando um recado de como seria a gestão de seu cargo no então governo recém eleito, pautado no padrão normativo de raça, gênero e orientação sexual.

O primeiro lugar onde começamos a ser domesticados, tanto meninas quanto meninos, é a família. É neste cenário que os determinantes biológicos começam a ser utilizados como condicionantes, para impor o lugar que podemos ocupar como meninos e meninas/masculino e feminino, ou seja, o lugar que cada gênero ocupa na hegemonia da sociedade patriarcal. Assim, através das regras, normas e dogmas sociais, nos são estipuladas atribuições de acordo com o nosso sexo. E a educação, doméstica, escolar e religiosa, é um fator fundamental nessa construção de estigmas e ideais. A família tradicional é o alicerce para a manutenção da autoridade, controle e dos padrões sociais do que é certo ou errado, do que é permitido ou proibido, do que é passível de castigo, e das regras de conduta que devemos obedecer. De acordo com Marilena Chauí (1987, p. 134):

A família é organizada por relações de autoridade, de papéis distribuídos por sexo e idade, de deveres, obrigações e direitos [...] Consolidam-se as imagens sexuais-sociais da mulher como mãe e do homem como pai. Nesta, a mulher é construída como um ser frágil, sensível e dependente, [...] há uma verdadeira naturalização do feminino: tudo, na mulher, vem da natureza e é por natureza que está destinada a ser mãe. Seu espaço é a casa. A figura masculina, em contrapartida, encontra-se inteiramente do lado da Cultura. Afora a virilidade, que é um dado natural, os demais atributos masculinos são sociais: responsabilidade, autoridade, austeridade.

A construção do ideal de comportamento da mulher passa, primeiramente, pela representação do sexo feminino.

Historicamente, o sexo feminino é visto como um defeito, uma fraqueza, como se faltasse alguma coisa. “A mulher é um homem mal-acabado, um ser incompleto, uma forma malcozida”, diz Michelle Perrot (2019, p. 63), a respeito do pensamento de Aristóteles sobre a mulher. Um ser para ser *domado*. Sobre sua anatomia e sexualidade pairavam o mistério e o medo.

A mulher é reduzida ao seu sexo, delimitando a sua função na família e seu papel na sociedade: geradora, nutriz e cuidadora. O sexo das mulheres tem que ser “protegido, fechado e possuído” (*ibid*, p. 64). À vagina, unicamente o papel de órgão reprodutor e portador da vida ao mundo, o *sagrado* relativo à maternidade, nada ao prazer. A mulher é “associada à figura sacralizada da mãe, sendo, portanto, totalmente dessexualizada” (RAGO, 2012, p. 183). Por isso, há também associação, construída pela igreja como forma de dominação do corpo feminino, do hímen e da virgindade a um *tesouro da natureza*. A castidade é sinônimo de pureza espiritual e o *pecado da carne*, até hoje, considerado um dos mais desprezíveis dos pecados. Se manter pura é sinal de resistência às tentações do mundo moderno.

Nem a descoberta do clitóris por Reynolds Colombo, em 1559, o *amor veneris dulcedo appeletur* (PRIORI, 2020, p. 43), mudou a percepção milenar de que o corpo feminino era inferior ao masculino. O Clitóris não era mais que um pênis em miniatura, endossando a tese da medicina da época de que “as mulheres tinham as mesmas partes genitais que os homens, porém - Segundo Nemésius, bispo de Emésia no século IV - “elas as possuíam no interior do corpo, não no exterior”” (*ibid*). Segundo a autora, Galeno, até então, responsável por elaborar o mais completo estudo sobre a identidade dos órgãos de reprodução (séc. II), afirmava que pela sua imperfeição, a mulher era “um homem que conservava os órgãos escondidos”. A vagina

era relacionada ao pênis, o útero à bolsa escrotal, os ovários aos testículos, inclusive, conectados ao útero através de canais seminais iguais aos dos homens. Alberto, O Grande, associava o útero e o saco escrotal à mesma palavra de origem: “bolsa, *bursa*, *bourse*, *purse*”. O útero era o principal órgão feminino e responsável pelo funcionamento de todos os outros: cérebro, coração, fígado, seios, etc. “A diferença entre os sexos hierarquiza as secreções. O esperma é sementeira fecunda” (PERROT, 2019, p. 44), o sangue da mulher (menstruação), impuro, o líquido amniótico e leite, são apenas nutrízes, não têm o mesmo poder criador, ou seja, a mulher é um vaso, disposto à recepção do sêmen, que “se supõe sempre fecundo” (*ibid*. p. 47). Só no final do século XVIII se descobriria o mecanismo da ovulação e, posteriormente, a sua importância.

Com a ascensão da burguesia, houve uma redefinição do lugar da mulher na sociedade. Uma nova leitura científica ampara a ideologia burguesa, a “ideologia da incomensurabilidade” (RAGO, 2012, p. 186), que defende o argumento de que a mulher, *por sua natureza*, é diferente do homem e por isso, inferior e incapaz à vida pública. Segundo RAGO (2012, p.186), a medicina propõe então,

uma releitura do corpo feminino, tendo em vista responder a uma série de problemas colocados pela nova ordem socioeconômica emergente: a concepção de indivíduo, já que as mulheres passam a se pensar como iguais aos homens; a separação entre as esferas pública e privada, a primeira associada aos negócios masculinos e a segunda, à natureza feminina; uma resignificação da função social da mulher, agora destinada a constituir a “família higiênica” e preparar o futuro “cidadão da pátria”. Nesse contexto, o orgasmo feminino é apagado, enquanto o clitóris é silenciado física e discursivamente.

O Brasil do século XIX, seguia a cartilha de pensadores e cientistas europeus, muitas pesquisas médicas fundamentaram a construção do ideal de feminilidade, comportamento e o papel da mulher em sociedade baseadas

na inferioridade física, moral e intelectual da mulher em relação ao homem como uma realidade inscrita em seu próprio corpo, na configuração diferenciada de sua estrutura óssea, concluindo por sua incompetência para participar da esfera pública em condições de igualdade com os homens. Avisaram que, por natureza, as mulheres tinham sido destinadas às tarefas de reprodução (RAGO, 2012, p. 186).

Se alguma mulher decidisse não seguir essas regras e se rebelasse contra o sistema, se recusando à função de mulher casta e do lar, era taxada como “desviante” ou “associal”, era onde se encaixavam as feministas, prostitutas e homossexuais, ao ponto de serem consideradas como “irrecuperáveis para a sociedade, signo de involução da espécie: sub-raça” (RAGO, 2012, p. 186). O instinto materno deveria prevalecer sobre o instinto sexual, esse, era inexistente nas mulheres *honestas*, o único desejo que a mulher podia possuir, era ser mãe. As práticas sexuais foram colocadas sob o discurso científico, e todas aquelas que não se destinavam unicamente à reprodução, foram condenadas, enquanto “o corpo da mulher foi congelado sob o império do útero [...] a ciência domou o sexo, com medo de ser dominada” (ibid, p. 187). Ao mesmo tempo que, do lado de fora do ideal puritano,

haveria as transgressoras, as violadas e as violentadas a quem perguntavam: “Seduziu ou foi seduzida?”; “Comprometeu a honestidade?”; “Provocou ou pediu para apanhar?”. Não fosse santa, era puta (PRIORI, 2020, p. 139).

Os valores de quem julgava as mulheres abusadas ou violentadas, ou seja, o poder, nunca foi o mesmo das vítimas, “as perdidas” (ibid).

Já aos esposos era dado o direito de se apoderar da mulher na noite de núpcias, sem poder haver recusa, literalmente, o rito de tomada de posse. Rito que precisava ser glorificado, muitas vezes publicamente, com a comprovação de rompimento do hímen, o lençol manchado de sangue. À mulher também não era dado o direito de despir-se totalmente durante a relação sexual, ou entregar-se com luxúria. Minha avó contava em seus sermões sobre a “libertinagem das mulheres modernas” que, durante seu casamento nunca viu meu avô nu. E nem ele a ela. Casaram-se em 1929, ela com 14 anos e ele com 34 e tiveram seis filhos. O sexo tinha dia e hora para acontecer, e tinha uma camisola própria para o evento. Uma camisola longa e composta, de linho branco, com uma pequena abertura na frente, por onde era consumado o ato sexual. Sem carícias, sem conversas e, muito menos, prazer. Lembrando que, pelo nosso Código Civil que vigorava desde 1916<sup>4</sup>, a virgindade da mulher era requisito legal para o casamento, se suspeitasse que a esposa não era virgem antes do casamento, o homem tinha direito de pedir anulação por “defloramento da mulher ignorado pelo marido”, por se tratar de “erro essencial sobre a pessoa do outro cônjuge” e devolvê-la ao pai, que tinha o direito de alegar “desonestidade da filha” e deserdá-la. Apesar da nossa Constituição Democrática de 1988, que reconhece a igualdade de direitos entre homens e mulheres, a Lei da Virgindade, como era conhecida, vigorou até 2003, quando foi revogada, portanto, há apenas 20 anos.

Apesar de a partir dos anos 1930, algumas correntes de estudiosos passassem a discutir e questionar a moral sexual, reconhecendo as necessidades sexuais da mulher,

4. Código Civil Brasileiro de 1916, Artigos 218 e 219. Disponível em:

chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcgiclfndmkaj/https://www.camara.br/proposicoesWeb/prop\_mostrarintegra?codteor=1133950



inclusive, com a criação de uma cartilha que ensinava a constituição fisiológica da mulher, para que os maridos pudessem lhes dar mais prazer durante a relação sexual, tendo como fim, a preservação do matrimônio e procriação,

em nada alterava a reafirmação de todos os outros mitos referentes à construção de sua identidade como incapaz, menor, desigual em relação ao homem. Modernizava as relações de gênero, reformulando e mesmo liberalizando as práticas sexuais de casal, mas em nada alterava sua concepção de que a mulher deveria permanecer na esfera privada do lar (RAGO, 2012, p. 190).

É tanto, que, mesmo reconhecendo que o clitóris é o responsável pelo prazer sexual feminino, a maioria dos médicos que admitiam que a mulher tinha desejo sexual, aconselhavam apenas relações convencionais como forma de se obter o orgasmo, ou seja, relações heteronormativas. Não à toa, a total predominância na sociedade brasileira, até a década de 60, da família nuclear tradicional.

Junto com os movimentos feministas, a pílula anticoncepcional transforma o lugar social e sobretudo sexual da mulher. A pílula rompeu com paradigmas patriarcais conservadores relacionados ao controle do corpo da mulher e marcou o início do processo de liberação sexual e da mudança na perspectiva do prazer feminino. A mulher passa a ser protagonista de sua vida, a ter domínio sobre o próprio corpo e sobre uma situação que, durante séculos, lhe foi imposta sob o discurso do *desejo natural*, do *cresei e multiplicai-vos*, a procriação. Foi um passo decisivo na luta pela igualdade de gênero, pelos direitos reprodutivos das mulheres e contra a maternidade compulsória, desassociando o prazer feminino da reprodução. A mulher, a partir de então, decidiria se,

quando e com quem, teria filhos, quando e com quem teria relações sexuais, sem se preocupar com a gravidez, mas sim, com seu próprio prazer. E, principalmente, tornou-se um ser autônomo, capaz de encaminhar a sua vida, social, educacional e profissional, como bem quisesse, podendo se libertar da dominação masculina. Apesar da discussão crescente a respeito dos efeitos por uso prolongado e sobre a segurança do medicamento, segundo o Ministério da Saúde, a pílula anticoncepcional ainda é o método contraceptivo mais usado pelas brasileiras, sendo, inclusive, assim como o DIU, disponibilizado gratuitamente pelo SUS.

Mas, mesmo que o anticoncepcional tenha revolucionado a sexualidade feminina e nossos direitos reprodutivos, uma questão de suma importância precisa ser levantada, que é a pílula feminina e outros métodos contraceptivos hormonais, como reforço do sistema patriarcal. Ao optarmos pelo seu uso, fica sob nossa inteira responsabilidade a contracepção, responsabilidade física, financeira e de saúde. Desta maneira, só nós, mulheres, temos a obrigação de evitar uma gravidez indesejada, isentando o homem de uma responsabilidade que também é sua, e conseqüentemente, ficamos expostas aos efeitos colaterais e aos riscos que o uso do anticoncepcional pode gerar, como enjoos, trombose, AVC, aumento de peso, diminuição da libido e câncer. Sabe-se que a indústria farmacêutica, que é comandada por homens, já fez várias tentativas frustradas de produzir anticoncepcionais masculinos. Frustradas não porque as pesquisas não avancem, mas porque os homens acham os efeitos colaterais *intoleráveis*, além da *ameaça à masculinidade*, já que anularia o poder de fertilidade do homem. Vale ressaltar que esses efeitos são muito semelhantes aos que nós estamos suscetíveis há décadas. Ou seja, a sanha da sociedade patriarcal capitalista não desiste de controlar nossos corpos, nos submetem a testes e pesquisas que não

se preocupam com o nosso bem estar. Podemos servir de cobaias, porque continuamos tendo menos *valor social*. E se, por algum motivo, o método que usamos falha, ou esquecemos de tomar a pílula, ou injeção, e engravidamos, de quem é a culpa? Da mulher, obviamente! E mesmo que a pílula masculina seja aprovada e comercializada, como confiar que homens realmente farão uso de forma correta, sendo que, em pleno século XXI, ainda resistem à ideia de usar preservativo? Com toda a evolução, os direitos reprodutivos da mulher ainda são uma questão de gênero, de normas sociais, de supremacia masculina.

Para Bell Hooks as mulheres precisam compreender como o sexismo age em suas próprias vidas e, principalmente, como se relacionam com a dominação masculina, para que possam “se desenvolver politicamente de modo a poderem operar mudanças culturais que venham a pavimentar o caminho para o estabelecimento de uma nova ordem” (2019, p. 231), pois não adianta lutar para melhorar o *status* social da mulher, se não nos comprometemos firmemente na luta por mudanças que operem no âmbito da transformação global na sociedade.

Enquanto selecionava as peças têxteis que usaria nos trabalhos desta dissertação, que foram herdadas das minhas avós e de minha mãe, encontrei um camisolão que usei em **Batismo** e que usei no meu próprio batizado. Somos três filhos, sou a segunda filha, mas minha mãe teve quatro gestações, sofreu um aborto espontâneo na terceira gestação, por fim, teve meu irmão. Quatro gestações seguidas, ano após ano, até a chegada do filho homem, esse é o fato! Depois de seu nascimento, coube à minha mãe a responsabilidade de evitar mais filhos tomando anticoncepcionais, como ela dizia “fechou a fábrica”.

De repente, fiquei pensando em questões que nunca haviam passado pela minha cabeça, talvez por ter sido

muito amada por meu pai, e algumas perguntas pairaram na minha cabeça: “será que meu pai desejou uma filha?”, “será que se decepcionou quando nasci?”, “será que, até o nascimento do meu irmão, minha mãe teve que pedir desculpas por não ter gerado o *varão* tão desejado?”, “será que pediu desculpas por minha irmã e eu termos nascido?”. Provavelmente, em algum destes momentos a resposta foi sim, apesar de todo amor que ele nos dava, mas jamais saberei. Coincidentemente, com as outras mulheres da família paterna também aconteceu o mesmo, as meninas vieram antes dos meninos e por isso, somos uma família de muitas mulheres, que geraram outras. Lembro de minha avó dizer, depois de já ter quatro bisnetas, que “não haveria de morrer sem ter um bisneto “homem””. Ah! a supremacia masculina! Ironicamente, eu fui a portadora dessa primeira *alegria* em sua vida.

As palavras de Bell Hooks sobre compreendermos a relação do sexismo e da dominação masculina na nossa vida e de como agem em nós, me fizeram refletir sobre essa mesma avó, que tanto desejava um bisneto, a paterna. Mesmo sendo ela a matriarca da família, uma mulher forte, insubmissa, que ficou viúva jovem e não se casou mais, que trabalhou muito para criar e formar seus filhos e que, acima de tudo, valorizava a importância do estudo e do trabalho na vida das mulheres, minha avó era uma mulher *domada* pelas normas patriarcais. Não se sujeitava a ninguém, mas seguia, à risca, a cartilha da boa conduta feminina e da moral e dos bons costumes. Conservadora e cristã fervorosa, tinha sempre, na ponta da língua, um versículo bíblico para soltar para as netas rebeldes, “a mulher sábia edifica a casa, a tola, derruba”, ou “Atenta ao andamento de sua casa e não come o pão da preguiça”, ouvi muito essas passagens, pois morava com ela, são lembranças inesquecíveis. Para mim, o modo que ela via a vida é compreensível, pela educação e formação que teve, mas demasiado contraditório, pelo



exemplo de autonomia e por tudo que representava para nós. Na verdade, ela não tinha a menor consciência do que significava a cultura de dominação da mulher e que se submetia a isso. E talvez, ainda menos consciência tivesse da revolução que tinha começado lá atrás, e da herança que nos deixaria. Para ela foi apenas a necessidade de sustentar os filhos, foi por eles! E essa mulher foi lá e teve força e coragem de romper com todos os estigmas impostos por uma sociedade patriarcal e dominante, de abrir seu caminho, conquistar sua independência e emancipação e, mesmo que inconscientemente, nos deixar o ensinamento de que jamais devemos pedir perdão por nascer mulher.

**699** é um trabalho que representa as mulheres que sofreram feminicídio no primeiro semestre de 2022, segundo dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022, já citado anteriormente. Estatística que, nos dias atuais de março de 2023, já se tornou desatualizada e, lamentavelmente, os números de feminicídios tiveram um aumento significativo. Para construir a poética deste trabalho utilizei um vestido em cetim de algodão preto, confeccionado por mim há alguns anos, como suporte para bordar, com fios vermelhos, 699 traços representando a contagem de cada uma dessas mulheres.

Enquanto bordo este trabalho, o último produzido para essa dissertação, atento para o tempo de confecção do bordado e quase instintivamente, o relaciono com as estatísticas: a cada seis horas, uma mulher é vítima de feminicídio. Ou seja, são quatro mulheres assassinadas diariamente. O decorrer do processo de bordado deste trabalho foi de dez dias, neste período, mais quarenta mulheres podem ter sido mortas. Esse foi um processo de muita introspecção, dor e respeito a cada mulher ali representada pelos pontos bordados, e também de muito cuidado com todo o procedimento de desenvolvimento e

execução do trabalho.

Ponderar sobre o significado deste trabalho, me lança diretamente para a data das “comemorações” do dia internacional da mulher. O que me leva a refletir que, chegamos a mais um dia 8 de março sem termos nada a “comemorar”, como muitos nos querem fazer crer. Para a maioria das mulheres brasileiras, esse não é um dia de parabéns, mas de luta. O que temos a comemorar, enquanto no ano de 2022, mais de 18 milhões de mulheres sofreram algum tipo de violência, dentro ou fora de casa? Enquanto a cada um minuto, uma mulher ou menina é estuprada no Brasil, sendo destas 52% negras e 34 mil, meninas com menos de 14 anos? Como comemorar, quando mulheres que são violentadas e estupradas e engravidam, são julgadas e condenadas por uma sociedade machista, misógina e patriarcal, e em um país em que o aborto é criminalizado ao invés de ser considerado um problema de saúde pública? Como comemorar, se em 80% dos lares onde um homem tentou matar uma mulher, com arma branca ou de fogo, essa vítima era mãe e os filhos assistiram às agressões? Como comemorar, quando somos violentadas moralmente e desacreditadas, quando resolvemos priorizar nossas carreiras profissionais e acadêmicas, ao invés do matrimônio e maternidade? Como sossegar e comemorar, se todas essas violências têm a mesma causa, a desigualdade de gênero? Desigualdade que está presente nas relações sociais baseadas nas crenças de subalternidade feminina e dominação masculina? Como comemorar, se apesar de todas as nossas conquistas, a liberdade, de fato, nunca chega?

A nossa realidade, só reitera e ratifica que esse dia sempre foi de resistência e nos mostra o quanto nós precisamos nos juntar em um feminismo plural, para nos cuidar, nos proteger, aprender e, acima de tudo, lutar, pois quando

nos juntamos, resistimos e nos organizamos de forma mais coletiva e autônoma promovendo assim, a transformação do tecido social.

O que me faz lembrar das palavras de Glória Anzaldúa em seu texto, *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000):

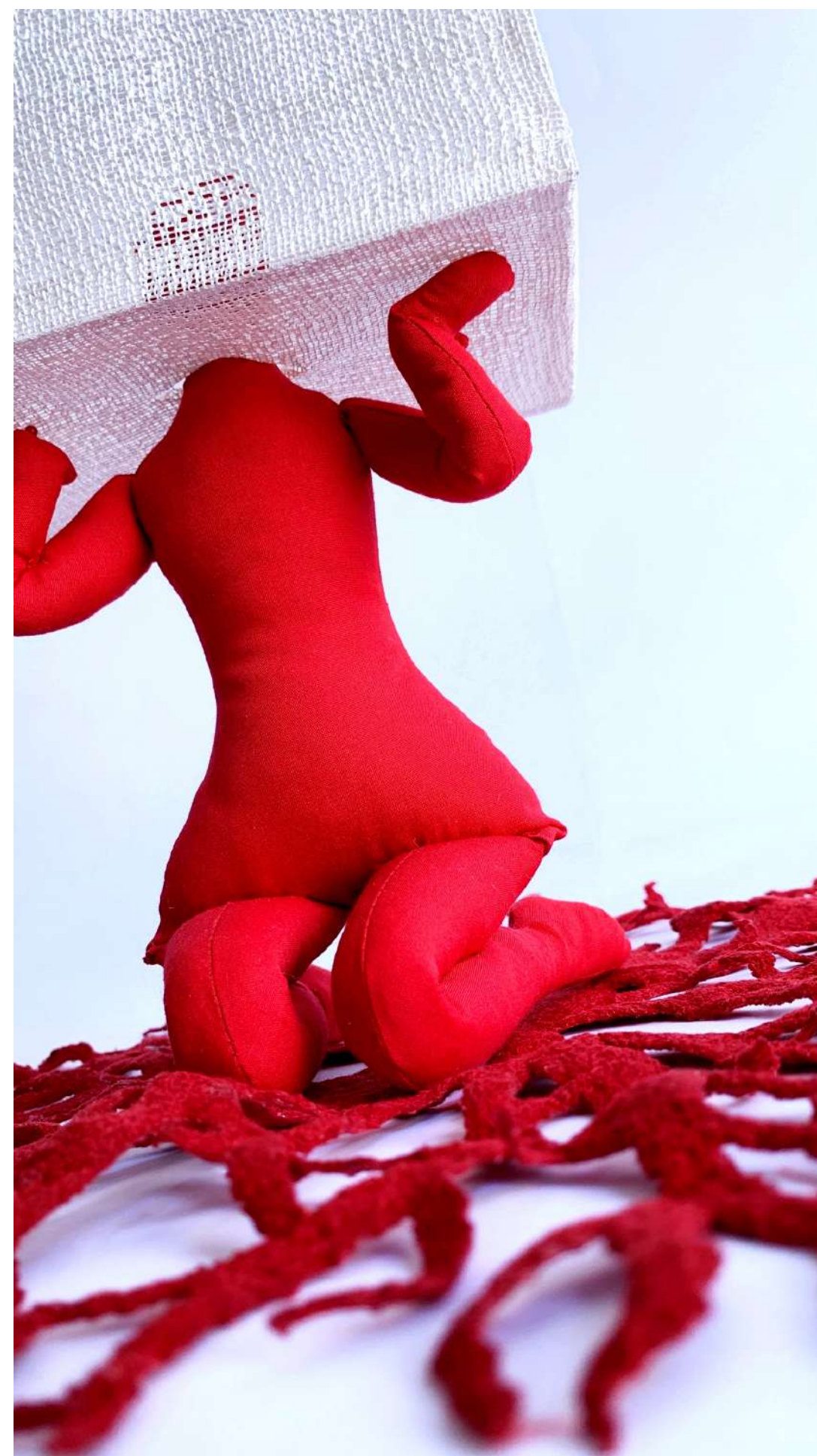
"Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. [...] Não estamos reconciliadas com o opressor que afia seu grito em nosso pesar.

Não estamos reconciliadas."









Peso, 2022.  
Série Do Lar?  
Bordado 3D, tecido e talagarça.  
Aproximadamente 54 X 49 X 28 cm



**LAR:**

Substantivo masculino

1. Do lat. Lar, Laris, espírito tutelar, i.e., espírito protetor da casa.

2. Casa onde habita uma família: "**Casou-se para ter um lar**".

3. Domicílio, habitação, segurança, proteção.

4. Lugar na cozinha em que se acende o fogo; lareira.

5. **DO LAR**, COLOQ: diz-se de mulher cuja atividade limita-se aos afazeres domésticos.







QUEM NOS PROTEGE?





Homens não nos protegem, 2022.  
Série Do Lar?  
Bordado 3D, fios e arame.  
Aproximadamente 40 X 36 X 12 cm









Acabou o açúcar, 2022  
Escultura de têxtil e bordado 3D  
Série Do Lar?  
Aproximadamente 50 X 30 X 10 cm





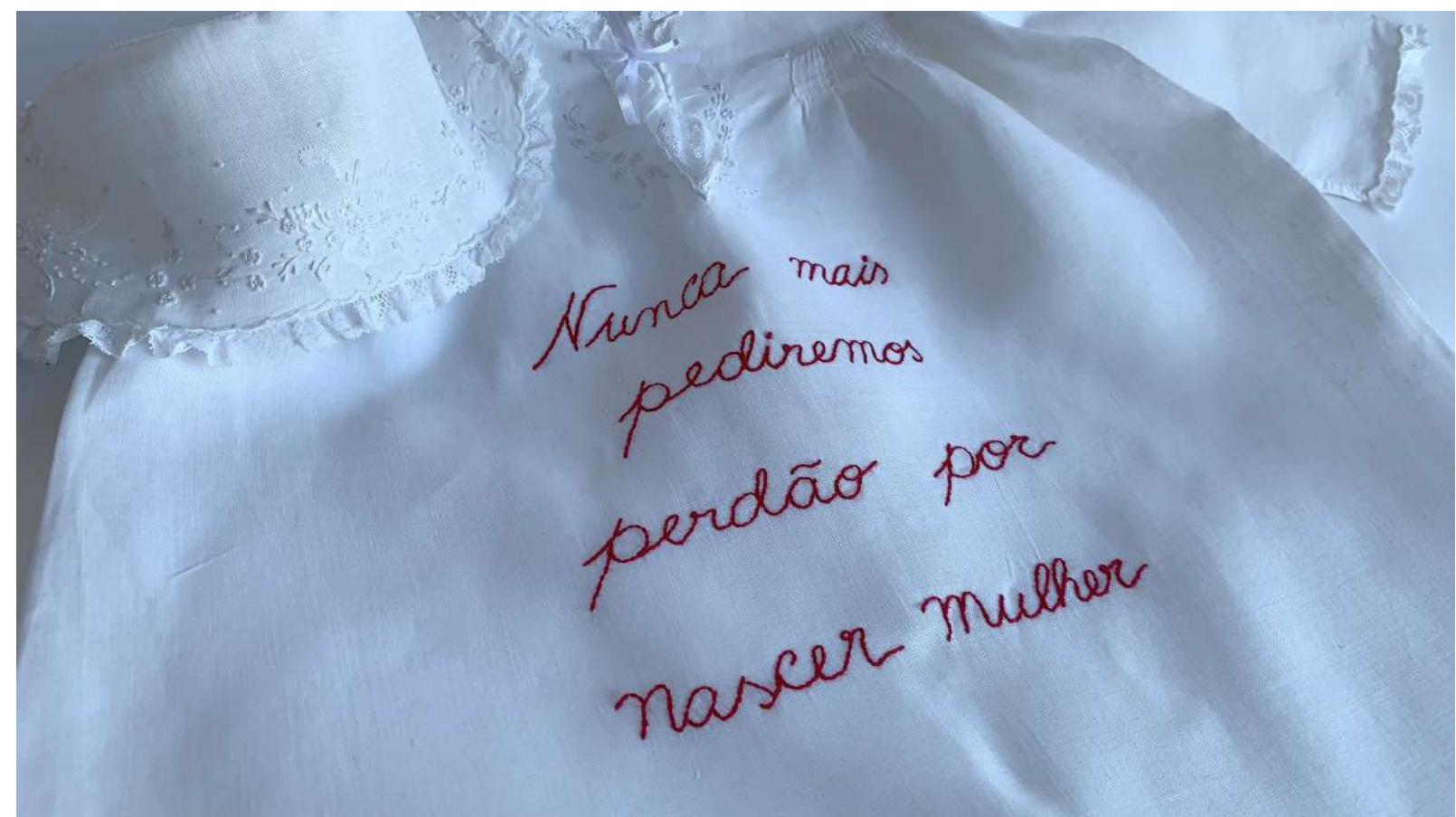






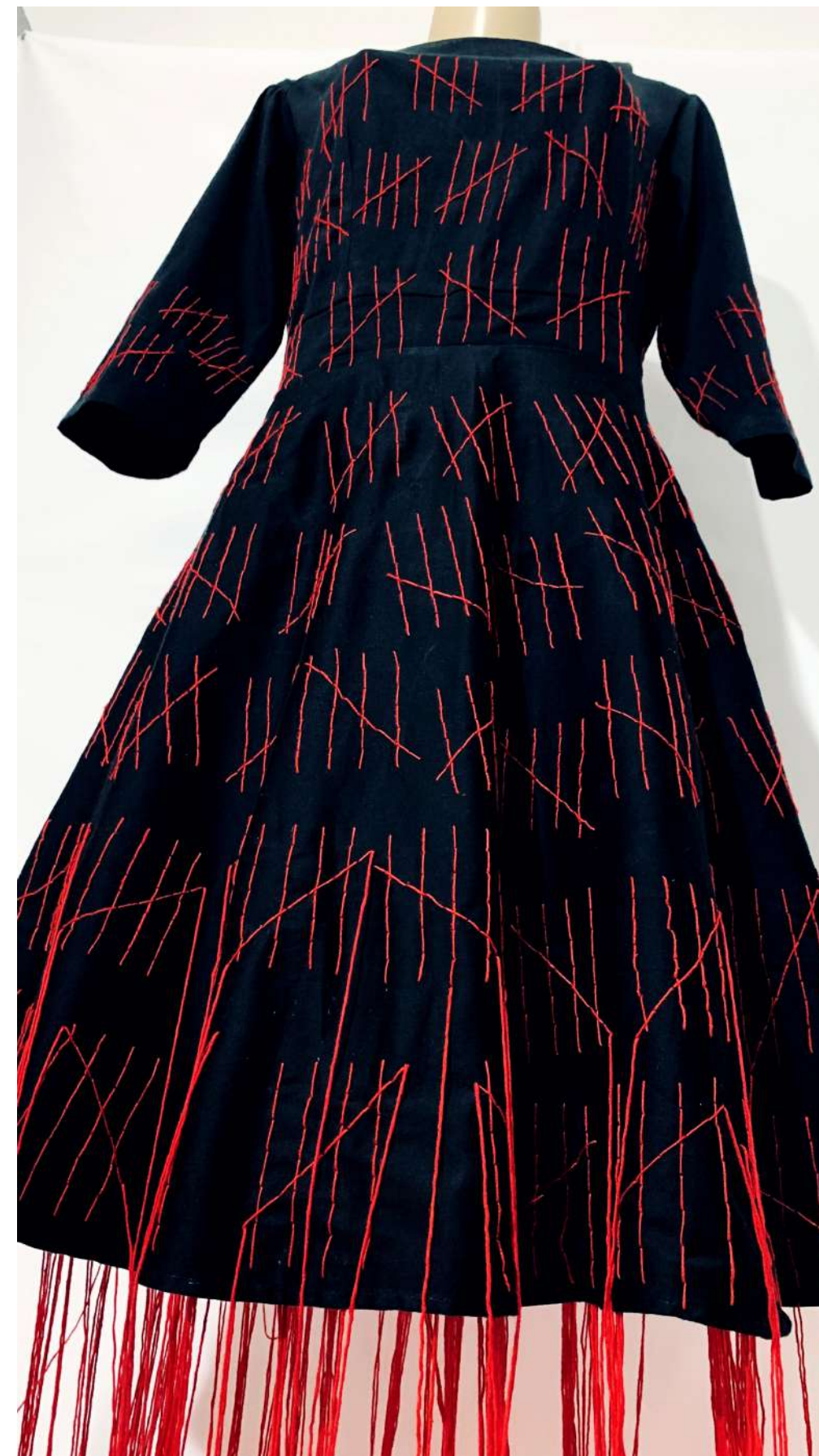






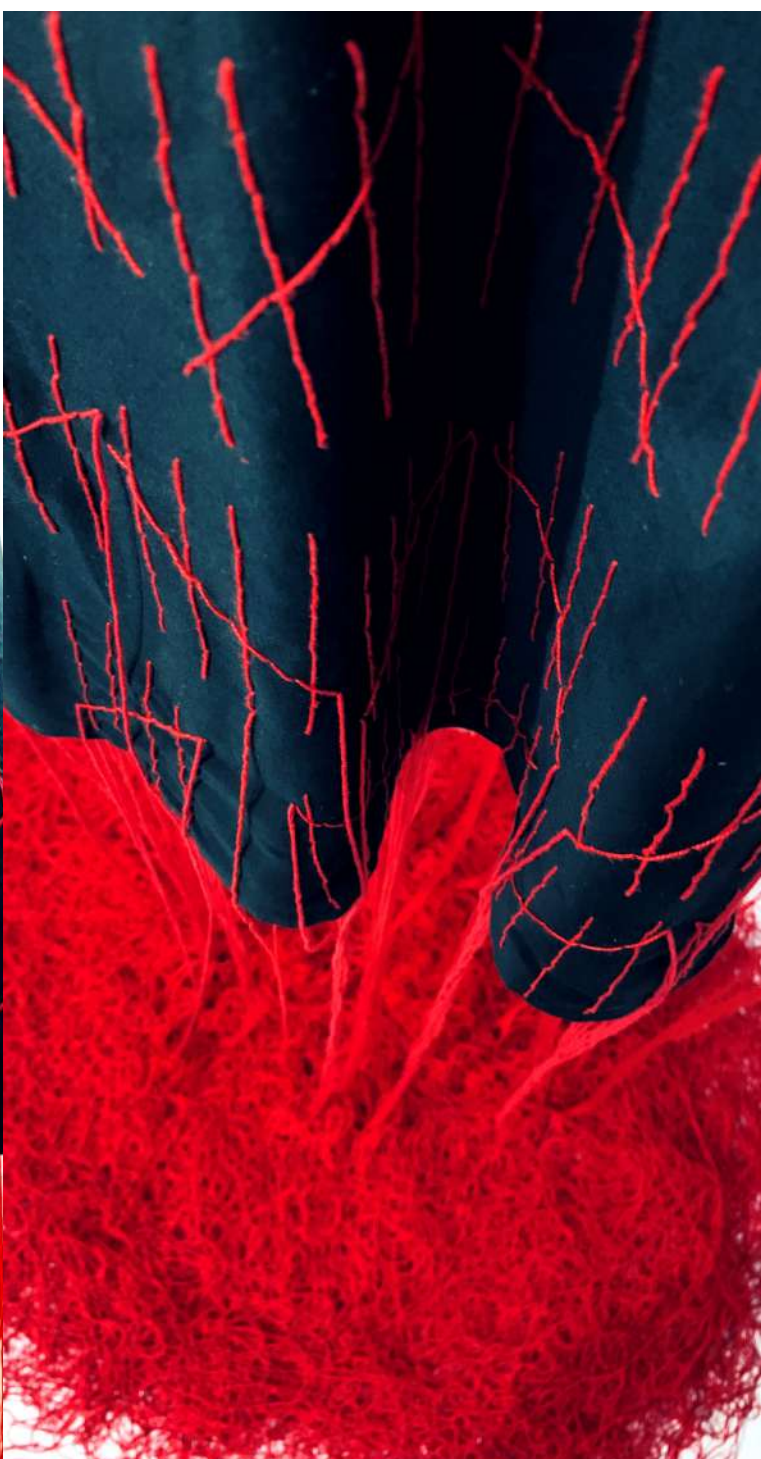
Batismo, 2022  
Bordado sobre camisolão de linho.  
Série Do lar?  
45 X 30 cm





699, 2023. Bordado sobre tecido e fios. Aproximadamente 200 cm X 100 cm.









*encaixadas*



Por uma educação que alargue  
os espalhos.

Nísia Floresta, 1853

Qual é o primeiro mandamento da mulher? Qual é a primeira imposição a que nos submetemos quando saímos da infância, e até mesmo nela? A resposta é: A beleza!

*Encaixadas* é uma série composta de quatro trabalhos que expõem alguns dilemas femininos relacionados aos padrões de beleza.

Apesar de todas as nossas conquistas e emancipação, de toda a nossa luta contra a construção de ideais de feminilidade e de estereótipos, os discursos reproduzidos sobre as mulheres seguem, ainda hoje, regularizando sentidos e práticas, principalmente no que diz respeito ao nosso corpo. Vivemos a todo tempo sob a imposição de *uma espada em nossa cabeça* que nos dita em qual padrão devemos nos encaixar. A mídia é a maior responsável por repercutir esses padrões inalcançáveis para a maioria das mulheres no mundo que, ao não se reconhecerem neles, passam a acreditar que o corpo que possuem não é o ideal e que precisam a todo custo, modificá-lo.

Segundo a Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica e Estética, o Brasil é o país que mais faz cirurgia plástica no mundo, no ano de 2021, foi constatado um aumento de 50% na procura por cirurgias no país.

A questão ligada à não aceitação do corpo é tão grave, que muitas mulheres perdem a liberdade e o prazer de viver por não se conformarem com a sua forma física. A ideologia da beleza age como “função de coerção social” (WOLF, 2020, p. 27), transformando as vidas destas mulheres em uma vida solitária, de baixíssima autoestima, gerando um grau elevado de rejeição a si mesmas.

Na série *Encaixadas* trago trabalhos produzidos dentro de caixas de MDF, justamente para trazer à discussão o debate sobre em quais caixas o mito da beleza quer nos encaixar.

*Na medida do seu sonho*, trago a imagem de diferentes tipos de corpos que são trabalhados pela indústria da moda, como se tivéssemos que caber necessariamente, em algum desses moldes, como se tivéssemos mesmo biotipo, sem diferenças e *encaixadinhas* dentro do padrão que a indústria impõe. Ao centro da caixa, uma boneca de papel que pode ser *vestida* com um dos modelos de corpos que foram pensados como vestidos, remetendo à brincadeira de *meninas* em que vestíamos as bonecas de papel. São quatro tipos corpos: *corpo pera*, *corpo retângulo*, *corpo ampulheta* e *corpo oval*. Sobre cada um dos vestidos, o formato dos corpos, recortados em *voil* vermelho. A boneca representa uma modelo padrão, magra, acinturada, alta, pernas e braços longos. Esses elementos estão dispostos sobre um molde de revista antiga para costura, simbolizando os padrões de medidas dos corpos.

Na nossa sociedade a beleza é um capital de troca (PERROT, 2019, p. 50). Troca social, profissional e, sobretudo, afetiva. Um sistema monetário, mais uma forma política de controle social, manipulado sob os olhos do machismo, da misoginia e do sexismo. A nossa identidade “deve ter como base nossa “beleza”, de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nossa autoestima, esse órgão sensível e vital, exposto a todos” (WOLF, 2020, p. 31).

Eu posso perfeitamente dizer que me encaixo nesse dilema. Sou uma pessoa gorda, facilmente identificada com o tal *corpo oval*. Passei a minha vida inteira fazendo dietas mirabolantes, recebendo críticas e ouvindo que precisava emagrecer. A probabilidade de entrar em uma loja sem que

as pessoas me meçam com os olhos, me examinem e me julguem, é zero. Parece que meu corpo tem ímãs, os olhos se viram quase todos pra mim. Poderia *brincar* e dizer que me sinto uma celebridade, se não se tratasse de gordofobia. Existem lojas em que as vendedoras ao serem perguntadas por um número de roupa, olham, e dizem: “a roupa é para você?”, me olhando da cabeça aos pés, é o mesmo que dizer: “O que você faz aqui? Saia daqui, porque aqui não é o seu lugar, só temos roupas para mulheres magras padrão”. Essa não é uma tarefa fácil para uma pessoa que não consegue se afirmar e se reconhecer em seu próprio corpo. Não é fácil para quem já tem a *casca dura* o suficiente para saber lidar com o preconceito, que dirá para quem está tentando se adequar às pressões dos padrões. As consequências podem ser devastadoras, que vão desde a baixa autoestima a sérios transtornos alimentares, psíquicos e o suicídio.

A indústria da moda brasileira, principalmente a popular, não se adequa aos diferentes tipos de corpos existentes, apesar de que, em muitas lojas já existam seções *plus size*, dificilmente encontraremos uma roupa que nos caiba sem nenhum tipo de *defeito*, até as roupas para pessoas gordas estão dentro de um padrão. Isso também acontece com pessoas muito altas e muito magras. Mesmo com todo debate a respeito de uma moda mais inclusiva e diversa, os padrões estéticos ainda pautam o que as pessoas podem ou devem vestir a partir da forma do seu corpo. A indústria não entende o corpo como uma construção social e cultural, mas como um invólucro, o corpo “é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa” (LE BRETON, 2008, p. 15) e colocar esse invólucro numa caixa e rotulá-lo como padrão, para que possa gerar lucros, é o que importa ao mercado.

*Qual o seu número?*, é composto por seis extensores de sutiã de diversos tamanhos, do nº 40 ao nº 52. Todos

fechados, apenas um aberto, chamando a atenção para as questões das cirurgias de mamoplastia. Excetuando-se as cirurgias por questões de saúde, que são imprescindíveis, inclusive, os casos de baixa autoestima por causa do tamanho dos seios, grandes ou pequenos, a que ponto, a custos de quais sacrifícios nós temos que ceder para entrar nesses padrões? Eu sei que o corpo é nosso e fazemos o que quisermos com ele, sei bem disso e luto por isso, mas questiono a massificação dos procedimentos, invasivos ou não, apenas para caber nos padrões. As redes sociais estão repletas de casos de atrizes, modelos, celebridades, com problemas com implantes de silicone, e a maioria opta por retirá-los, é chamada de *síndrome do silicone*. É um problema grave, que não tem a devida atenção, porque a força da indústria das cirurgias plásticas e a pressão midiática na construção do padrão ideal de corpo feminino, são gigantescas. Não tem como competir.

Pesquisando sobre cirurgias plásticas estéticas na internet, encontrei um site de um cirurgião plástico especializado em mamoplastia de aumento, em que, na apresentação do site ele diz: “o implante mamário traz consigo emoções e um forte componente da mulher que é a feminilidade”, pois esse procedimento estético significa o “aperfeiçoamento” dos seios. Ou seja, ele age diretamente sobre a esfera da manipulação psicológica da pessoa. Ora, uma mulher ou uma adolescente, que já está insegura, que não aceita a sua forma física, se achando não pertencente ao *mundo perfeito*, quando lê isso, acolhe imediatamente no discurso de um médico, a prova incontestável de que ela não é uma mulher completa, porque seus seios não são perfeitos, não estão dentro do padrão e precisam ser “aperfeiçoados”. Sua identidade é totalmente manejada para atender ao que Le Breton (2008) denomina de “estética da presença”, não é necessário se contentar com seu corpo, modifica-se de acordo com o *mercado*.



Muitas mulheres arrebatadas por essa dependência estética, não se dão conta que estão se submetendo à violência simbólica do patriarcado, que pode se transformar em violência física. Atualmente, as redes sociais têm sido importantes meios para campanhas massivas que alertam e conscientizam para o perigo de complicações e erros médicos, em diversos tipos de cirurgias plásticas, que representam sérios riscos à saúde, com consequências que vão de sequelas, muitas delas irreversíveis, até as que levam à morte. Mas, mesmo com a presença de profissionais e entidades representativas da saúde, alertando para o grave problema e, de influenciadoras que tentam dissociar o corpo feminino dos estereótipos impostos pelo mundo midiático e patriarcal, somos bombardeadas pelo canhão capitalista da indústria estética. A publicidade pesada é feita por pessoas públicas, super conhecidas, *formadoras* de opinião, com milhões de seguidores e que geralmente, possuem corpos padrões. E do outro lado das telas dos celulares, meninas e adolescentes em formação, e mulheres dispostas a se transformar naquilo que veem espelhado na tela, cada uma se recria como quer, no *Admirável Mundo Novo* da beleza. E essa *bomba* nos afeta, quer queiramos, ou não. Se nós vivemos em coletivo, em uma sociedade, somos afetadas. É o mesmo sistema controlador de dominação dos nossos corpos, que a gente pensou que tinha deixado lá atrás... mas que apenas sofreu um *upgrade* para tentar nos encaixar em um novo ideal de feminilidade, é a tática do mito da beleza, “assim que um número suficiente de mulher estiver transformado e a massa crítica for atingida, de tal forma que um excesso de mulheres se pareça com o “ideal”, o “ideal” continuará sempre a mudar” (WOLF, 2020, p. 365).

A questão da atualização da construção do ideal de feminilidade é o que está em discussão em *Ideal feminino?*, bordado feito em almofadinha de linho, sobre caixa de MDF.

Se até o começo do século XX, o ideário feminino foi constituído como um produto social e psicossocial, estando intrinsecamente ligado ao conceito de passividade, submissão e domesticidade na construção familiar, estigmatizando o universo feminino à *sua natureza*, vinculando a mulher ao espaço doméstico e às atividades manuais como o bordado, hoje, com a quebra desse paradigma, ele se constitui na imposição da beleza e jovialidade eternas.

Essas imposições passam, obrigatoriamente, pela dominação e controle da sexualidade da mulher. O culto, cada vez maior à beleza, não se dá só em relação ao nosso *invólucro*, o padrão não nos é cobrado apenas para termos corpos sarados, lindos, perfeitos, a padronização vai muito além. Chegou às nossas vulvas e vaginas. Sim, existe um padrão ideal de vulva e vaginas catalogado no mercado estético.

Também segundo a Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica e Estética, o Brasil é recordista mundial em cirurgias íntimas femininas desde que elas começaram a ser feitas no país e a maioria delas, têm sido por estética e não por necessidade de saúde. A sociedade na sua busca eterna de impor ideais para a mulher, estipulou que a vulva e vagina perfeitas são aquelas que são rosadas e pequenas, reproduzindo vários tipos de preconceitos como o machismo e o racismo, e relacionado também, a outro condicionante ainda mais perverso: a pornografia.

Muitas mulheres não têm nenhum problema que as leve a indicação da cirurgia, mas são convencidas pelos seus companheiros de que seu padrão de vulva não é adequado e acabam cedendo, pensando que com isso, seu desempenho sexual irá *melhorar* e, conseqüentemente, dará mais prazer ao homem com quem se relaciona. É a

cultura da dominação da mulher pelos homens, provando que a sexualidade feminina, da maneira como é construída em nossa sociedade sexista, liberta apenas os homens e oprime as mulheres.

*Você se encaixa nas caixas?*, essa é a pergunta que faço no último trabalho dessa série. É um trabalho formado por três elementos que representam partes do meu corpo, em fotografias transferidas para o tecido de algodão, fazendo composição com um bordado tridimensional em forma de coração e com linhas, acondicionados em uma caixa de MDF. É um trabalho que atravessa a minha própria existência, enquanto artista e, principalmente, enquanto mulher, que ocupa um lugar numa sociedade em que um corpo que já passou dos 50 anos e gordo, é estigmatizado.

Um olho que carrega muitas linhas de expressão, rugas e uma pálpebra caída, pela idade e pela herança genética, ofuscado por uma presbiopia que me diz que preciso de braços mais longos para enxergar de perto, mas que enxerga longe o mundo, exposto e atento ao que lhe passa. Uma boca que ostenta uma marca de identidade, traduzida num batom vermelho carmim, que aprendeu a se manifestar no mundo, porque o mundo tentou lhe calar. Mãos, que a Bahia deu agulha e um emaranhado de linhas para se expressar. Um coração mole, que já quase parou, foi cerzido e ampara os sentidos de um corpo que luta. Uma caixa, de onde transborda, pois não me deixo encaixar.

Nossa sociedade vive sob parâmetros, como já dito, inalcançáveis, ainda mais quando já passamos dos 40 anos, e pior, depois dos 50. Em tempos em que estamos mais ativas que nunca, vivemos numa cultura em que não é permitido ao nosso corpo envelhecer. A cultura midiática, através de seus potentes recursos, reproduz a ideia de que

o corpo precisa permanecer jovem e viçoso permanentemente. Para isso, nos colocam em um lugar que, se quisermos ser aceitas pelos grupos aos quais *pertencemos*, temos que nos sujeitar ao escrutínio da modelagem do corpo, para que possamos criar uma nova identidade favorável. Os métodos e possibilidades de alteração do corpo nunca estiveram tão disponíveis, é o que Le Breton (2008) denomina de “manipulação simbólica”:

A maleabilidade de si, a plasticidade do corpo tornam-se lugares-comuns. A anatomia não é mais um destino, mas um acessório da presença, uma matéria-prima a modelar, a redefinir, a submeter ao “design do momento. Para muitos contemporâneos, o corpo tornou-se uma representação provisória, um gadget, um lugar ideal de encenação de “efeitos especiais”.[...] O corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encarnação irreduzível do sujeito, o ser-no-mundo, mas uma construção, uma instância de conexão, um terminal, um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos. Deixou de ser identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um kit, uma soma de partes eventualmente destacáveis à disposição de um indivíduo (LE BRETON, 2008, p. 28).

As mulheres comuns com mais de 40 anos, que se aventuram a se expor nas redes sociais, como *Instagram*, por exemplo, estão rotineiramente sendo comparadas às celebridades com idades iguais ou mais elevadas, como uma maneira de produção de sentidos de valorização do corpo ideal. Uma artista que tenha 60 anos, seja magra, tenha uma boa forma física e poste uma foto em seu perfil, é considerada “um mulherão”, “um avião”, “uma mulher que se cuida”, que “está melhor que duas outras mulheres



com metade de sua idade”. Um exemplo bastante expressivo, são fotos da cantora Simone, durante a gravação de um clipe, em que aparece de biquíni. Ser uma mulher com 74 anos, sendo quem é, e ser compara com uma *mulher comum* de 30 anos, a insere em um lugar de referência totalmente fora da realidade, e acende *uma luz vermelha*, pois a coloca como parâmetro de luta contra o envelhecimento, como se fosse muito fácil e acessível à qualquer mulher, chegar a sua idade com o mesmo padrão de beleza, quando sabe-se que esse lugar é reservado unicamente, às mulheres privilegiadas, ricas, invariavelmente em sua maioria, brancas, que têm ao seu dispor todos os métodos rejuvenescedores e de combate ao envelhecimento possíveis.

Outro fator que é marcado pelo discurso midiático, é o fato da idade não ser objeção para que se consiga ter e manter um *corpo perfeito*, reforçando a ideia segregadora e discriminatória de que “só é gorda quem quer”, ou “só não se cuida, quem não quer”, cristalizando a ideia de *envelhecer permanecendo jovem*. Ao condicionar a felicidade da mulher a um corpo sempre jovem, a indústria da estética e a mídia impõem a supremacia da juventude em nós, nos mandando o recado de que, se não conseguimos passar dos 40 anos com um *corpão escultural*, nós fracassamos como mulheres. E se fracassamos como mulheres, resvalamos “para o aniquilamento e a desintegração” (WOLF, 2020, p. 332).

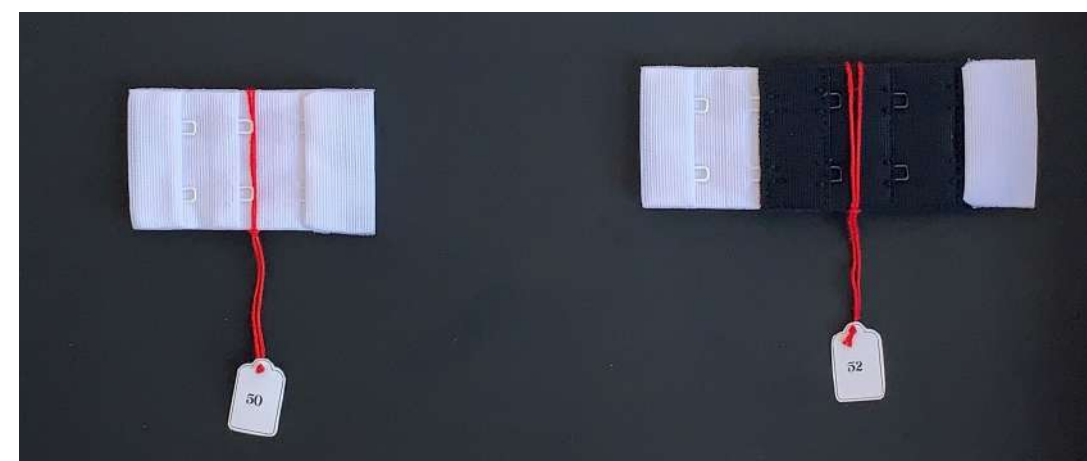
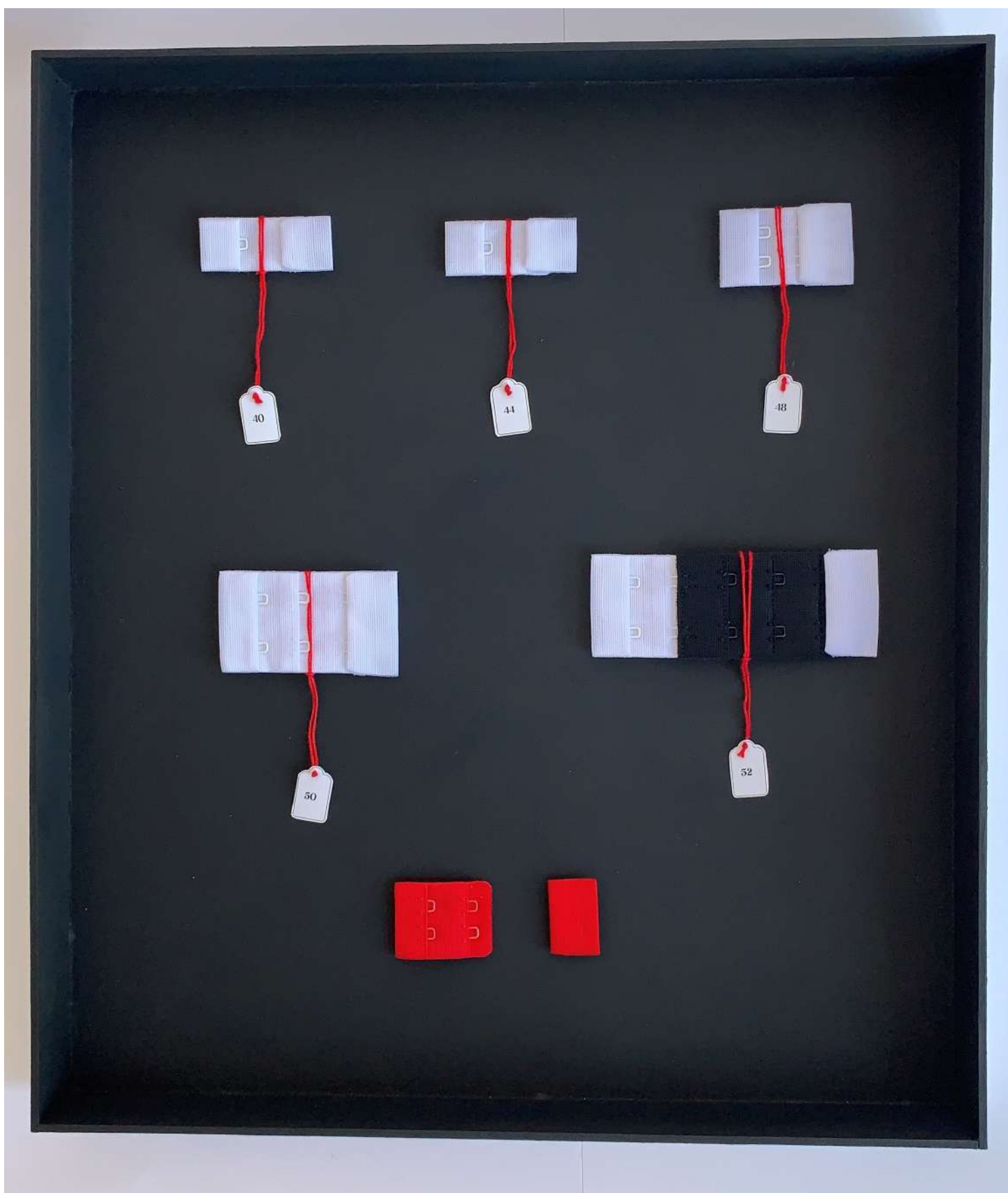
É ilusão achar que corpos que fogem ao padrão dos *corpos perfeitos* enaltecidos pela cultura midiática e estética, serão efetivamente incluídos em seus discursos. Pelo contrário, eles agem para naturalizar o código de beleza que eles mesmos criaram, sua função é manipular, para ter êxito é necessário minar a autoestima de *mulheres comuns* de corpos diversos. Enquanto não nos repararmos dessa ferida, enquanto o conceito de beleza não sair de nós

mesmas, “vier de fora” (*ibid*, p. 397), nós continuaremos servindo de massa de manobra.









Qual o seu número? 2022  
Extensores de sutiã, linha e etiqueta, em  
caixa de MDF.  
Série Encaixadas  
35 X 40 X 4 cm

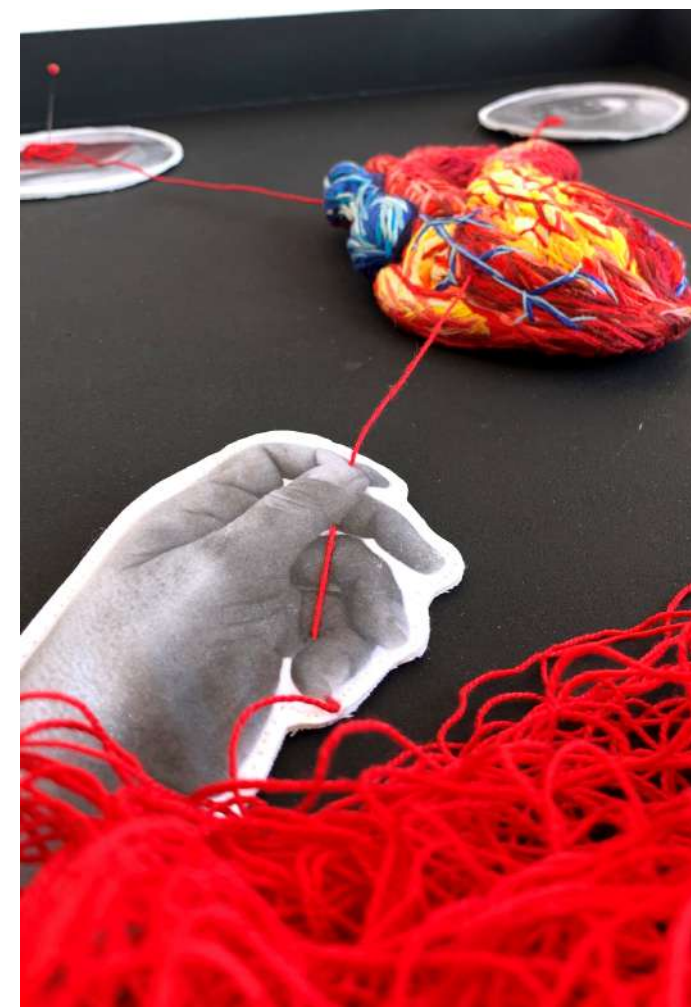


A caneta ou o lápis mergulharam  
Tão fundo no sangue da raça  
humana quanto a  
agulha?









Você se encaixa nas caixas?, 2022  
Bordado 3D, linhas e transferência  
fotográfica em tecido, em caixa de MDF.  
Série Encaixadas  
35 X 40 X 4 cm





*simpatia*

5. Citação de acordo com a linguagem formal do português, vigente à época da publicação do livro "Direito das mulheres, injustiça dos homens" original, 1832.

Por que se interessam tanto em nos separar da ciência, senão pelo temor de que os excedamos na administração dos cargos públicos que quase sempre tão vergonhosamente desempenham?

Nísia Floresta, 1832<sup>5</sup>

Nenhuma de nós nasce disposta à escuta necessária para que consigamos ouvir o que os feminismos nos falam, pelo contrário, nascemos fadadas a termos nossos sentidos condicionados pelo domínio hierarquizante da estrutura social daqueles que nos falam. Passamos muito tempo submissas às várias modalidades que nos impõem de como falar e como e a quem ouvir. É preciso que a gente tenha a capacidade de se espantar com o que é naturalizado em nós, para que possamos entender que esse *natural*, nunca foi justo para nós, mulheres. Quando a gente consegue se espantar com algo, a gente desperta para o significado do que nos acontece, para os efeitos do que nos atravessa, isso faz com que tenhamos a possibilidade de ampliar o nosso olhar ao que está à nossa volta, de abrir os sentidos.

A série *Simpatia* vem como um desejo de mudança, como aquele pedido que a gente faz todo começo de ano, na esperança de que possamos mudar os nossos próprios destinos, e nos movimentar para um *novo possível*, para a “desobediência criativa ao patriarcado e suas tramas” (DINIZ; GEBARA, 2022, p. 9).

Quando estava pesquisando como faria esses trabalhos, a minha intenção era que eles falassem de desejos, de boas novas, que simbolizassem a esperança, que deixassem para trás os pesos que carregamos. Me veio à mente as simpatias e brincadeiras que fazemos para que nos tragam boa sorte, boas energias, que abram nossos caminhos.

Automaticamente, como boa baiana que sou, a fitinha do Senhor do Bonfim foi a primeira coisa em que pensei. Passei uns dias amadurecendo a ideia. Um dia estava cortando uns papéis para fazer os moldes da casinha, da série *Do lar?*, e me lembrei de uma brincadeira que fazia com papel quando era adolescente, chamávamos “Qual é a sua sorte?”. Surgiam então, *Jogo do arbítrio* e *Pedido para Oyá*.

A fita do Senhor do Bonfim é um patuá sinônimo de fé, tradição e de realização de pedidos. Foi criada no século XIX, pelo tesoureiro da Devoção de Nosso Senhor do Bonfim, Manoel Antônio da Silva Serva, para angariar fundos para a igreja. Medida 47 centímetros, medida do braço direito da imagem do Senhor do Bonfim, que está até hoje na igreja do Bonfim, em Salvador. Por esse motivo, a fita era chamada de “medida do Bonfim”. Originalmente, era feita em fitas de cetim de seda, na cor branca e eram bordadas à mão, com acabamento em tinta prateada ou dourada e eram usadas como colar e nela, eram penduradas medalhinhas, santinhos, pingentes ou outro objeto que simbolizasse as graças alcançadas. A partir de 1950, as fitinhas passaram a ser conhecidas como “Fitinhas do Bonfim”, e passaram a ser feitas pelas indústrias, em tecidos de algodão ou poliéster e com os dizeres serigrafados. Reza a tradição que a pessoa que for usar a fitinha não deve comprá-la, mas sim, receber de presente e já benzidas, para que seus pedidos sejam aceitos e realizados. A maneira *correta* de usar a fitinha é dando duas voltas no punho e fazendo três nozinhos, cada vez que fizer um nó, faz um pedido. Os pedidos se realizarão quando a fitinha partir espontaneamente. Não pode cortar, senão, os pedidos não se realizam. No sincretismo religioso, cada cor de fita corresponde a um Orixá do Candomblé.

*Pedido para Oyá* foi feita levando em conta a tradição da fitinha do Senhor do Bonfim original, em fita de cetim, mede 47 cm, é bordada à mão, e como é vermelha,



corresponde ao Orixá Iansã, ou Oyá. Orixá dona dos ventos e tempestades, guerreira mais valente das Yabás (Orixás mulheres). Para uma possível exposição, penso em uma produção como as fitinhas atuais, produzida em gráfica, e colocadas em um recipiente de vidro, que fique à disposição do público, como um *presente*. *Pedido para Oyá* é uma oferenda, um oferecimento às mulheres, com os votos de que seus pedidos sejam por celebração da nossa liberdade.

No lugar de “Lembrança do Senhor do Bonfim da Bahia”, frase que é originalmente escrita nas fitinhas do Senhor do Bonfim, está bordado “Vamos nós mesmas declarar as leis que nos libertam”. Esta frase é uma citação da filósofa Ivone Gebara, no livro *Esperança Feminista*. A frase fala de liberdade, e mais, fala de não acolhermos mais o silêncio das nossas dores. De andarmos juntas para promover o feminismo coletivo, de levantarmos nosso corpo e nossa voz pela afirmação dos nossos direitos.

É preciso que ouçam nossa canção, que abramos nossas portas umas às outras, que permitamos que as nossas histórias escondidas sejam vistas, contadas e ouvidas, que nossos argumentos sejam considerados, e não silenciados em nome de princípios abstratos considerados maiores que a nossa dor, maiores que a nossa história. (DINIZ; GEBARA, 2022, p. 30)

Sabemos que as estruturas patriarcais só perdurarão enquanto estivermos em um patamar de inferioridade na hierarquia social. Essa realidade só mudará definitivamente, quando conseguirmos aumentar a nossa representatividade nas esferas públicas, principalmente na esfera política, para que possamos ter voz ativa nas tomadas de decisões e garantir a idealização e execução de políticas públicas voltadas para as questões da mulher,

com o compromisso de uma agenda mais igualitária, que propiciem um debate adequado em relação a temas fundamentais como saúde, segurança pública e equidade de direitos.

A representação feminina teve um avanço nas últimas eleições na Câmara Federal, mas ainda figuramos entre os piores países em representação feminina na política. Segundo o TSE<sup>6</sup>, nas eleições de 2022, na Câmara dos Deputados Federal, a bancada feminina subiu de 77 deputadas para 91, mas ainda representamos apenas 17,7% do total de deputados. No Senado, apenas 4 mulheres se elegeram, completando um quadro de 10 senadoras, representando 12,3% do total de parlamentares. Para Deputadas Estaduais, entre os 1.059 parlamentares eleitos, apenas 185 são mulheres, equivalente a 17,46%. A pior representatividade é para o cargo de Governadora, apenas 2 mulheres foram eleitas, em um total de 27 governadores, aproximadamente, 7,5% dos eleitos. Resumindo, mesmo representando 51% do eleitorado brasileiro, a maioria das mulheres ainda continua votando em homens para nos representar. Continuamos naturalizando a ideia de que *política é coisa de homem* e pior e mais grave, de que *lugar de mulher não é na política*.

Esse desejo de declarar o que nos liberta, é um desejo para celebrar a existência dos nossos corpos no espaço público, como “corpos em aliança” (DINIZ; GEBARA, 2022, p. 183), como força política e plural. É uma reivindicação de poder viver a vida. De que possamos desafiar o poder que tenta nos oprimir, porque

Quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão

6. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/eleicoes/resultados-eleicoes>

exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida (BUTLER, apud DINIZ; GEBARA, 2022, p. 183).

Que os ventos de Oyá nos carreguem! Epahey Oyá!

O jogo “qual é sua sorte”, era feito em papel. Cortávamos um quadrado, fazíamos as dobraduras necessárias para formatar o *brinquedo* e depois de pronto, ele ficava com quatro abas que poderiam ser abertas, na qual pintávamos umas bolinhas coloridas, ou escrevíamos números de 1 a 8, para identificar as abas. Na parte de dentro, escrevíamos palavras ou frases, que nos trariam “sorte ou azar”. O brinquedo ficava encaixado nos dedos. Funcionava da seguinte maneira: a pessoa brincante dizia um número entre 0 e 100, por exemplo, isso ficava ao critério de quem estava brincando, quem estava com o brinquedo, fazia movimentos de abrir e fechar com as mãos e contava até chegar ao número solicitado. Quando parasse, a pessoa brincante escolhia um dos números que estava escrito, ou uma cor, e o que estava escrito por baixo, seria sua *sorte*.

Em *Jogo do arbítrio*, trago o mesmo modo de fazer, mas confeccionado em tecido branco e com as palavras e números bordados em vermelho. Escolhi palavras que, quaisquer que sejam os números escolhidos, possam nos fortalecer, pensando na prática da partilha, do compartilhamento de emoções, gestos, dúvidas, crenças, afetos... como uma escolha pela *sorte* do cuidado coletivo e político. Tinha escolhido o nome como “jogo do destino”, mas destino, pensei cá com minhas linhas, é aquilo que acontece pela *providência divina*, e nós já estamos fartas das *leis naturais* ditarem nossa vida, não é mesmo? O *arbítrio* nos pertence, é a nossa vontade, é a *faculdade de decidir*.

As palavras escolhidas foram: *Ouvir, Aproximar, Falar, Liberdade, Igualdade, Germinar, Desobedecer e Ocupar*

*Ouvir*. Resignificar o *ouvir* que estamos acostumadas, esse ouvir que nos poda, o ouvir do patriarcado que nos cerra os sentidos, o ouvir, da ordem, da imposição. Não mais aceitar esse ouvir e tentar transformá-lo em escuta. Precisamos nos escutar, mulheres escutando mulheres, para que possamos nos entender. É o que Debora Diniz (2022) chama de “escutadeira feminista”, abrir os sentidos para a troca de afetos, escutar as nossas verdades, as nossas histórias. Histórias de sobrevivências, de opressões, de violência, mas também de alegrias, de resistências, de ressurgimento. E essa escuta precisa ser a mais diversa possível, para que ela opere na esfera da mudança, nossa, de outras e da realidade. Sair da nossa *caixinha*, do lugar que nos é confortável, e nos colocar nessa posição de quem recebe, porque o ouvir/escutar, passa pelo aprender.

Escutar anda junto com o *Falar*, porque quem escuta, ouve a fala de alguém. Falar é dar evidência a quem sempre esteve silenciada, é se fazer aparecer! É incomodar, é provocar o reconhecimento das injustiças arraigadas na nossa sociedade. É provocar reconhecimento da nossa existência. Falar para podermos contar as micro-histórias dentro de um universo de múltiplas falas, memórias e realidades. Falar para tirar o poder dos que nos tomaram e se apossaram desse lugar. Porque quando falamos, nós lutamos. Pois, “falar é fazer circular novas formas de vida” (DINIZ; GEBARA, 2022, p. 246). E falando, a gente se *Aproxima*, a nós e às nossas trajetórias, desnudamos as realidades e nos tornamos testemunhas umas das outras. Não é fácil o exercício da aproximação, porque para nos aproximarmos de pessoas, causas, pensamentos, dependemos igualmente do exercício do distanciamento. Nos distanciar de práticas patriarcais, colonizadoras, racistas, para entender, como nos ensina Bell Hooks (2019),

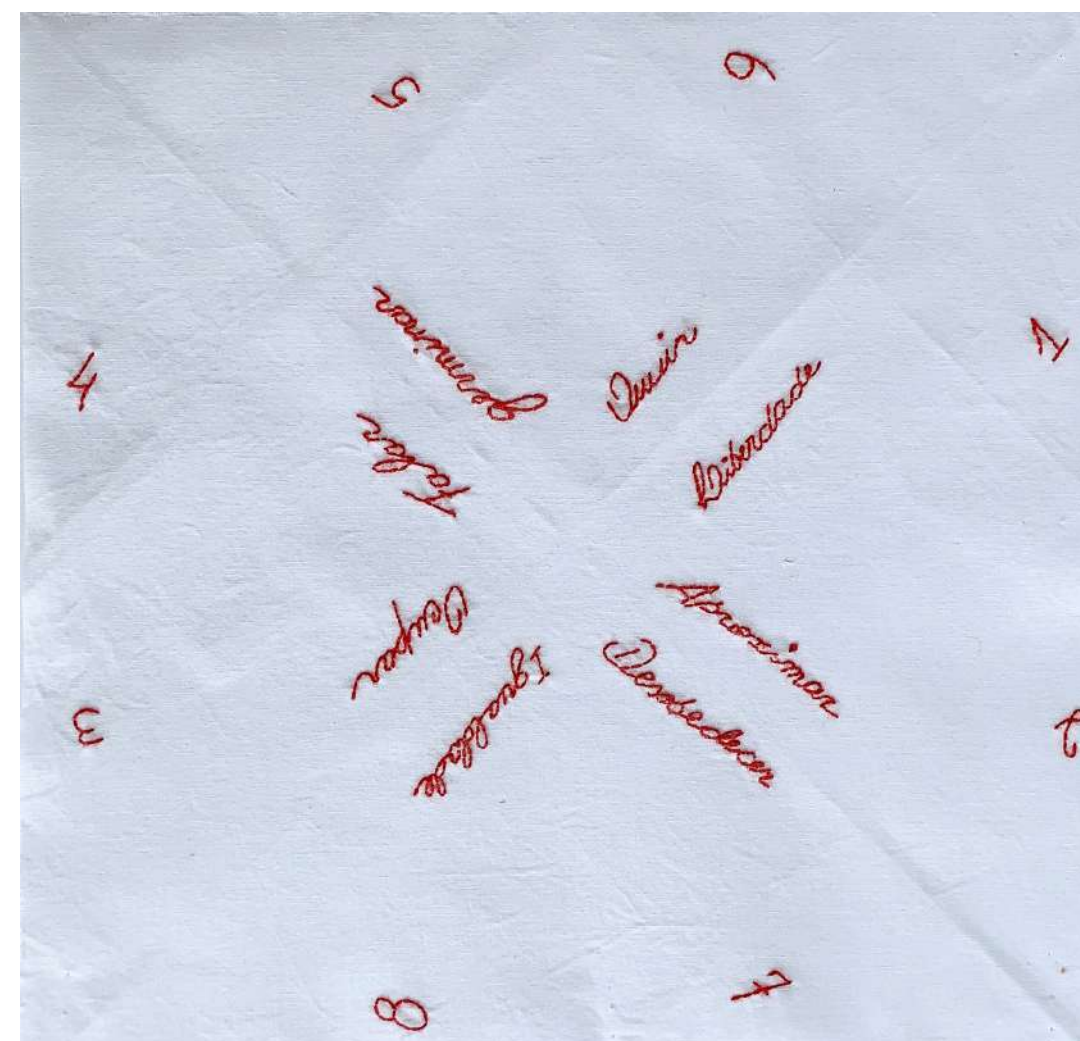
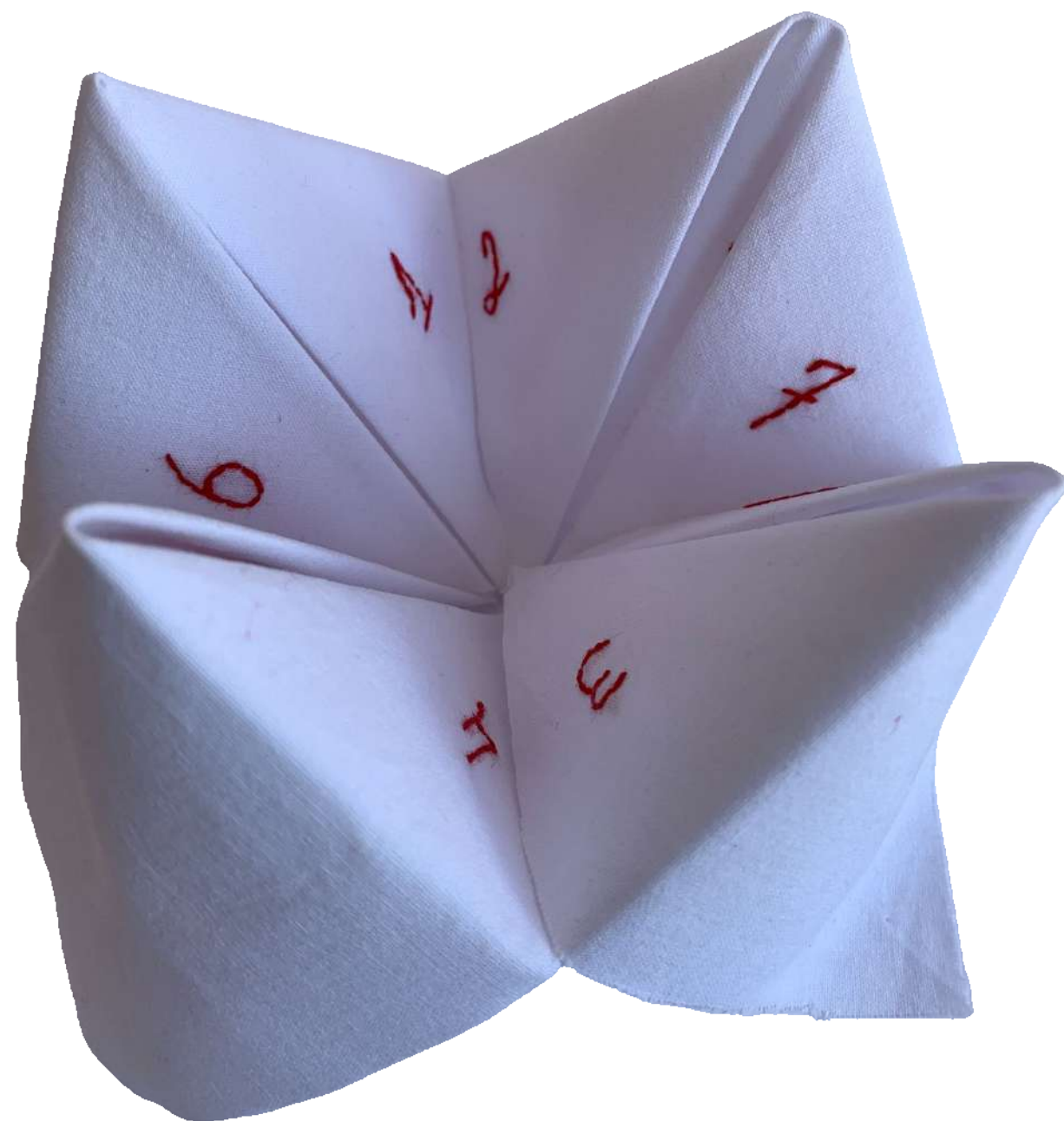


como essas práticas operam na nossa vida e a relação que mantemos com elas, para que possamos fazer desse distanciamento uma prática de libertação e *Liberdade*.

Liberdade para que possamos nos recriar a partir de uma pedagogia feminista plural, inclusiva e coletiva, bem distante da educação reprodutora do patriarcado. E essa pedagogia se faz nos encontros, nas ruas, nas escolas, no trabalho do dia a dia, no supermercado, na música, nos livros, na arte, no encontro de gerações. *Ocupar* para *Germinar*. Semear novos territórios “que nos ensine a celebrar as liberdades nossas e das outras” (DINIZ; GEBARA, 2022, p. 186).

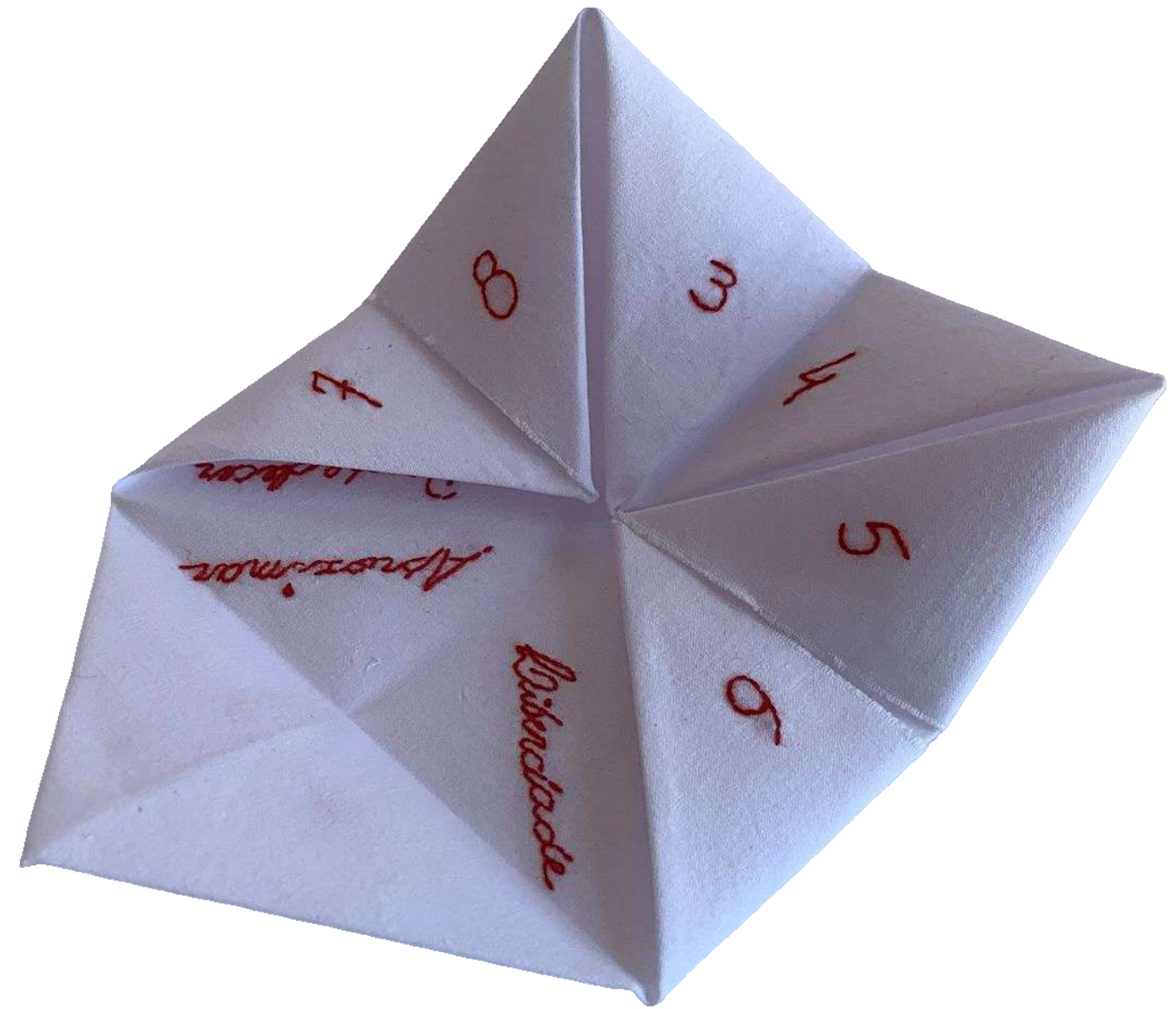
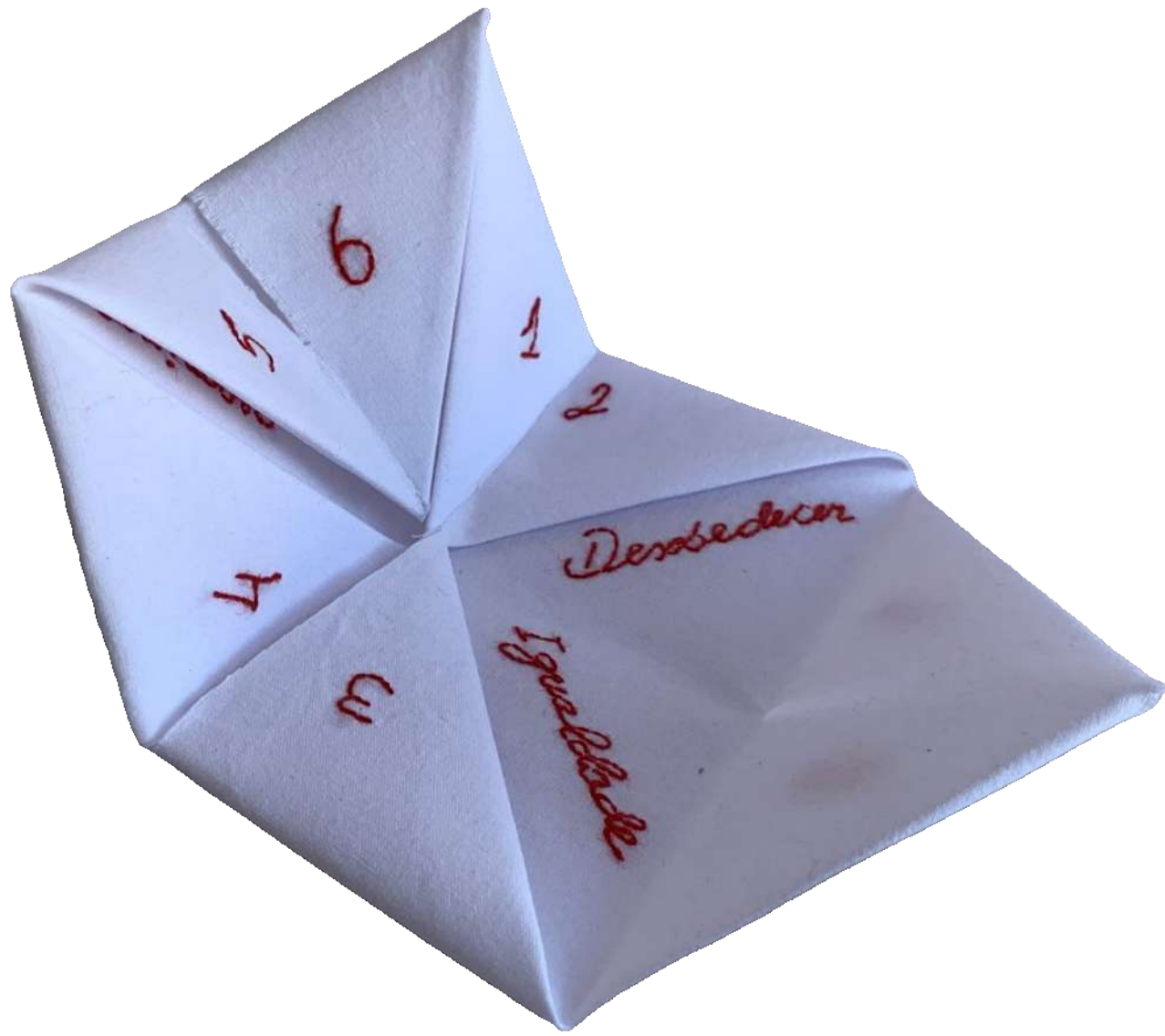
Para sermos efetivamente livres temos que começar promovendo a *Igualdade* entre nós, e reconhecer que ainda existem regimes de desigualdades, poder e precarização de vida entre mulheres é o primeiro passo para a garantia dessa liberdade. *Desobedecer* a norma manipuladora do patriarcado que, com brutalidade, nos faz reproduzir a sua ordem. Reagir, desobedecer e enfrentar, é assim que a vida é! Lembrando a letra da música “Germinar”, da cantora e compositora paraibana, Flaira Ferro:

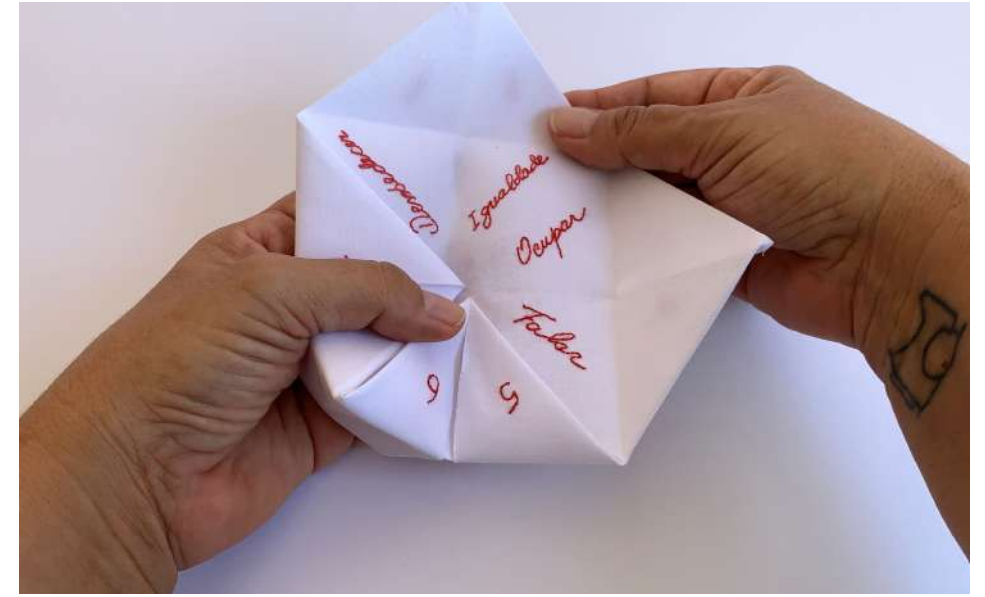
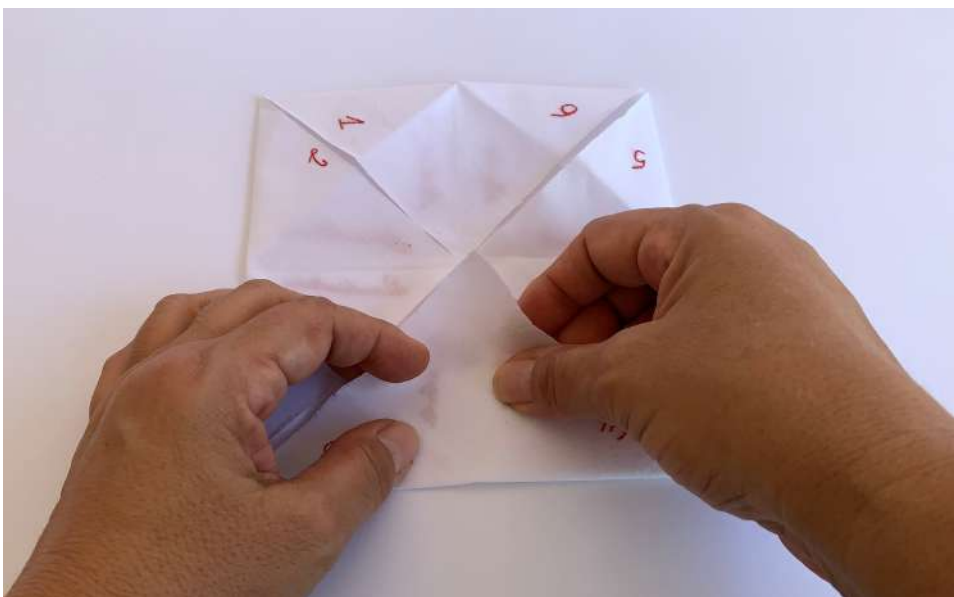
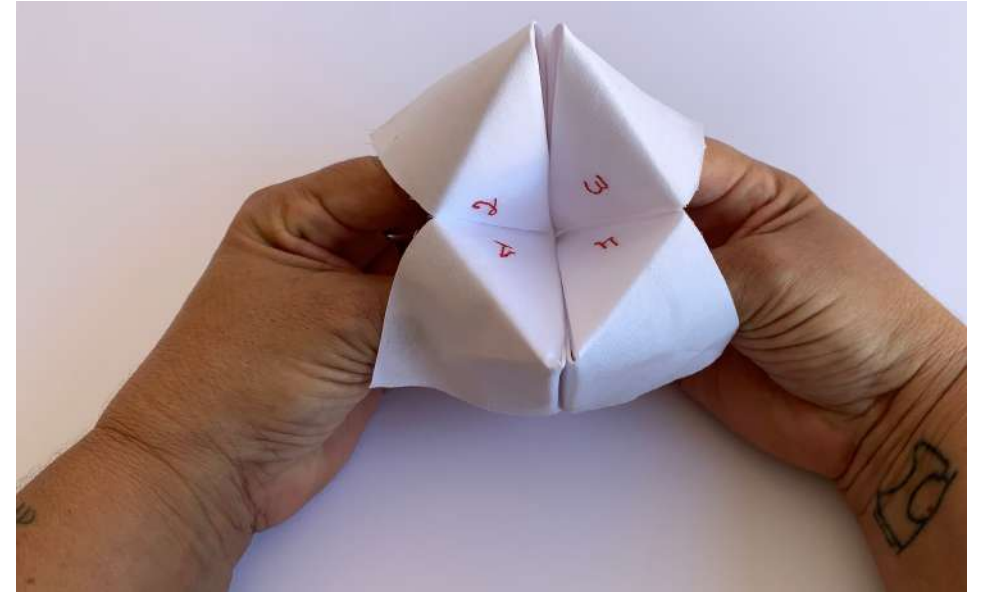
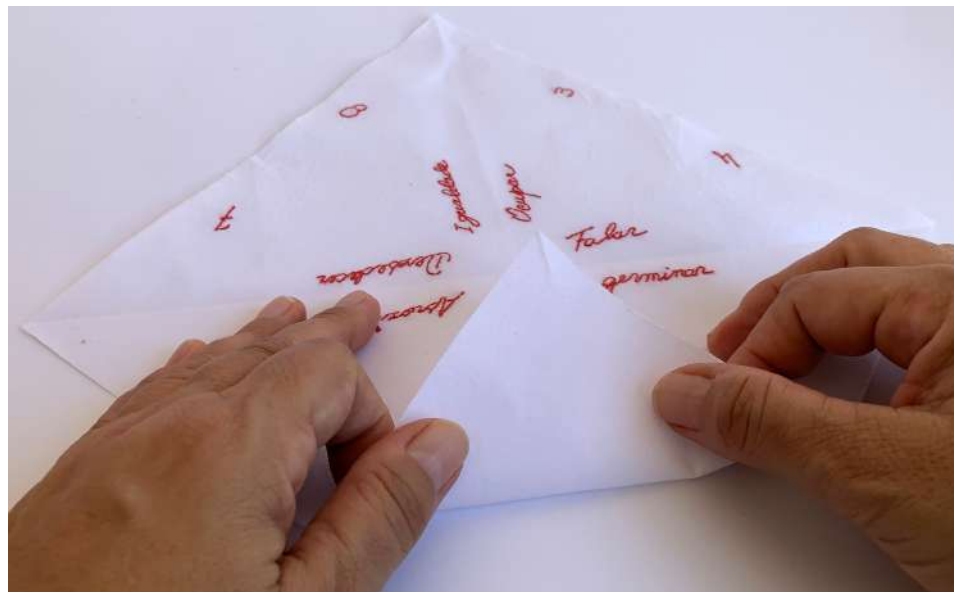
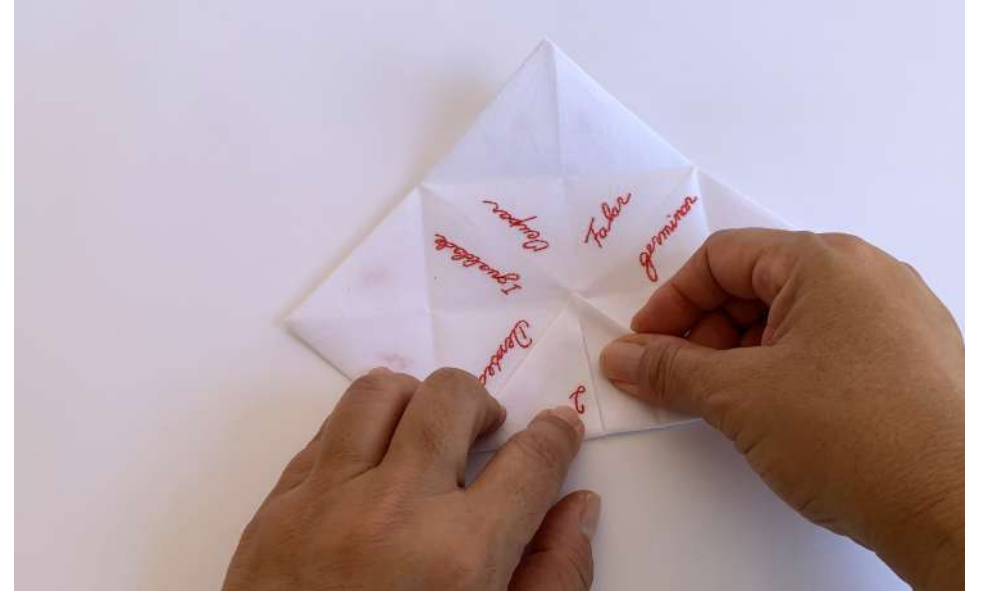
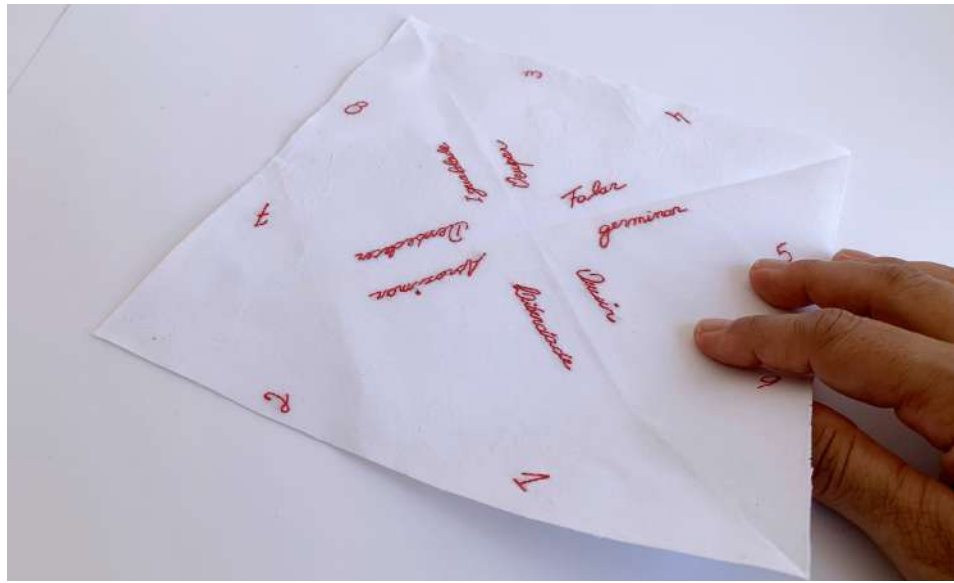
“Tá na hora de reagir  
Entender que somos gigantes  
Ocupar o nosso lugar  
Acolher nossas almas  
Nunca é tarde pra replantar  
Nossa terra é de amor infindo  
A semente vai germinar  
É assim que a vida é. “



Jogo do árbitro, 2022  
Bordado sobre tecido em dobradura  
Série Simpatia  
11 X 11 X 8 cm

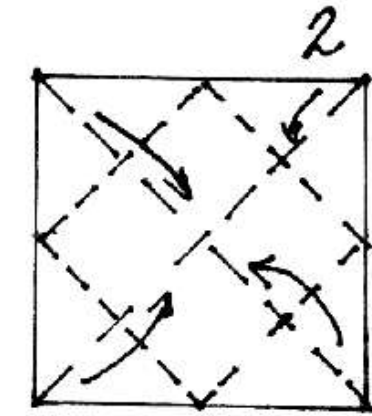
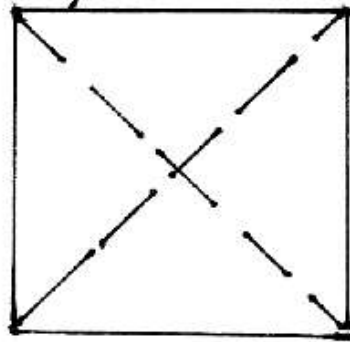




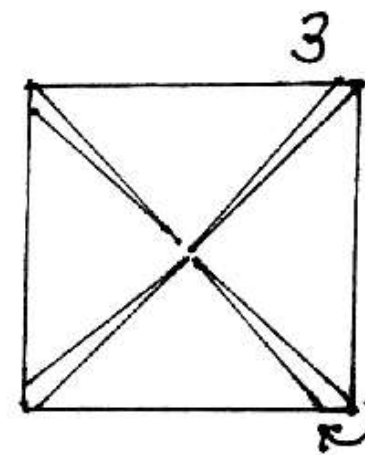




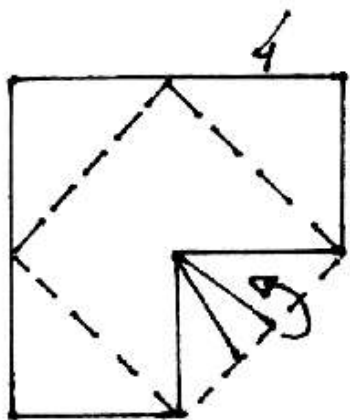
Tecido quadrado 1



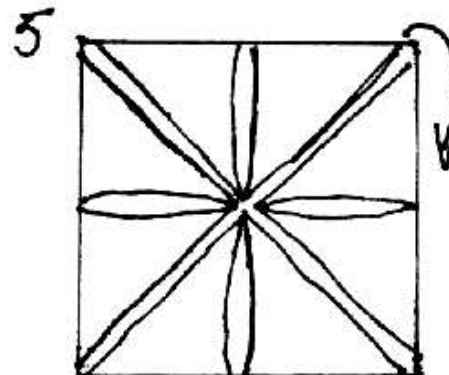
Dobrar ponta p/ dentro



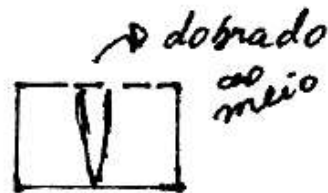
Após dobrar p/ dentro, dobrar as pontas para o lado de trás



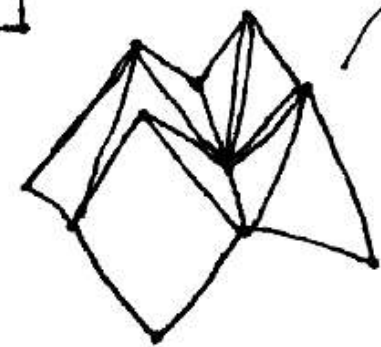
Dobrar as pontas para dentro



dobrar ao meio

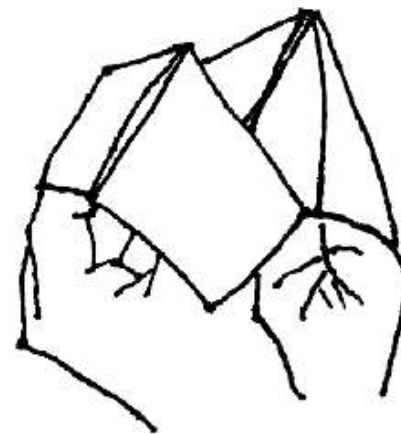


dobrado ao meio



A parte aberta funciona uma onda de introduzirão os dedos

Instruções para montar o "jogo dos arbitrios".





The image shows a piece of white fabric with detailed embroidery. The design features a central horizontal band of floral motifs, including small flowers and clusters of berries, flanked by large, elegant scrollwork patterns. The embroidery is done in a light thread, creating a subtle, textured effect. A red ribbon is placed horizontally across the middle of the fabric, bearing the text in white capital letters.

VAMOS NÓS MESMAS DECLARAR AS LEIS QUE NOS LIBERTAM





Pedido para Oyá, 2022  
Bordado sobre fita de cetim  
Série Simpatia  
2 X 47 cm

memórias



Quando eu estava crescendo, todas as  
mulheres em minha casa usavam agulhas.  
Sempre tive fascínio pela agulha, o poder mágico  
da agulha. A agulha é usada para consertar danos.  
É um pedido de perdão. Nunca é agressiva, não é  
uma ponta perfurante

Louise de Bourgeois

A série *Memórias* traz trabalhos que foram produzidos durante o ano de 2021 e na disciplina Tópicos Especiais em Processos Teóricos e Históricos Em Artes Visuais - Memória e Narrativa em Artes Visuais deste Programa, ministrada pela Profª Drª Maria Betânia e Silva e Prof. Dr. Robson Xavier da Costa e estiveram presentes em três exposições que participei ao longo do curso de mestrado, que se materializam como desdobramentos desta pesquisa e têm como tema central, os sentidos como disparadores das memórias afetivas.

*Exposição Confluências*, em duas edições, no Hotel Globo, em João Pessoa - PB, entre os meses de janeiro e fevereiro de 2022, e no Museu Murillo La Greca, em Recife - PE, entre os meses de março e abril de 2022. Exposições coletivas propostas pela Profa. Dra. Flora Romanelli Assumpção, também co-curadora, endereçada às suas orientandas como parte do desenvolvimento da dissertação do mestrado na Linha de Processos Criativos em Artes Visuais, como forma de exercermos a prática de propostas expositivas. A exposição coletiva *Confluências* surge do encontro entre as diferentes pesquisas de seis artistas visuais: Andréa Sobreira de Oliveira, Elizabeth de Carvalho, Kaísa Andrade, Louise Gusmão, Luciene Torres e Marina Soares, mestradas do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB. *Exposição individual Um Lugar de Memória*, contemplada no Edital de Ocupação da Galeria SESC RN – Cidade Alta, realizada entre novembro e dezembro de 2021, com curadoria do Prof. Me. Artur Souza.

A proposta de materializar as memórias a partir dos sentidos, me faz refletir na recorrência do lugar do feminino no trabalho. Ao esmiuçar os vestígios das mulheres presentes em minha vida, fortaleço minha identidade, a construção da memória comunicativa (ASSMANN, 2016) que nos une, e da poética que emerge do trabalho, que se coloca entre dois extremos: a aparente fragilidade matérica e a negação da mesma, pela força de suas narrativas. Me colocando em constante elaboração entre o discurso e a concepção do trabalho.

Remexer nos guardados acorda os sentidos que “desdobram o sentimento da presença e ativam a consciência de si” (LE BRETON, 2016, p.12). Essa consciência aumenta a cada vez que abro uma caixa de fotos antigas, usada na busca de fotos para compor o processo de criação do vídeo arte intitulado *Caixa de Memórias*, além de renovar as saudades, sempre surge o pensamento sobre o lugar que aquelas mulheres das fotos ocupavam, todas elas, mesmo as que eu nunca conheci, mas que sei que fizeram parte da minha história. As casas sempre caprichosamente arrumadas, os móveis brilhando, os vestidos incrivelmente engomados, os trajes dos homens, impecáveis. Sorrisos complacentes posados para as fotos. Homens em pé, mulheres quase sempre sentadas e recatadas. Às vezes, em grupos separados, homens e mulheres. As crianças sempre com as mães, nunca com os pais. E por mais que eu tenha certeza do quão insubmissas elas eram, o enigma dos retratos perfeitos, feitos para figurarem em álbuns, permanece.

Ao retecer os labirintos da existência em busca de saídas, faço do meu corpo, um corpo filtro/casulo, para a metamorfose dos sentidos; das dores e saudades ativas, da ausência, do valor das coisas esquecidas que estão poderosamente associadas à lembrança e que absorvem a

"presença ausente" (STALLYBRASS, 2008, p.14). Essas presenças dos corpos ausentes são ativadas pela memória, não como metáfora, mas como metonímia "baseada no contato material entre uma mente que lembra e um objeto que faz lembrar" (ASSMANN, 2016, p.119). A presença é materializada em forma de relicário, em uma caixinha que pertenceu à avó paterna. Representadas como *Patuás* sagrados, são minhas avós e minha mãe, minhas guias, trazendo bordadas em si, as características que arrematam o liame dessa ligação: *Força, Coração e Determinação*. O fio vermelho remete ao fio da vida, à força da conexão que nos une, são os rastros que perfuram o presente, como se esse fosse "uma membrana permeável [...] tecida como uma malha ou rede de fios finos" (INGOLD, 2015, p.281).

A nossa condição no mundo é corporal e se dá no campo dos sentidos, do sensorial. O corpo é condutor... as coisas que o cercam agem sobre ele, e ele reage à elas. "São estados anímicos que nos impregnam e alargam as extensões dos sentidos" (DERDYK, 2001, p. 17), a memória lança uma resposta, "o corpo entusiasmado" (*ibid*) responde por inteiro. A *entusiasmada* se deixa viajar no tempo, voltar à infância, arrebatada pela lembrança de cheiros, gostos, texturas e sons. Um tempo em que as linhas das tapeçarias e crochês, teciam a potência dos domingos com brincadeiras e muitas guloseimas, nas casas das avós. E lá havia uma xícara de porcelana com florezinhas rosa, minha preferida, que hoje ocupa um lugar nas presenças ausentes (STALLYBRASS, 2008). Esses domingos fazem lembrar um trecho de uma crônica de Rubem Alves, *A Festa de Babete*:

"quem pensa que a comida só faz matar a fome está redondamente enganado, [...]depois de comer, as pessoas não permanecem as mesmas. Coisas mágicas acontecem".

Embora a urdidura imperfeita, desse *corpo entusiasmado*, esteja voltada para o avesso, onde se cruzam os nós, emaranhados e suturas que arrematam essa trama, os rastros dos ritos de infância, parecem suspender o tempo e construir um lugar de resiliência, no tempo do sensível, das riquezas afetivas. Aqui ressignificadas na materialidade têxtil, em *Dia de Domingo*.

Ser colocada nesse paradoxo temporal, em que a memória me toma, no entre do espaço e do tempo, faz evocar os mitos que têm como metáfora narrativa, o fio da vida. São duas forças que se cruzam e pelas quais os destinos são atravessados, a *linha*, que remete à vida, ao tempo, e a *trama*, que remete à história e à artesã que a tece. *Estórias* que têm como pano de fundo fusos, agulhas, tecedura, teias e aranhas, mas que refletem sobre o poder sobre a vida, a constituição do feminino e a forte conexão da narrativa como uma forma de resistência de luta pelos direitos femininos e subversão aos padrões impostos. Além disso, o fio traz em si a metáfora da *Ligação*. O fio une, ata, conduz. É veia em fluxo, cordão que alimenta a vida.

A maternidade opera no campo da catarse dos sentimentos, dos sentidos e das incertezas, e transborda no nascimento de dois indivíduos: *o filho e a mãe*. Esse fio vermelho, simbólico, é aquele que permanece entre eles. A *Ligação*, o elo perpétuo. Uma teia que, como a da aranha, é retirada do próprio ventre e é tecida contínua, precisa e delicadamente na nossa linha do tempo. E seguirá fluindo, sujeita a nós e emaranhados, mas esse tecer incessante de afetos jamais deixará de estar entrelaçado em nossas vidas, em nossas memórias. Mesmo quando as Moiras cumprirem seus papéis.

De todos os sentidos inerentes ao ser humano, o tato é o mais propício à memória. É o sentido do corpo por inteiro e o disparador dos outros. O procurador das coisas reais. O



mensageiro da sensação da presença. A força e a fragilidade.

A pele é o envoltório genuíno e metafórico do corpo e do próprio ser. É através dela que o sensível opera, que as fronteiras com o outro se desmancham, onde os rastros são impressos, por onde os fluidos se esvaem.

Tatear é reconhecer a si, é borrar limites, é perceber a própria existência. “O tato burila a presença no mundo” (LE BRETON, 2016, p. 208), a pele é a “metonímia da pessoa” (*ibid*, p. 206).

A mão é o instrumento primeiro do tato. A portadora dos encontros com o outro e com as coisas. A que explora o mundo e anula a passividade tátil. “É instrumento enraizado na carne” (*ibid*, p. 215) de um corpo que carrega veias, cicatrizes, as *Linhas da pele* e as heranças, naturais ou adquiridas. A mão não é mera executora. A mão é gesto. É a força de um corpo que, no ritmo lento e processual do bordado, incessantemente, faz, desfaz e refaz, a obra aberta que é a vida, usando as palavras de Edith Derdyk, “a linha é o prolongamento de mim mesma [...]eu tenho a linha costurada na minha mão” (2010, s/p).





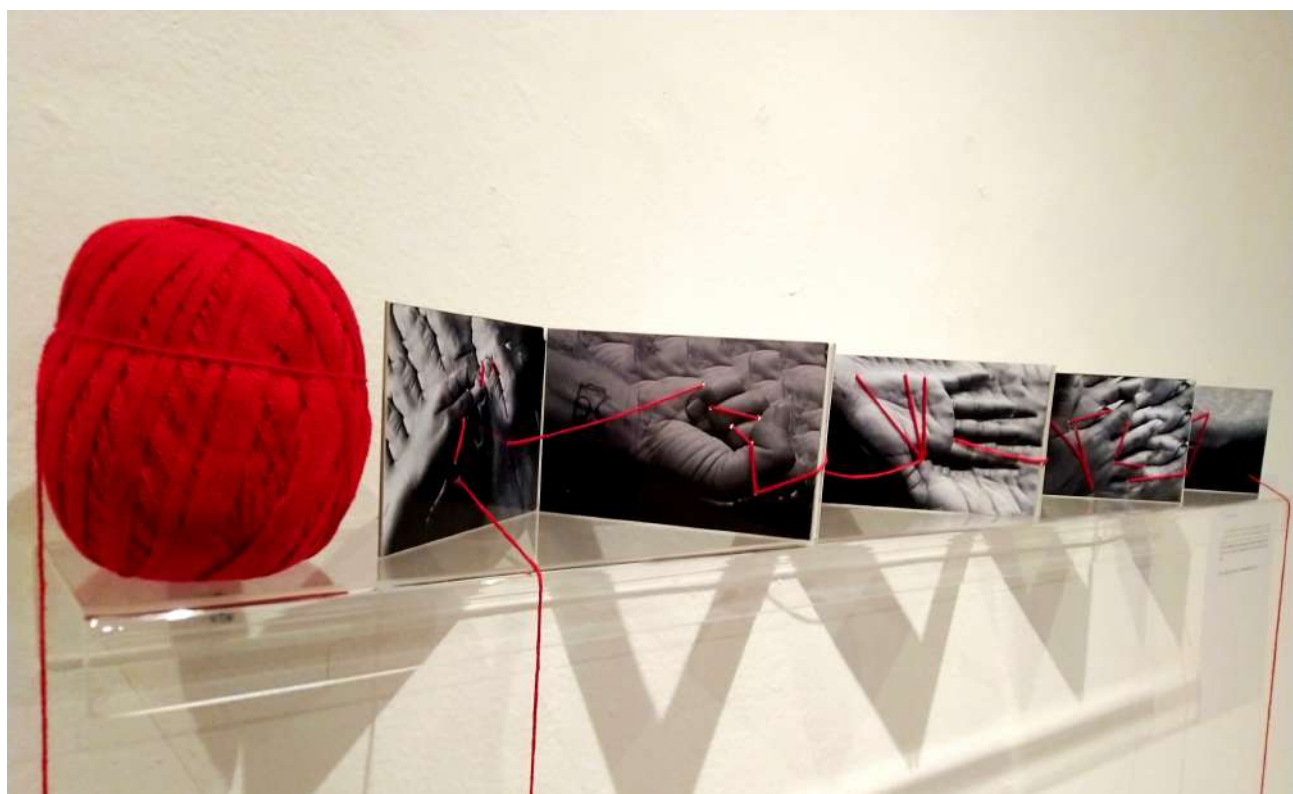
Ligação, 2021  
Impressão fotográfica  
em tecido sobre fios  
Série Memórias  
20 cm x 20 cm





Dia de Domingo, 2021  
Objeto. Bordado tridimensional sobre  
xícara de porcelana e fios  
10cm x 10 cm x 5 cm





Linhas da pele, 2016-2021  
Livro de artista, linhas sobre  
impressão fotografia em PVA  
10 X 120 cm

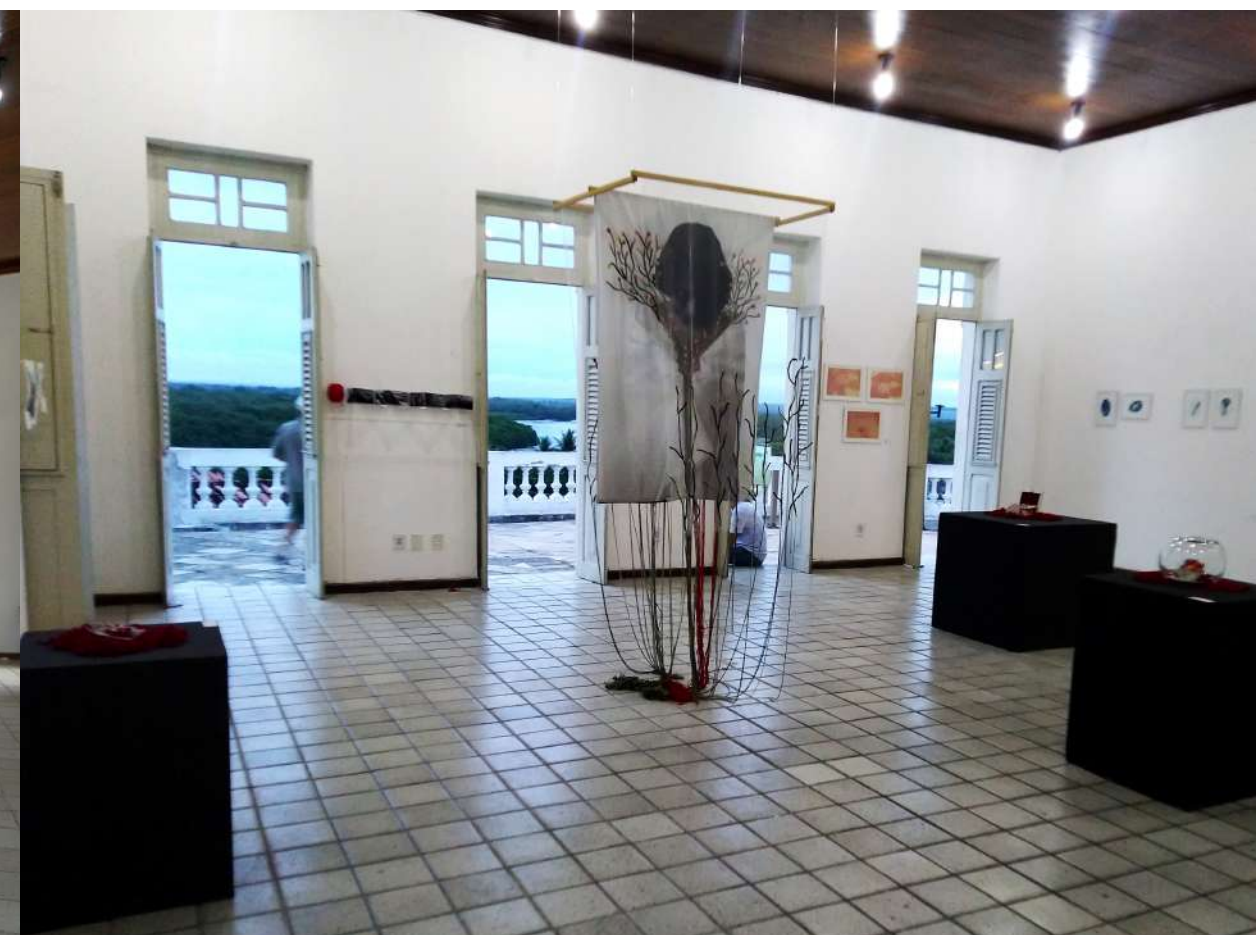


Frame do vídeo arte  
Caixa de Memórias, 2021.  
Exposição Lugar de Memória



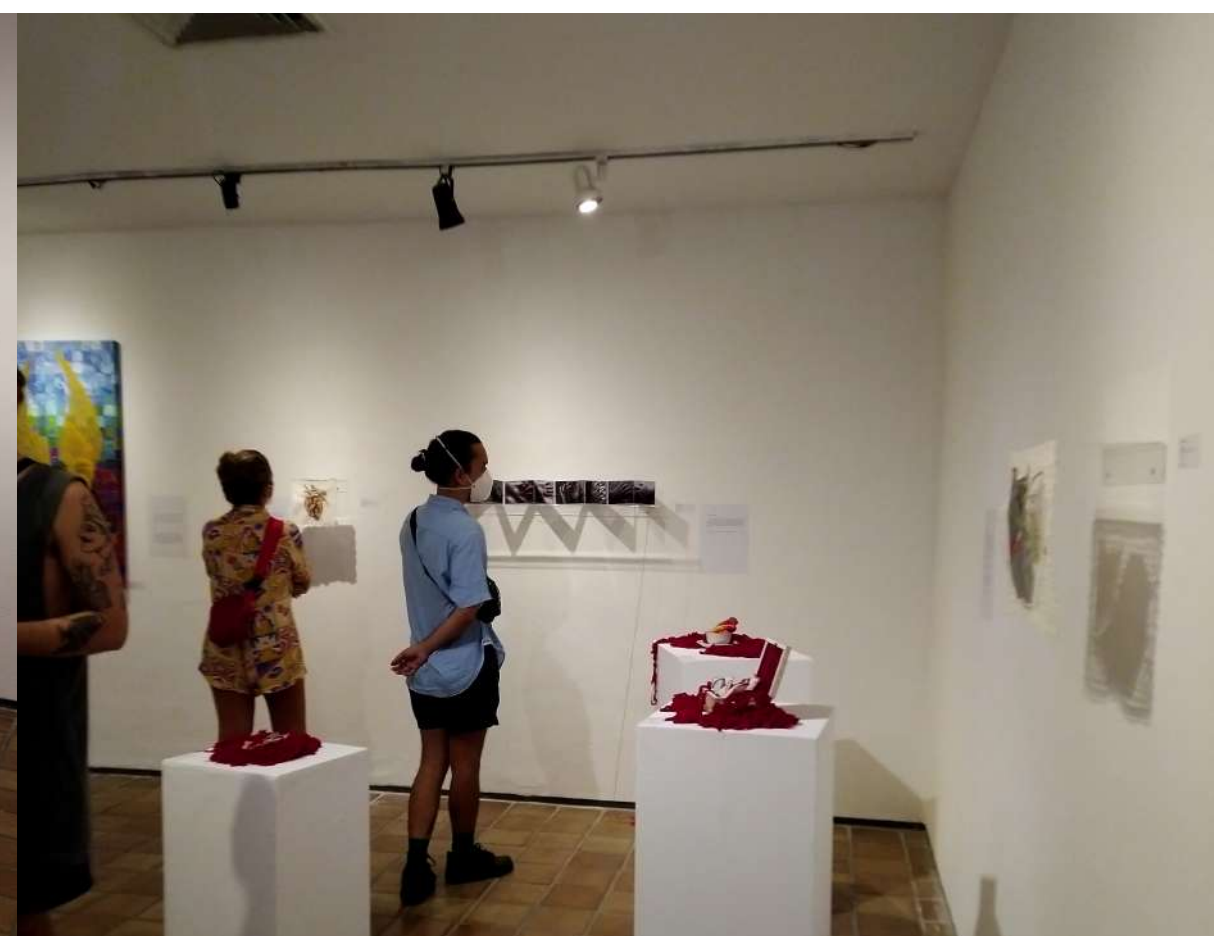
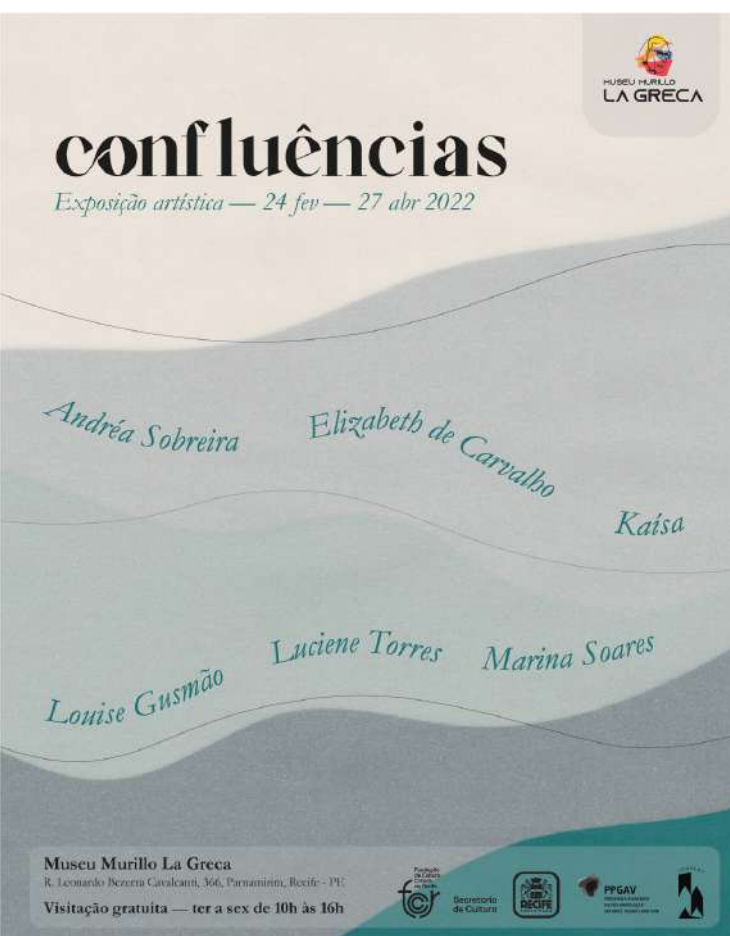






Exposição Confluências  
Hotel Globo - João Pessoa - PB  
14 de janeiro - 14 de fevereiro de 2022  
Fotos: Elizabeth de Carvalho / Louise Gusmão





Exposição Confluências  
Museu Murillo La Greca - Recife - PE  
24 de fevereiro - 14 de abril de 2022  
Fotos: Marina Soares / Louise Gusmão

Galeria  
**Sesc**



UM  
LUGAR DE  
*memória*  
Louise Gusmão

VISITAÇÃO  
**04/11 a 23/12 | 9h às 19h**  
SEGUNDA A SEXTA-FEIRA

Agendamento grupos: (84) 3133-0360  
ou pelo e-mail: galeria@rn.sesc.com.br

Sesc Cidade Alta, Rua Cel. Bezerra, 33

Fecomércio RN Sesc Sesc IFC Sesc 75 sescrn.com.br



Exposição Individual Um Lugar de Memória  
Sesc RN - Natal - RN  
14 de novembro - 23 de dezembro de 2021  
Fotos: Divulgação Sesc - RN





*processos*

Segundo Cecília Salles (2008), o processo de criação e a obra dele decorrente, são um seguimento de ações inacabadas, passíveis de erros e acertos, falíveis, móveis. Para ela, o ato criador é “sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final” (p. 15).

As influências aleatórias e imprevisíveis que acabam interferindo arbitrariamente no processo, fazem parte da construção desse entrelaçamento entre as exterioridades e as interioridades. Entre o que é estável e aquilo sobre o qual não se tem controle. O ato criador é mutante, volátil, sempre à espera de que algo novo venha lhe transformar e está diretamente ligado à experiência, que é, como reflete BONDÍA “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2002, p. 21), aquilo que nos afeta. E é dessa experiência, da *práxis*, dos seus desdobramentos e do intervalo que está entre o antes e o depois da experiência, do “atrito entre a intenção e a realização, entre o desejo e a matéria, entre o indefinível e aquilo que faz esse algo ocupar uma forma palpável” (DERDYK, 2001, p. 12); a diferença entre o que se intenta realizar e o que o que se realiza, que o processo artístico e de reflexão se nutrem. É o que Duchamp chama de “coeficiente artístico pessoal”<sup>7</sup>.

A arte têxtil opera em um espaço de experimentações onde a conexão entre os processos, materiais, motivações e condutas, gera cruzamentos que são diversos, constituindo um esquema de possibilidades abertas em partes que se combinam e recombina sem restrições, gerando um conceito que Icleia Borsa Cattani denomina por *Mestiçagens*.

Os cruzamentos que suscitam relações com o conceito de mestiçagem são os que acolhem

sentidos múltiplos, permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. Esses cruzamentos tensos são os que constituem as mestiçagens nos processos artísticos atuais. (CATTANI, 2007, p. 11)

Dentro desse contexto, estão inseridas as questões metodológicas que tratam da poética e da *poiética* visual. Questões que estão diretamente ligadas a materialidade do trabalho, em como ele se constitui e às motivações criadas a partir das experiências vividas. Uma espécie de cartografia afetiva, que perpassa as subjetividades através da poética do bordar. O corpo que borda e costura, não é um corpo inerte. É um “corpo vibrátil” (ROLNIK, 2016, p.31), que promove conexões, com o meio, como o externo, mas ao mesmo tempo, com o íntimo. Ou seja, transita nos territórios do privado, mas também do político. Um modo de estar no mundo, afetando e se deixando afetar.

Bordar é verbo, é ação. É trânsito entre as ambiguidades. O direito e o avesso. A face da qual exigimos a perfeição, e a imperfeita. O que é aparente e todos veem, e o que se volta para dentro de mim. E é na imperfeição o lugar que os afetos operam, onde as memórias residem, onde os pontos se cruzam e se transformam em cartografias e registros através das marcas e cicatrizes que moldam meu corpo. No bordar, a linha e a agulha são inseparáveis, ao mesmo tempo que a agulha perfura e fere o tecido, abrindo caminhos e fendas, a linha sutura, cirze, reparando os danos, refazendo o tecido-pele, “tecido realizável porque existe um corpo que é e que faz” (DERDYK, 2001, p. 15). Traduzindo a metáfora perfeita para o recomeço, o **refazer**. Para refazer, é preciso desfazer. Mas o desfazer, apesar do que alguns pensam, não é tempo perdido, é abrir a fenda, *pôr à mostra cicatrizes*, preparar a pele para uma

7. Em: BATTCKOCK, Gregory (org.) A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1986. DUCHAMP, Marcel. O Ato criador, p. 71 a 74.



nova ação, um novo verbo, o retecer. Retecer é restaurar, é recriar.

A força do bordar afetos e memórias, livremente, sem limitações, entregue aos propensos erros que encontro pelo caminho, e que me levam a desmanchar e recomeçar, geram pensamentos que estimulam o ato criativo, esses pensamentos são passados para o tecido através da linha e da agulha que, no vai e vem de seus movimentos, fazem deste tecido o suporte para as narrativas que surgiram da experiência do errar e acertar. Muitos são os erros e as tentativas de acertar, muitos procedimentos são feitos e refeitos, para que assim, gerem significado. Me alinhando assim, a reflexão de Sandra Rey,

Para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, de tentativa em tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se desejava, isto é, o surgimento da obra (2002, p. 133).

Compartilho a seguir, os caminhos que percorri em alguns trabalhos de *Linha Motriz*, as intercorrências, dúvidas, tentativas, teimosias, acertos e tensões que ativam e urdem o processo criativo.

Antes de começar a etapa de colocar a *mão na massa*, ou melhor, nas linhas, sempre procuro pesquisar as possibilidades de materiais com os quais desejo dar materialidade aos trabalhos. Muitas vezes, é claro, como diz Edith Derdyk, “o trabalho pede a decisão de seu destino” (2010, s/p), e tudo que estava planejado se esvai, volto à estaca zero e começo de novo. A ideia permanece, porém, os caminhos se diluem em outros. Mesmo com a incerteza existente em todo processo criativo, gosto de

organizar meu trabalho a partir dos significados que ele tem para mim.

No caso de *Linha Motriz*, eu parto da linha vermelha, que é recorrente em meu processo, o motivo concreto de sempre utilizar a linha vermelha ainda é uma questão que não foi resolvida totalmente, e que venho investigando há um tempo, porém, relaciono a linha e o fio com a metáfora que mais se assemelha à vida. O fio condutor, a veia em fluxo, o cordão umbilical, a conexão invisível com quem veio antes. Fios e linhas da vida, ligados a muitos mitos e mitologias, uns falam da origem do mundo, uns controlam as nossas vidas, outros nos mostram como destecer, desobedecer e não reverenciar o caminho que nos foi imposto, outros tecem casulos à espera da transformação, da metamorfose, outros falam da força, da resistência e, outros, nos conectam com pessoas. A linha forma palavras, verbos, narrativas, que expressam nossas urgências. A linha na costura, representa o movimento circular da repetição, ritualístico, que se desdobra no tempo, é a “decretação do estar em continuum, em estado de gerúndio” (DERDYK, 2010, s/p), da ação em andamento.

Para compor os trabalhos de *Linha Motriz*, comecei pelos esboços em meus cadernos, para ter uma ideia de visibilidade dos trabalhos, mesmo sabendo da possibilidade de mudanças derivadas das experimentações, ou até, que alguns não seriam concretizados, como aconteceu. Testei as linhas que seriam utilizadas, cores e texturas, os tecidos e os pontos para os trabalhos que seriam bordados.

As linhas testadas foram os fios de lã acrílica *Mollet* e *Cisne*, as linhas de fio de algodão torcido, *Anne*, *Cléa* e *Pinguim* e a linha de algodão, de meada, *Anchor*. Os pontos que testei com estas linhas, foram o ponto atrás e o ponto haste, porque precisava de pontos e linhas que deixassem

o bordado mais estável para os trabalhos com escrita, pois depois de prontos seriam engomados e passados, e muitas vezes quando a linha não tem estabilidade, acaba deformando o bordado. Em alguns trabalhos foram utilizados também, os pontos cheio e matiz, à mão e à máquina.

Os tecidos utilizados foram o *laise* bordado (cabraia de algodão), o percal branco 100% algodão 250 fios, o *voil* branco e vermelho e o tricoline vermelho 100% algodão. Também foi utilizada a talagarça colante. Foi necessário fazer testes com os tecidos com goma e cola, para testar o endurecimento dos produtos no tecido, se resistiriam a ser manipulados depois de prontos e se, no caso do *voil*, permaneceriam com a transparência do tecido, indispensável no resultado do trabalho. A cola utilizada foi a PVA extra para artesanato, para diluir, usei uma concentração com mais cola, 50 ml de cola, para 10 ml de água. Tanto o resultado com o *laise*, quanto o percal, em relação à resistência, foram satisfatórios, porém, amarelou o tecido, o que me levou a testar a goma de polvilho doce, que trouxe resistência aos tecidos de algodão, sem amarelar. Já com o tecido *voil*, nem a cola, nem a goma, trouxeram resultados satisfatórios, pois o tecido não continuou translúcido como eu achava necessário, nem se tornou resistente o suficiente para suportar a estrutura de uma casa, para o trabalho *Peso*, da série *Do lar?*. Para este trabalho, encontrei um material que geralmente é usado para ser colado entre tecidos, para dar sustentação à uma peça que precise de estrutura, a talagarça colante, ou entretela de tela colante, que recebe uma camada de cola em sua superfície, e é colada no tecido ao ser umedecida. Apesar de não proporcionar a transparência que eu desejava para o trabalho, esse material dá uma certa visibilidade da parte interior, por se tratar de uma tela vazada, e também tem a resistência e a sustentação que precisava.

Para o mesmo trabalho, *Peso*, precisava fazer um bordado em forma de raízes, que fariam parte do corpo da mulher que sustenta sua casa na cabeça, como se ela tivesse se enraizando no lugar que lhe *pertence*, para isso, teria que fazer um bordado que não tivesse como suporte o tecido, que saísse da bidimensionalidade. Eu teria três opções para produzir as raízes, a primeira seria bordá-las à mão, em ponto matiz livre sobre tule, *voil* ou outro tecido fino e depois cortar delicadamente para não deixar os excessos de tecido aparentes, a segunda, fazer o mesmo processo à máquina, nesses dois processos ainda teria que pesquisar algum produto que pudesse enrijecer o bordado sem deixar resíduo em sua superfície, e a terceira, seria bordar sobre entretela hidrossolúvel em que, depois de pronto, o bordado é colocado em um recipiente com água e a entretela dissolve e podemos moldar o bordado como quisermos e deixar que ele seque naturalmente assumindo a forma desejada. Essa entretela possui uma espécie de resina que permite que o bordado fique estruturado depois de seco, inclusive, podendo ser usado em trabalhos tridimensionais. Optei por utilizar a última técnica, porque me pouparia tempo, pois o bordado à máquina é relativamente mais rápido, e também, pela questão da estruturação do bordado. Para testar algumas entretelas de espessuras e materiais diferentes, linhas e agulhas fiz alguns pequenos blocos de raízes para observar o melhor aproveitamento dos materiais, e a estruturação da resina da entretela; optei pela linha de poliéster para costura comum, pois partia menos que a de seda e a de algodão, com o atrito da costura feita várias vezes no mesmo lugar. A técnica de bordado que utilizei foi o bordado livre, com ponto matiz livre, feito com o tecido no bastidor, para estruturar melhor o bordado.

Antes de produzir o trabalho *Você se encaixa nas caixas?*, da série *Encaixadas*, reproduzi um dos elementos do trabalho, a boca, para testar como ficaria o bordado sobre



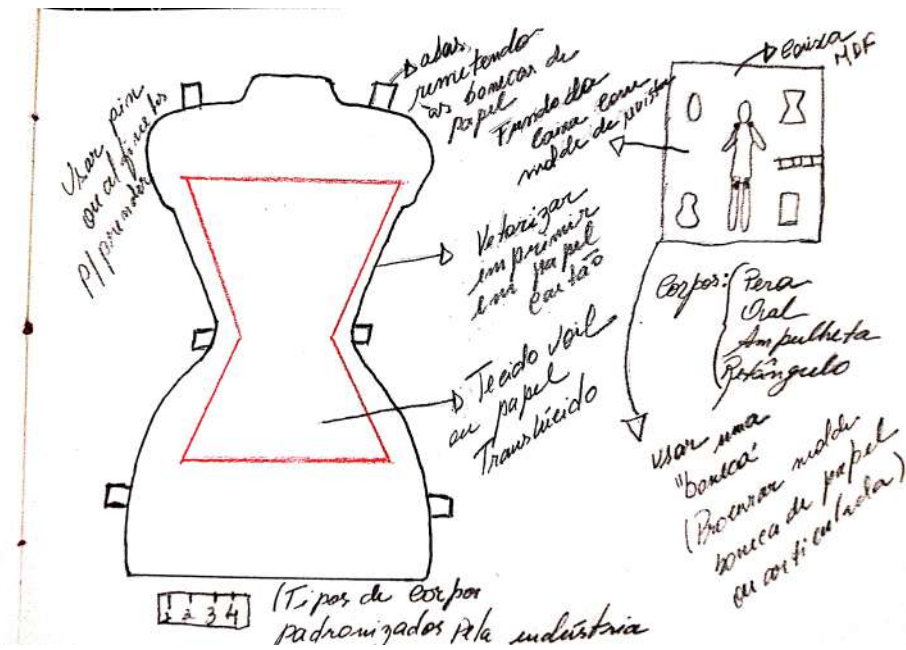
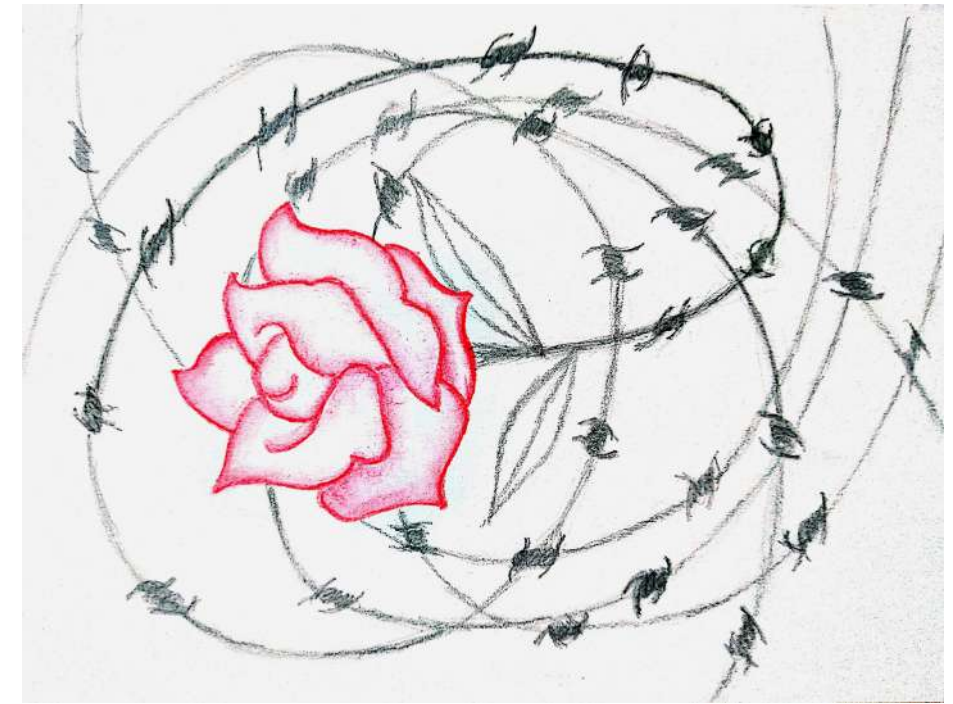
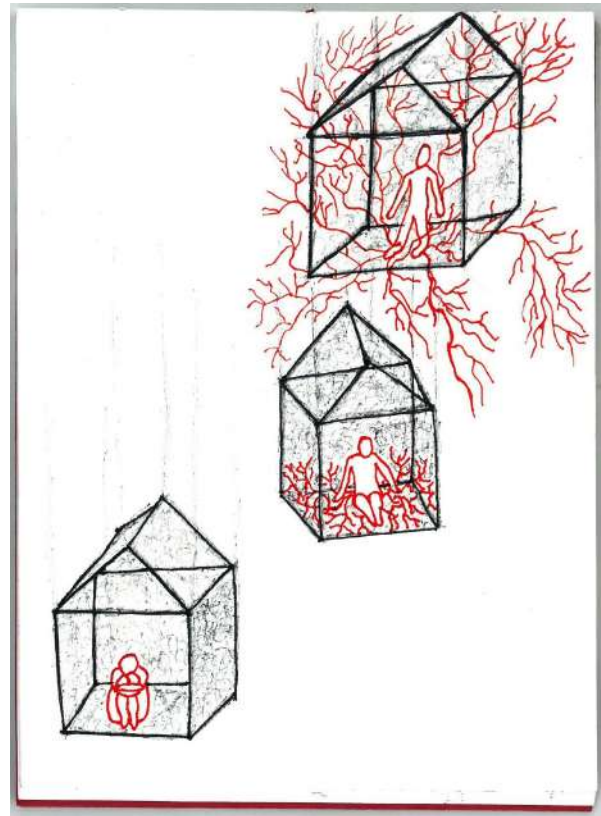
a impressão em tecido. Utilizei o ponto matiz, com a linha de meada da Anchor, na cor vermelha nº 47, mas achei que o resultado do bordado não deixaria em evidência a linha que iria sair da boca em direção ao outro elemento, o coração, então, preferi colorir digitalmente antes da transferência para o tecido de algodão.

Todos os trabalhos da dissertação *Linha Motriz* foram feitos em minha casa, no meu quarto de trabalho, que apelidei de “quarteliê”, um espaço pequeno, porém, onde consigo organizar meus materiais e ferramentas de trabalho, entre elas, a máquina de costura que pertenceu à minha mãe, que já vem me acompanhando nos meus processos de criação, em uma longa jornada.

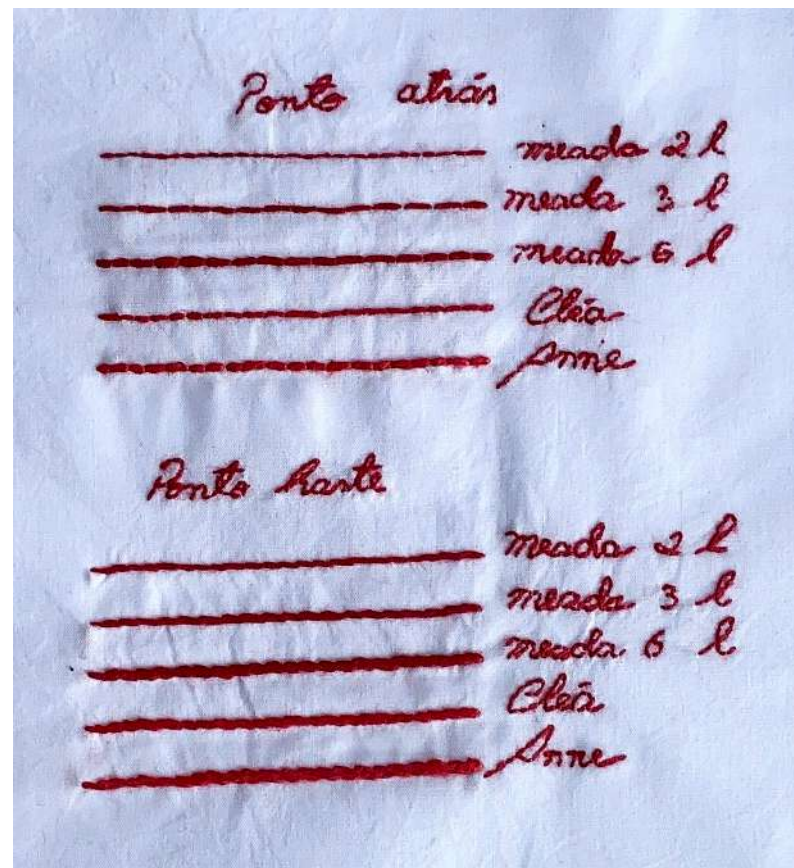
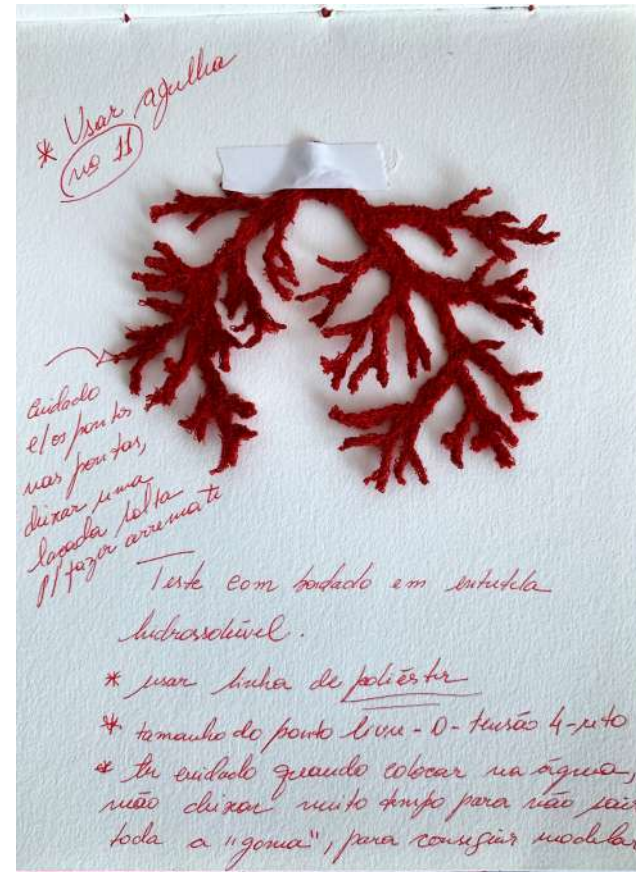
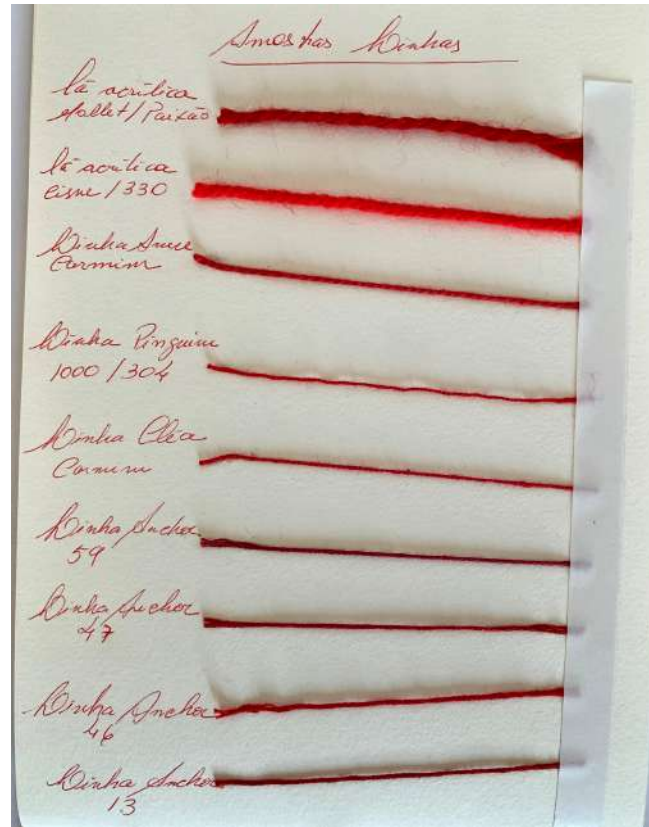




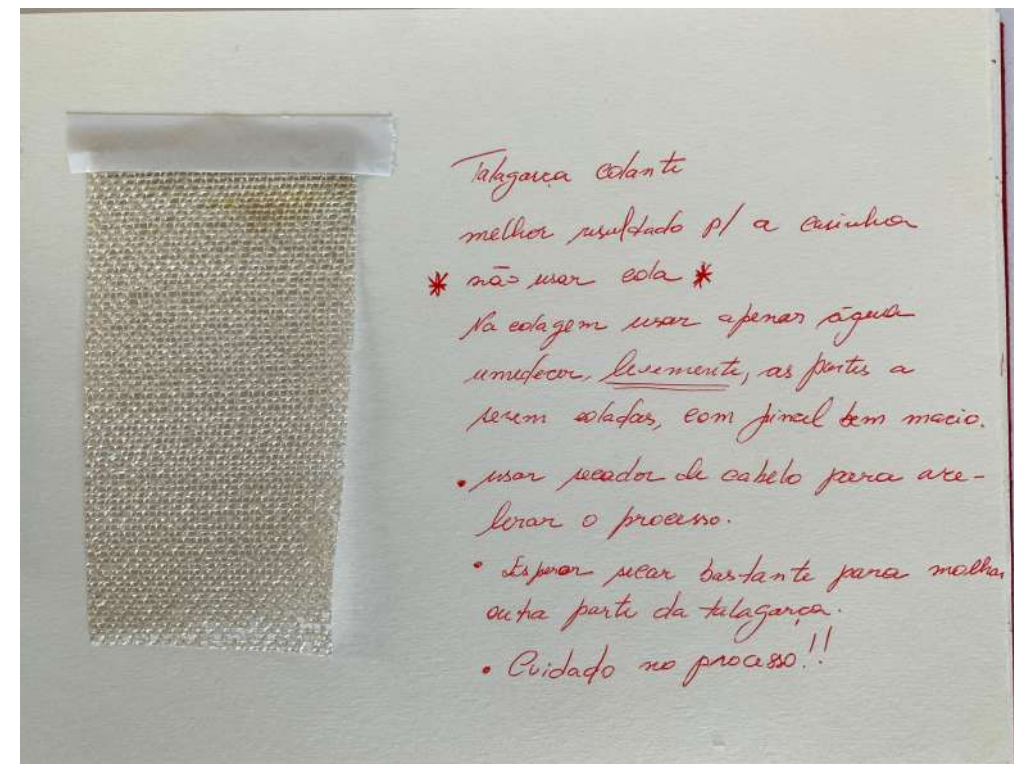
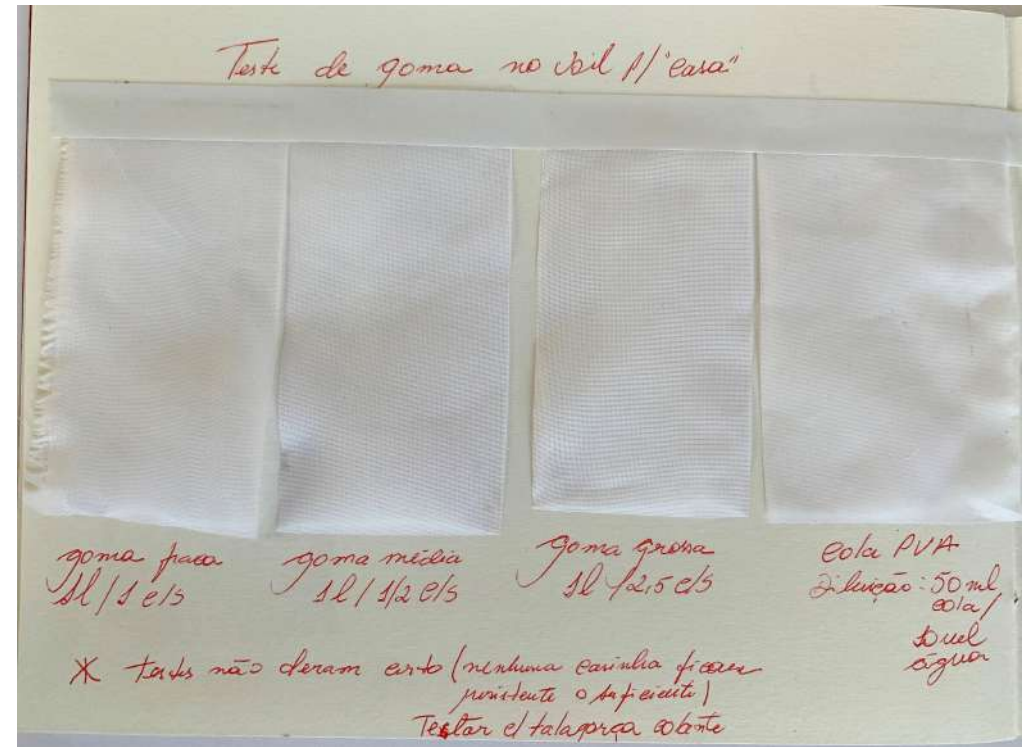
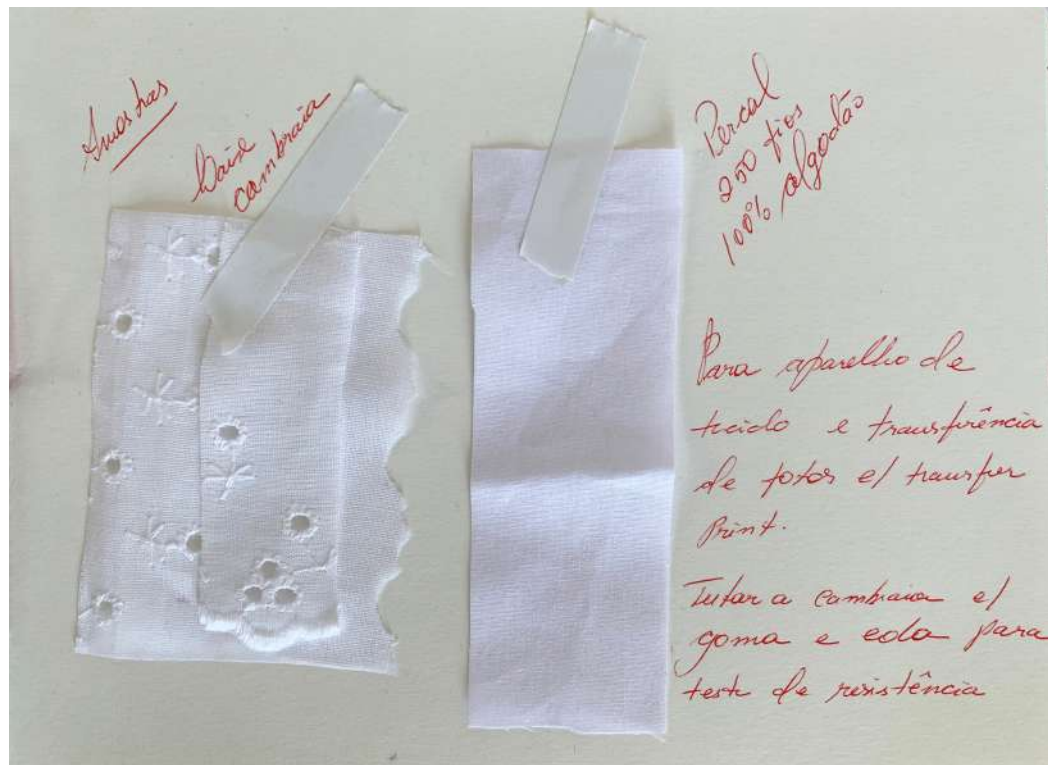


















Os trabalhos da série *Avisos, Batismo*, da série *Do lar? e Ideal feminino?*, da série *Encaixadas*, foram produzidos em paninhos que pertenceram às minhas avós, minha mãe e a mim. São paninhos de bandeja em linho e algodão, bordados, que eram utilizados em suas casas. O camisolão do trabalho *Batismo*, foi o mesmo que utilizei no dia do meu batizado, aos 6 meses de idade e que foi bordado por minha mãe. Escolhi trabalhar apenas com os paninhos na cor branca e que tivessem bordados brancos ou vermelhos, pois, em relação ao contexto geral do meu trabalho, que aborda as questões sobre a criação dos ideais de feminilidade, dominação de gênero e violências contra a mulher, o branco tem uma ligação histórica com os estereótipos de pureza, maternidade, fertilidade e castidade, que por sua vez, estão intrinsecamente relacionados aos conceitos de passividade, submissão e domesticidade na construção familiar. Entendo que ao utilizá-los, consigo subverter a sua serventia e ressignificar o seu uso.

Os trabalhos foram bordados à mão, com as frases: *“tecer a dor, amortecer a dor, confiar, fiar junto”*; *“a boa nova é a denúncia 180”*; *“nossa vingança é permanecermos vivas”*; *“retercer os labirintos da existência”*; *“condutora da história jamais escrita”*, *“pôr à mostra cicatrizes”*; *“Nunca mais pediremos perdão por nascer mulher”* e *“A caneta ou o lápis mergulharam tão fundo no sangue da raça humana, quanto a agulha?”*, com linha de meada *Anchor* nº 47.

Depois de bordados, os trabalhos foram lavados e engomados com goma feita com polvilho doce. Essa goma foi feita da mesma maneira que minha avó fazia, foi ela que me ensinou a fazer para engomar seus paninhos de bandeja, guardanapos e os trabalhos em crochê que ela fazia. Engomar os paninhos para que a bandeja sempre estivesse bonita quando fosse servir alguém, porque tudo da casa tinha sempre que estar perfeito e arrumado. A

ideia de servir o outro, de agradar e cuidar. Depois de engomados, foram estendidos em uma varal e passados à ferro, enquanto estavam úmidos. Apenas um dos trabalhos não foi lavado, o *Vivas*, o tecido que foi bordado, possui manchas do tempo que passou guardado, e eu optei por preservá-las, bordando ao redor de algumas delas, porque esse trabalho, em especial, fala da luta das mulheres para permanecerem vivas, apesar de todas as violências que ainda sofremos. As manchas, em tons de marrom, remetem ao sangue, achei que conversava com a poética do bordado.







O trabalho *Peso*, da série *Do lar?*, é uma escultura têxtil, formada por três elementos, a figura do feminino, da mulher, representada por uma boneca de tecido tricoline vermelho; as suas angústias, medos, inseguranças e frustrações, representados pelas raízes em bordado em alto-relevo e o peso da dominação, da subserviência que ela carrega, representado pela casa.

A *boneca* é feita de tecido tricoline 100% algodão, da cor vermelha, revestido com manta siliconada. O bordado é feito com a técnica de bordado livre à máquina, sobre entretela hidrossolúvel. E a casa foi produzida em talagarça colante.

A técnica do bordado livre à máquina consiste em desenhar com o bordado, fazendo movimentos circulares ou de *vai e vem* (ponto matiz), passando várias vezes por cima do bordado, até completar o desenho, o que cria um volume no bordado. É um trabalho bastante demorado, pois exige que quem borda faça movimentos repetitivos, no mesmo lugar. Depois que o bordado foi terminado, coloquei o bordado em uma bacia e molhei com água, para diluir a entretela. Deixei secar apoiado em alguns objetos para criar um relevo nas raízes. Foi a primeira vez que fiz esse tipo de bordado em entretela hidrossolúvel. Tinha que ser um bordado grande e único, não podia ser dividido em partes, pois tinha que acolher toda a escultura em cima dele. Tive bastante dificuldade para pegar o ritmo para conseguir fazer o ponto matiz continuamente, sem quebrar a agulha e sem abrir buracos na entretela, que é feita com uma espécie de TNT (tecido não tecido), que é bem fino. Outra dificuldade foi conseguir manter a espessura das raízes, que não poderiam ficar muito finas, como se fossem *raízes novas*, pois representam o vínculo, vão se criando e espessando, armazenando o tempo vivido, o tempo perdido, o tempo passado, não representado na vida das

mulheres, o tempo não gasto com si, mas no cuidado do outro.

A *boneca* foi o segundo desafio, porque eu não tinha um molde definido, eu precisava criar sua estrutura de modo que ela conseguisse aguentar o *Peso* da casa sem tombar. Primeiro pensei na ideia dela ficar sentada com as pernas cruzadas, mas ela não se sustentava e tombava para trás. Depois, tentei estruturar o corpo para tentar apoiá-la, talvez *abraçando as pernas*, mas a casa ficaria sem apoio e era ela que sustentava a casa, tinha que ser seu apoio. Foram vários moldes, várias bonecas, muitas tentativas e algumas quase desistências. Tive que deixá-la quieta num canto por uns dias, olhá-la de fora, de longe, para poder refletir em como seguir. Um dia me lembrei de uma boneca que tive quando criança, que ficava ajoelhada e comecei de novo, a fazer os moldes até conseguir que ela se sustentasse e sustentasse a casa. A mulher que sustenta o peso do seu corpo, o peso da sua casa. Se colocar de joelhos, é o gesto corporal da penitência, mas também da fé. Ela está resignada. Quer combater, mas está exausta, resignada. Não consegue lutar.

Para confeccionar a casinha, que simboliza o peso que os cuidados domésticos, por imposição dos dogmas sociais, da dominação masculina e da hierarquia da divisão de trabalho, representam na vida da mulher, foi necessário fazer vários testes. A ideia era que a casa tivesse um suporte firme, em que o tecido ficasse estruturado, sem dobrar, ou ficar *desabando*. De início, a intenção era que a *boneca* ficasse dentro da casa, como mostra o esboço apresentado no início deste capítulo, mas para isso, teria que fazer uma estrutura com arame que sustentasse o tecido que, na minha ideia, deveria ter uma certa transparência, porém, a ideia de fazer um suporte com arame ou outro material que ficasse à mostra, não me agradava esteticamente. Fiz alguns protótipos de vários

tamanhos e com dois tipos de produtos que pudessem enrijecer os tecidos, na tentativa de lhes dar sustentação, a cola e a goma de polvilho. Nenhum deles deu resultado, não foram capazes de sustentar a estrutura da casa, mesmo em tamanho menor. Decidi, então, mudar os planos, ao invés de colocar a *boneca/mulher* dentro da casa, ela iria *carregar* a casa, o peso. Essa ideia, inclusive, incorporava muito mais o conceito do trabalho, do que a anterior, da mulher carregar os pesos de sua vida. Pesquisei outro material, que pudesse me dar mais sustentação na produção e manuseio, optei por usar a talagarça colante, que apesar de não ter a transparência total que eu estava desejando, trouxe a ideia do objeto concreto, sólido, sem fragilidade, que talvez a transparência do tecido pudesse passar. E, ao mesmo tempo, através da tela vazada, dá para observar a presença do corpo da mulher dentro da casa, no caso, a cabeça.

A casa não tem costura, esse tipo de entretela, recebe uma camada de cola/resina, que ao ser umedecida com a água, amolece e permite que seja colada em outra superfície, ou em outra parte dela mesma. Desta maneira, fiz o molde da casa, com o tamanho desejado, deixando abas dobráveis nas laterais, para fazer a colagem por dentro da estrutura, essa técnica é utilizada para fazer maquetes e também casinhas de papel. Quando criança, fazia essas casinhas para *brincar de casinha* com as minhas *bonecas de papel*, novamente, remetendo aos conceitos que nos são projetados desde que somos crianças, as *brincadeiras de menina*. Depois de pronta, após a secagem, fiz dois cortes em formato de cruz na parte inferior da casa, o suficiente para passar a cabeça do corpo e que ficasse sustentado nas mãos da *boneca/mulher*.

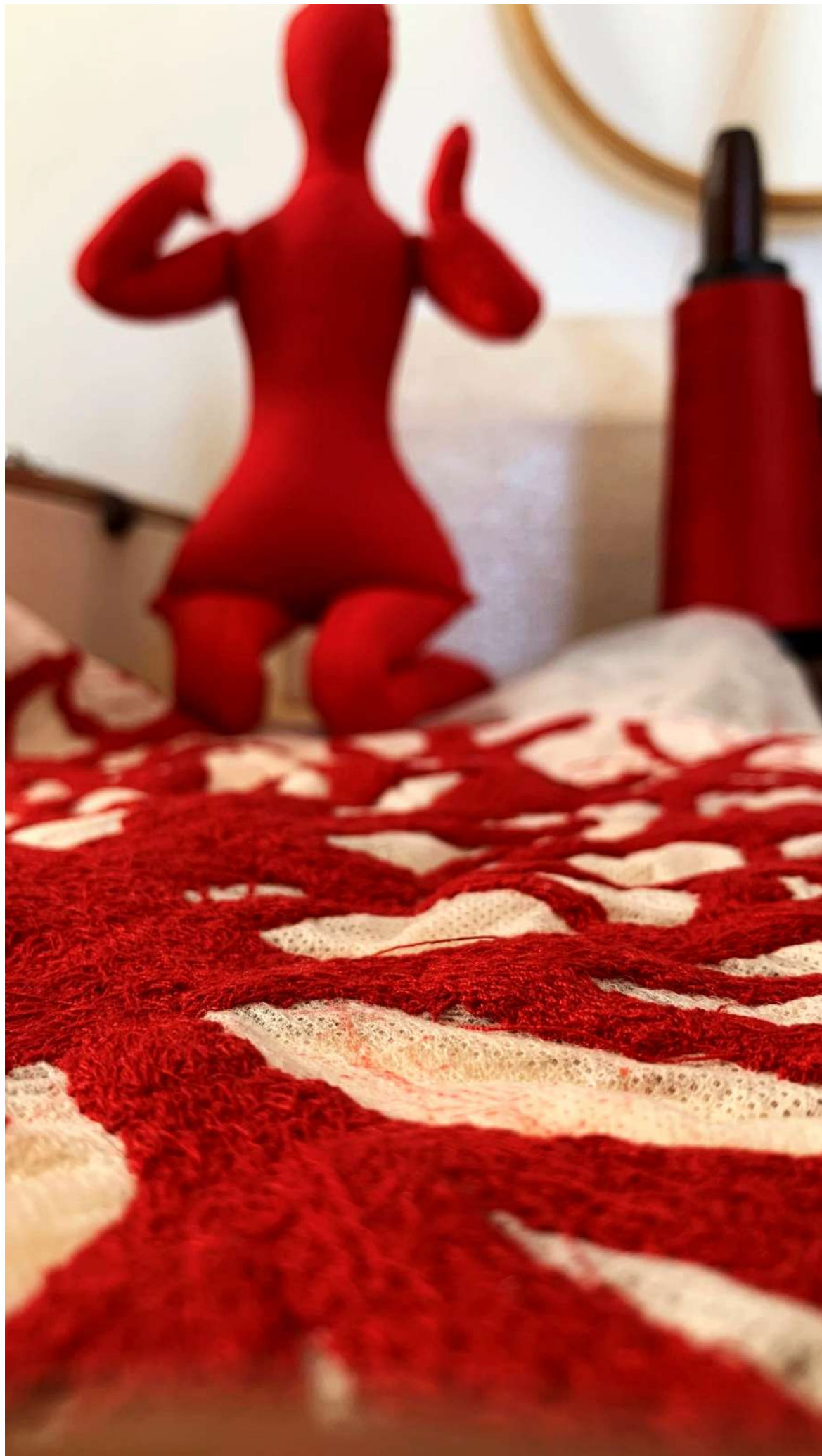
O processo de produção de *Peso*, com tantas mudanças, tentativas e erros, me levaram a encontrar os pensamentos de Cecilia Salles sobre o processo criativo ser suportado

pela “lógica da incerteza”, através das influências aleatórias e imprevisíveis que acabam interferindo arbitrariamente no processo e que nos levam a novos caminhos na produção artística, e também a pensar em novas possibilidades para outros trabalhos, a pesquisa vai se abrindo em novos rumos.













Etapas deste processo de criação disponível em: <https://www.behance.net/louiseagusmao> ou





Em *Homens não nos protegem*, também da série *Do lar?*, utilizei a técnica de bordado tridimensional, para fazer a flor, que representa a mulher imersa no estigma da fragilidade, da inferioridade e do apagamento. A intenção era de, além de tirar o bordado do bastidor, da bidimensionalidade, juntar ao bordado a estrutura do arame farpado, trazendo a sensação do cerceamento, de invisibilidade da mulher, do aprisionamento e de condicionamento ao perigo e ao medo, já que a tentativa de sair desse aprisionamento, pode levar ao sofrimento, ferimentos e escoriações.

Para a produção da flor, o bordado foi feito à mão, com ponto matiz livre, sobre o tecido de organza, utilizando um arame de aço maleável para dar suporte ao bordado depois de retirado do tecido. Foram feitas vinte pétalas utilizando diferentes tons de linha Cléa (círculo) vermelha, seis folhas e cinco sépalas em tons de verde, também com a linha Cléa. Depois de toda a produção do bordado no tecido, que durou aproximadamente dois meses, a próxima etapa foi retirar do tecido, recortando as pétalas e folhas rente ao bordado. Após essa etapa, a próxima, foi dar o acabamento às pétalas e folhas, recobrando as rebarbas nas extremidades, pela parte de fora, com ponto matiz, bordando entre os pontos já existentes, para não deixar aparente os fios do tecido. Esse procedimento foi feito em todas as pétalas e folhas. A seguir, foi feita a montagem da flor, juntando pétala sobre pétala, começando pelas menores, o miolo, até as maiores. À medida que as pétalas eram juntadas, o arame de sustentação era torcido e eram feitos pontos de segurança para prender as pétalas umas nas outras. Depois da flor montada, ajustei as sépalas por debaixo da flor e foi feito o caule com arame de alumínio torcido, já prendendo as folhas nele. Após pronto, foi todo coberto com linha Cléa verde musgo.

Como não consegui achar arame farpado em menor quantidade que 150 metros, resolvi confeccioná-lo manualmente, com arame de alumínio maleável. utilizei aproximadamente, 40 metros de arame de alumínio.

Tive que realizar alguns testes para conseguir chegar na espessura de arame farpado que queria, comecei cortando vários pedaços e torcendo manualmente, de dois em dois, depois juntei os pares e fiz nova torção, formando o arame torcido que serviria de base para o arame farpado. Para as partes pontiagudas (o farpado), utilizei pequenos pedaços de arame de alumínio, que, depois de enrolados no arame base, foram cortados com uma alicate de corte fino, para produzir as pontas perfurantes, como no arame original. Porém, esse primeiro protótipo ficou muito fino e com um aspecto visual frágil, então decidi dobrar a quantidade de arame e fazer pares quádruplos, torci de dois em dois, depois torci os pares, formando uma parte, depois repeti o processo para, a partir daí, juntar os dois pares de quatro arames, formando o arame de base. Só então, consegui a espessura que estava desejando para dar a visualidade de *cercado* para a flor, quando montado. Depois foi a vez de fazer os *farpados*. Com o arame inteiro, estava muito difícil de trabalhar, pois acabava me arranhando e me furando com as pontas do arame, decidi dividir em vários pedaços, para ficar mais fácil de manusear. Quando terminei, prendi uma das partes do arame farpado no caule da flor com o próprio arame e deixei as outras soltas para ter mais liberdade na hora de montar, inclusive, com a possibilidade de expografia com ela pendurada em algum suporte. Foi o trabalho de produção mais demorado para a dissertação, mas ficou exatamente como planejei, contrastando a fragilidade da flor, com a robustez e risco, do arame farpado.











**699**, instalação pertencente à série *Do Lar?*, foi produzida tendo como suporte, um vestido preto de tecido de cetim de algodão, confeccionado por mim há alguns anos, e que estava guardado. Como queria um trabalho que tivesse o luto/ a perda como conceito, resolvi utilizá-lo.

Esse trabalho faz referência ao número de mulheres que sofreram feminicídio no primeiro semestre de 2022. Dados disponibilizados pelo Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022. Para fazer essa representação, precisava fazer um bordado que refletisse todas as mulheres e que, de alguma forma, ficasse em evidência, como a parte principal do trabalho. A princípio, pensei em bordar seus nomes, mas como são 699, não caberiam todos os nomes no vestido e demandaria mais tempo de produção. Decidi então, representar como uma contagem, bordando traços, ordenando em conjuntos de cinco em cinco, não só para facilitar o meu cálculo, mas principalmente, para dar maior impacto visual quando exposto.

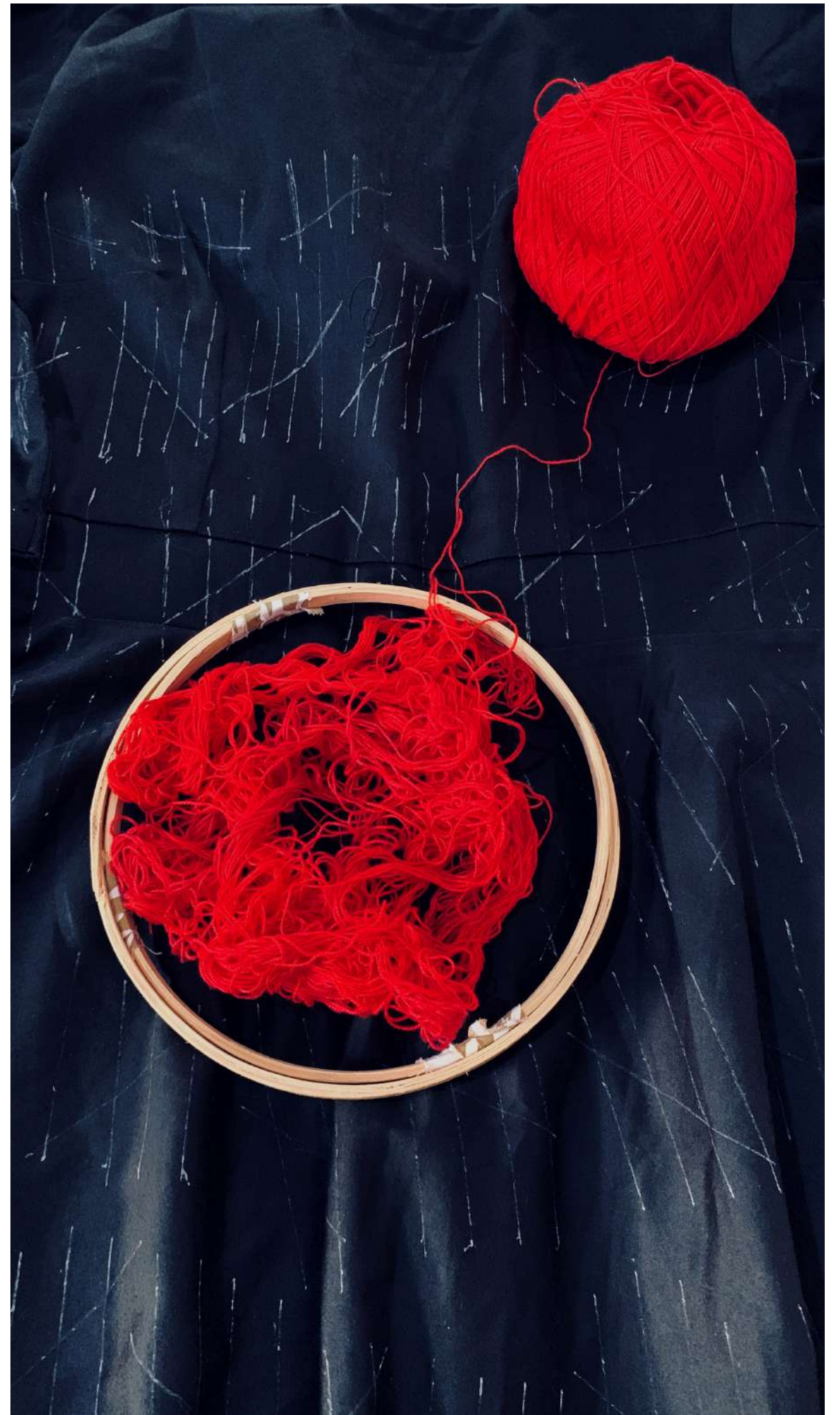
Decidido como faria o bordado, passei para a etapa do risco, calculado o espaço e seguindo mais ou menos, o esboço que havia desenhado anteriormente. Depois de todos os riscos feitos com uma caneta termossensível branca, escolhi a linha Cléa (Círculo), na cor vermelha. Essa linha tem uma gramatura média, o que dá um certo volume ao bordado, e mais evidência quando bordada sobre o tecido preto.

Comecei o bordado pela parte inferior da saia do vestido, com o tecido esticado em um bastidor, para me dar maior suporte e deixar os traços bordados esticados, sem folgas. O ponto utilizado foi o ponto atrás, que para bordado reto, é o ideal. O tempo de trabalho do bordado foi de dez dias, em uma média de 5 a 6 horas por dia, até a finalização da parte do bordado.

Com a parte do bordado pronto, parti para a montagem do trabalho. O trabalho é uma instalação que, quando exposta, fica pendurada de maneira suspensa. Vesti o vestido em um busto de manequim e o pendurei em um gancho para deixá-lo suspenso para que pudesse terminar o trabalho. Precisava que o vestido tivesse um pouco de volume na parte da saia, como se estivesse vestido em uma pessoa, então utilizei um tecido de tule, que é leve e volumoso, preso por dentro da saia. A intenção era que os fios dos traços bordados “derramassem” até o chão, simbolizando o sangue derramado pelo feminicídio e pelo machismo. Prendi inúmeros fios nas finalizações dos traços bordados, utilizando um novelo de 500 metros da linha Pinguim fashion vermelha e os deixei cair ao chão. Depois dos fios presos no vestido, utilizei mais cinco novelos de 500 metros da mesma linha, para dar mais volume e o efeito visual de bastante volume de linha embaixo do vestido.

Como pendurei o trabalho perto de uma janela, ao terminar, o vento que entra o movimenta levemente, como se estivesse levitando, preso aos fios que estão caídos ao chão. Essa interferência ao acaso do vento, acrescentou um peso simbólico ao que o trabalho já carrega.









Etapas deste processo de criação disponível em: <https://www.behance.net/louiseagusmao> ou









No trabalho *Você se encaixa nas caixas?*, da série *Encaixadas*, utilizei uma técnica que também foi usada nos trabalhos *Ligação* e *Patuás*, da série *Memórias*, a transferência de impressão fotográfica a laser, para o tecido de algodão, nesses trabalhos usei o percal 100% algodão, com 250 fios, na cor branca.

Nesse processo, a fotografia precisa ser impressa ou xerografada a laser. Se a foto a ser transferida tiver palavras ou uma posição específica para ser transferida, é necessário fazer a impressão ou a xérox no modo espelhado.

Para a transferência para o tecido, é utilizado um produto à base de resina, com nome comercial, *Transfer Print*, da marca Corfix. Recorto o excesso de papel na foto, deixando apenas o que quero que seja transferido. Delimito, no tecido, a área na qual será transferida a foto. Com um pincel de cerdas macias aplico o *transfer print* nas duas superfícies, na foto impressa e no tecido que receberá a transferência. Aplico a foto sobre o tecido e, levemente, com uma esponja ou um pano de algodão, faço movimentos de dentro para fora, em cima da foto para retirar qualquer bolha de ar que tenha ficado entre o tecido e a foto. É necessário deixar secar totalmente para passar para a próxima etapa, geralmente leva umas oito horas para secar efetivamente. Em uma área pequena, esse processo pode ser acelerado com um soprador, ou secador de cabelos na potência máxima. Depois de seco, com o dedo molhado em água, ou uma esponja macia umedecida, com cuidado, começo a fazer movimentos circulares, de dentro para fora, sobre o papel que foi colado no tecido, vou molhando gradativamente, o papel começará a sair e a superfície do tecido vai ficando esbranquiçada. Depois de fazer o processo em toda a superfície, deixo secar totalmente. Esse processo tem que ser feito até que a superfície do tecido não fique mais esbranquiçada.

O processo de transferência de impressão a laser para o tecido, é um processo lento e que tem que ser feito com bastante cuidado para não estragar a foto, é essencial deixar que seque bastante entre as etapas. É uma técnica para pequenas transferências, ou que seja essencial a transferência para tecido 100% algodão.

No trabalho *Você se encaixa nas caixas?*, utilizei fotos das minhas mãos, do meu olho e da minha boca, que junto com o coração em bordado tridimensional, representam a maneira como me expresso no mundo, tentando não me deixar encaixar nas *caixas* que o mundo tenta me colocar, são os sentidos que me conduzem, o tato, através da linguagem têxtil; o olhar, de quem observa o mundo, aberta, suscetível e exposta às experiências possíveis que possa provar; a boca, por onde me expresso, como me coloco no mundo. No trabalho *Ligação*, também utilizei uma foto das minhas mãos, com as quais seguro a presilha do cordão umbilical do meu filho, como um símbolo do primeiro contato que tivemos nesse mundo, o toque. No trabalho *Patuás*, utilizei fotos das minhas avós e minha mãe, em referência ao que significam para mim, são minhas guias, meus patuás.

O coração em bordado tridimensional, foi feito, a priori, para o trabalho *Dia de Domingo*, da série *Memórias*, que tem como disparador, a relação dos órgãos do sentidos com as minhas memórias. Neste trabalho, o coração representa os dias de domingo que passava nas casa das minhas avós e a relação que havia entre nós. Foi também utilizado como elemento principal no trabalho *Você se encaixa nas caixas?*, da série *Encaixadas*, representando a mim mesma, o órgão ao qual meus sentidos estão ligados. O coração simboliza a emoção, dela emerge a maneira como nos relacionamos com o que nos cerca, como afetamos e como nos deixamos afetar.

Para bordar o coração, foi feita uma base em tecido de malha de algodão vermelho, onde desenhei o coração que seria bordado. Tomei como base de tamanho, a palma da minha mão, a parte central do coração ficou aproximadamente, com o tamanho do meu punho, que é, mais ou menos, o tamanho do nosso coração. Utilizei a malha porque usaria enchimento siliconado para preencher toda a área do desenho do coração, e a malha é um tecido elástico e aceita bem ser esticado. Por debaixo da malha, utilizei o tecido de algodão cru, que é um tecido resistente, para dar suporte ao bordado. Comecei o bordado prendendo a malha ao algodão cru, bordando por cima de todo o contorno do desenho na malha, com ponto atrás, para firmar bem os tecidos. Depois, fiz pequenos cortes no tecido de algodão, por onde introduzi o enchimento siliconado para preencher o desenho do coração e dar volume. Depois de preencher, dei pequenos pontos para prender a manta e definir o coração, preparando assim, a base do bordado.

Após toda a base feita, o volume não ficou da altura que desejava, então usei cordão de punho de rede para fazer uma base por cima da que já estava presa, aproveitando o cordão também, para fazer o formato dos troncos das artérias. Para prender com segurança, para que não soltasse quando estivesse bordando, costurei todo o cordão entre si.

Base pronta, comecei a bordar. Utilizei linha de meada da Anchor, com vários tons de vermelho, azul, amarelo e laranja. O ponto utilizado foi o matiz livre. Tomei como referência das cores, algumas ilustrações tiradas de bancos de imagem da internet. Não tive muita preocupação com os tamanhos dos pontos, e nem com a técnica em si, fui bordando tentando manter as cores e variações de tons que via nas referências, matizando as cores e os pontos. Foi um trabalho bastante demorado e trabalhoso,

principalmente quando as camadas de linhas foram se sobrepondo e aumentando a dificuldade de perfuração com a agulha. Foram várias agulhas quebradas, inclusive, alguns pedaços ficaram dentro do bordado, pois não consegui tirar. Me rendeu muitas bolhas e inúmeras furadas de agulha nos dedos, o que remete à reflexão da escritora feminista sul-africana, Olive Schreiner: “A caneta ou lápis mergulhou tão fundo no sangue da raça humana como a agulha?”. Frase que bordei no trabalho *Ideal feminino?*, também da série *Encaixadas*.

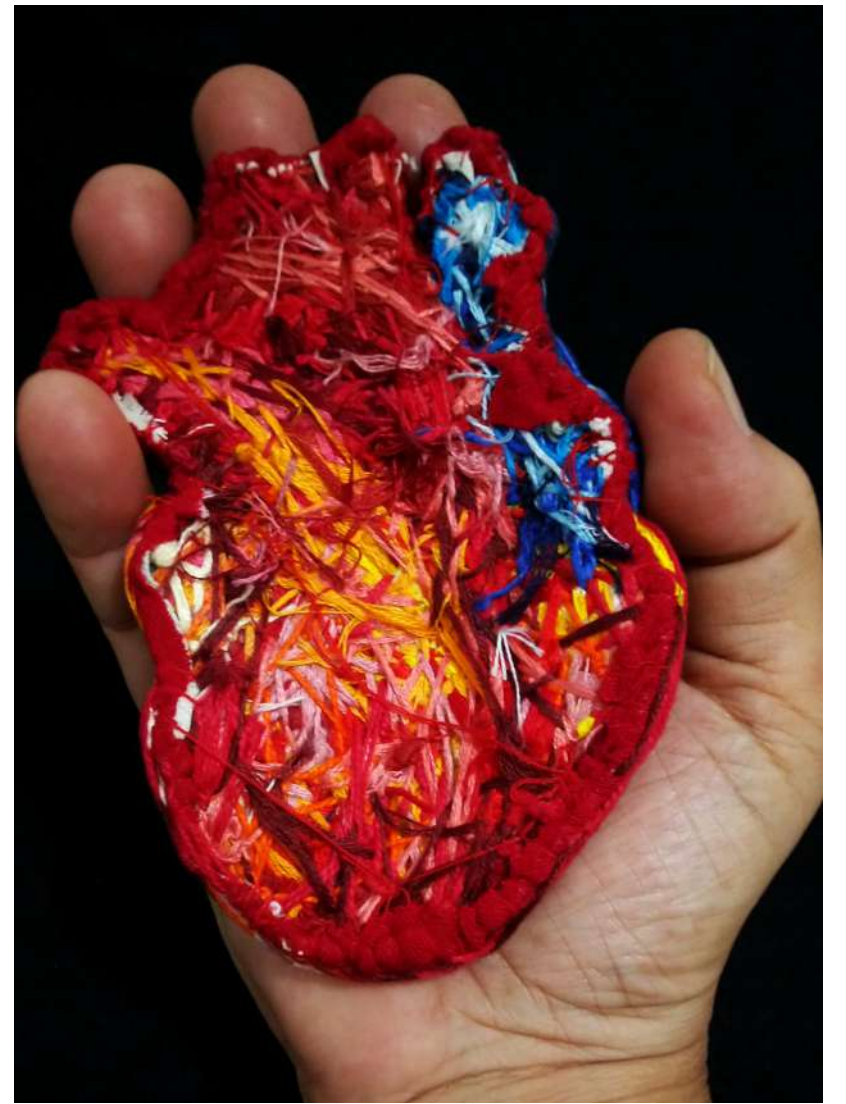
O avesso deste trabalho, ao contrário de outros, em que faço um acabamento de maneira a *esconder* o avesso imperfeito do bordado, está à mostra, deixando à vista os emaranhados de linhas, pois são nesses emaranhados, os caminhos percorridos, que os afetos se cruzam, onde as experiências acontecem, onde a gente se transforma e onde os sentidos são criados.













*Acabou o açúcar*, da série *Do lar?*, confeccionei um mini aparelho de chá produzido totalmente em tecido, composto por duas xícaras, dois pires, um açucareiro e algumas palavras em bordado tridimensional, *Acabou do açúcar* e a palavra *servidão*. O tecido utilizado foi a cambraia de algodão bordada (*laise*), na cor branca.

Este trabalho faz referência às relações de poder associadas à construção do ideal de feminilidade, maternidade, fertilidade, submissão, servidão e apagamento da mulher, que estão ligadas aos conceitos de domesticidade, do privado e de dominação. A cor branca remete à concepção de pureza e castidade, ao mesmo tempo que remete à noção de limpeza. O bordado faz menção aos trabalhos naturalizados como femininos, presentes na maioria das residências brasileiras. Contrastando com essa atmosfera asséptica, as linhas vermelhas e as palavras bordadas também em vermelho, indo de encontro a esses conceitos que subjagam e aprisionam as mulheres, deixando-as em um estado de dominação ao ponto de anulá-las. *Acabou o açúcar* e *servidão*, confrontam o estigma de docilidade, aceitação e nulidade — comportamentos impostos durante séculos às mulheres — rasgando o tecido patriarcal.

O tecido de cambraia é um tecido de fibra mole, era preciso que ficasse estruturado, então, decidi fazer alguns testes. Primeiro pensei em bordar as palavras na própria estrutura da xícara e açucareiro, bordei o nome servidão em um tecido percal 100% algodão e tomei como molde uma xícara de porcelana. Revesti a xícara com filme PVC, cortei alguns pedaços de tecido e utilizei cola branca PVA extra, para colar os os tecidos. Deixei secar durante 24 horas e desenformei. O resultado foi bastante satisfatório em relação a estrutura, mas o bordado ficou deformado e com uma espécie de película plastificada por cima, resíduos da cola. Desisti de fazer o bordado na estrutura das peças.

Parti para fazer a primeira peça, utilizei como moldes uma xícara, um pires e um açucareiro antigos que pertenciam à minha avó. Modelei a cambraia ainda sem cola nas peças, mas notei que não daria certo fazer com a faixa de tecido inteira por causa da circunferência das peças. Decidi cortar em tiras finas, pegando a parte do bordado para deixá-lo em evidência. Forrei todas as peças com filme PVC. Comecei pela xícara e pelo pires, fui colando tira por tira, fazendo a modelagem com a ajuda de um pincel, usando a mesma cola, diluída em pouca água, pois eu queria que o tecido ficasse bem resistente. Deixei secar por quase dois dias. Quando tirei as peças do molde, pude notar que em alguns lugares, a cola ficou um pouco amarelada, pensei que fosse excesso de cola, ou que a cola ainda não tinha secado totalmente. Resolvi deixar secando por mais tempo. No outro dia, percebi que o tecido estava amarelado mais. Então, resolvi não utilizar mais a cola.

Parti para experimentar com a goma de polvilho. Fiz uma goma grossa para que endurecesse bem o tecido. Fiz o mesmo procedimento com os moldes e com o tecido. Fui colando tira por tira, pacientemente, para que ficassem mais ou menos padronizadas. Com a goma, é necessário trabalhar mais rápido, pois a medida que ela vai esfriando, engrossa, como já tinha feito uma goma grossa, ela começou a ficar meio gelatinosa, e criou uns grumos que não dissolviam e grudavam no tecido. Precisei parar, jogar a goma fora e fazer uma mais fina. Depois de resolver o problema, consegui modelar as xícaras e os pires e deixei secar, também, durante 24 horas.

O resultado ficou muito melhor do que com a cola, pois o tecido de algodão absorve totalmente a goma, sem deixar qualquer resíduo, mas necessita de mais tempo de secagem. Enquanto as xícaras estavam secando, comecei a modelar o açucareiro e surgiu um problema, pois as alças do açucareiro impediam que colasse as tiras de tecido.

Resolvi separar o açucareiro em duas metades para depois colar e colocar as alças. Fiz uma metade e deixei secando, para poder fazer a outra metade quando esta secasse. Consegui terminar em duas semanas, mas ainda tinham os acabamentos e as palavras para bordar. Fiz os acabamentos quando todas as peças secaram totalmente, coleí as partes dos fundos das peças e as alças das xícaras e açucareiro com cola de tecido.

O bordado das palavras foram feitos sobre *voil* vermelho. escrevi as palavras a serem bordadas e decidi usar o ponto cheio, pois além de dar mais volume, precisava cortar as palavras do *voil*, e fazer o acabamento, o ponto cheio daria um acabamento melhor. Primeiro bordei todas as palavras com ponto atrás, fazendo o contorno das letras, depois comecei a preencher com ponto cheio. Depois de bordadas, cortei o tecido rente ao bordado e fiz o acabamento em todas as letras, bordando com o ponto cheio novamente. Como o tecido de *voil* é 100% poliéster, ficou desfiando muito, mesmo tendo bordado novamente com ponto cheio, então precisei *selar* com fogo, com a ajuda de um isqueiro.

Para a montagem desse trabalho usei como suporte, uma toalha de algodão bordada à mão por minha mãe. Montei o aparelho como se fosse uma mesa posta para chá, mas com as peças viradas, dispostas como se seu conteúdo estivesse derramando, ou mesmo vazias. De uma xícara *derramam* linhas vermelhas, como sangue. O açucareiro está vazio, sem tampa e deitado na mesa, e dele, sai a frase, em palavras bordadas: *Acabou o açúcar*. A outra xícara está rasgada, representando o rompimento com a dominação, e sobre ela, a palavra bordada: *Servidão*, como se estivesse esgarçada, rasgada, desmembrada. Esta mesa não serve mais ao patriarcado!















**O LIAME DA URDIDURA**



Acho importante fazer uma breve contextualização histórica, social e cultural, sobre o processo têxtil na história, no sentido de compreender a origem da divisão sexual do trabalho. Um panorama de como as artes têxteis foram estigmatizadas e estereotipadas como *artes menores*, suturadas ao ideal de feminilidade, maternidade e submissão; e o papel do bordado na formação e incorporação destas construções sociais. Bem como as questões relacionadas às hierarquias de gênero no trabalho das artes têxteis no Brasil.

## A IDEALIZAÇÃO DA FEMINILIDADE

A caneta ou lápis  
mergulhou tão fundo no  
sangue da raça humana  
como a agulha?

Olive Schreiner<sup>8</sup>

Com a pergunta da epígrafe acima, a historiadora, escritora e feminista britânica, Rozsika Parker, abre o prefácio do seu livro *The Subversive Stitch* (1984). Pergunta, a qual, responde com uma solene negativa. Negando, afirma que o bordado tem sido um meio de moldar o ideal de feminilidade promovido pela cultura patriarcal, nos últimos séculos. Em seu livro, Parker mapeia a relação entre a história do bordado e a mudança de noções do que constituiu o comportamento feminino da Idade Média até o século XX, e como, a partir desta condição, a arte influenciou na imposição das hierarquias de gênero, divisão social de trabalho e estereótipos relacionados ao feminino, como, fragilidade, dependência e submissão, servindo como agente limitador e opressor em relação ao papel da mulher na sociedade. E como tais ideias e comportamentos puderam, historicamente, transformar o significado do bordado em meramente decorativo, tomando o lugar de invisibilidade dentro da academia e do sistema da arte. Em suas palavras,

“conhecer a história do bordado é conhecer a história das mulheres” (PARKER, 1984, vi, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Parker (1984) define feminilidade evocando Simone de Beauvoir em seu livro *Segundo Sexo* (1949)<sup>10</sup>, “É evidente que o “caráter” da mulher – suas convicções, seus valores, sua sabedoria, sua moralidade, seus gostos, seu comportamento – devem ser explicados por sua situação”, ou seja, a maneira como a mulher se porta, e as condutas que são dela esperadas, são moldadas pela sociedade e estão diretamente relacionadas à sua condição biológica. Trata-se de concepções fundamentais da ideologia misógina e patriarcal, que ratificaram as divisões opressivas do trabalho. Tais ideais e ideias são refletidas na história do bordado como uma confirmação de que feminilidade é um produto social e psicossocial, estando intrinsecamente ligado ao conceito de passividade, submissão e domesticidade na construção familiar. “A família foi identificada como o local onde a “psicologia inferiorizada”; das mulheres foi reproduzida e a exploração social e econômica das mulheres como esposas e mãe legitimadas” (PARKER, 1984, p.03).

Em total discordância com esse conceito de idealização de feminilidade, que corrobora com o papel de Subordinação da mulher em relação ao homem, relegando-a ao espaço doméstico, fomentado pelo discurso de inferioridade e desigualdade atrelados à “natureza do sexo feminino, por ser desprovido de razão”, Rozsika Parker (1984), argumenta que é de vital importância distinguir entre a construção da feminilidade, a feminilidade vivida, o ideal feminino e o estereótipo feminino e faz uma análise a respeito destes conceitos:

A construção da feminilidade refere-se ao relato psicanalítico e social da diferenciação sexual. Feminilidade é uma identidade vivida para mulheres que

9. Os trechos do livro *The Subversive Stitch* (1984), citados em todo o texto, são de tradução nossa. Ainda não há tradução do livro para o português.

10. O *Segundo Sexo* é um livro da escritora, intelectual, filósofa existencialista, ativista política, feminista e teórica social francesa, Simone de Beauvoir (1908), publicado originalmente em 1949 e uma das obras mais celebradas e importantes para o movimento feminista. O pensamento de Beauvoir analisa a situação da mulher na sociedade.

8. Olive Emilie Albertina Schreiner escritora e feminista sul-africana (1855-1920). Conhecida também pelo livro *Sonhos*, exibido no filme *Sufragistas* (2015)



abraçam ou resistem. O ideal feminino é um conceito historicamente mutável de que as mulheres devem ser, enquanto o estereótipo feminino é uma coleção de atributos que é imputado às mulheres e contra o qual toda sua preocupação é medida (PARKER, 1984, p.04).

Desta maneira, há uma distinção entre entender a construção da feminilidade na família e sua perpetuação nas instituições sociais e acatar a idealização cultural das mulheres que nos foi imposta. O estereótipo feminino imposto pela sociedade, institucionalizado pela cultura patriarcal, categoriza e hierarquiza tudo o que as mulheres são e tudo o que fazemos como inteiramente essencial e eternamente feminino, negando diferenças entre as mulheres de acordo com nossa posição econômica, social e cultural, ou nosso lugar geográfico e histórico. Mas, esse "ato de brutalidade psíquica" (PARKER, 1984, p.04) forneceu uma arma de resistência em todos os âmbitos, em diferentes territórios e em diferentes contextos históricos às restrições da feminilidade.

### **O DRAMA DO TÊXTIL NA DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO**

Esse debate sobre as questões de gênero também perpassa a história da arte, em especial, no que diz respeito à prática têxtil, que através da hierarquia histórica das divisões das categorias de artes, marginalizam e subjugam as artes têxteis como *artes aplicadas*, *artes femininas*, *artes decorativas*, tidas como inferiores e que não dependem de grandes dotes intelectuais para serem produzidas. Eram, e são, "associadas a um trabalho mais comercial e menos puro, espiritual ou artístico [...] Tratava-se de labor e não de arte" (SIMIONI, 2007, p. 97). Provocando, desta maneira, o apagamento feminino e excluindo assim, as mulheres do sistema da arte. o

estereótipo e a forma particular como o trabalho das mulheres é apresentado, a afirmação constante da fraqueza feminina, da arte feminina, sustenta o domínio da masculinidade e da arte masculina. O lugar do bordado na arte é ainda mais esvaziado,

quando as mulheres pintam, seu trabalho é categorizado como homogêneo feminino, mas reconhece-se que é arte. Quando as mulheres bordam, ela não é vista como arte, mas inteiramente como a expressão da feminilidade. E, crucialmente, é categorizado como artesanato (PARKER, 1984, p.5).

Os elementos de produção têxtil como, linhas, tecido, bordado e costura, estão impregnados de tradição, cultura e significados que remetem a um longo processo social, através da história, de estigmatização do universo feminino e da produção artesanal têxtil que por "sua natureza", era realizada apenas por mulheres e apropriada unicamente ao uso nos lares, em peças de decoração e enxovais. Quando o cotidiano das mulheres transitava exclusivamente entre os afazeres domésticos, preservação da casa, cuidados e educação dos filhos, o que, obrigatoriamente, as faziam permanecer em seus lares por tempo integral, vinculando-as a este local como um espaço de estabilidade moral e ao mesmo tempo, as privando de contato com o mundo e conseqüentemente, de riscos que pudessem desabonar a segurança e a virtude feminina. Havia uma cobrança social de que os objetos têxteis fossem uma arte feminina por excelência, toda mulher deveria saber costurar, bordar, cerzir e remendar para ser considerada uma boa esposa, e boa mãe assegurando assim, o sucesso em seu casamento. Segundo Olwen Hufton:

A par das artes da cozinha, uma mãe devia ensinar às filhas as habilidades da costura. O trabalho fino com a agulha definia uma grande senhora. Por muito elevada que fosse sua posição social, qualquer mulher devia ser

11. A ideia de que o artesanato não é arte, é um estigma ultrapassado ligado a conceitos rígidos e retrógrados. O artesanato é a representação da cultura, tradição e patrimônio de um povo, seja material ou imaterial. Como tal, possui produção estética e, portanto, é uma forma de expressão artística. É necessário compreender e valorizar as funções culturais dentro das sociedades onde foram criados. Se fechar em conceitos antigos e cristalizados, é empobrecer as formas de criação e compreensão do que é arte na contemporaneidade. O que reforça os preconceitos colonialistas em relação ao fazer dos "outros" e a hegemonia canônica.

capaz de fazer gorros e todas as outras peças do enxoval do bebê e coletes bordados para oferecer pelo Natal ao marido ou a um irmão. Mais abaixo na escala social, dava-se apreço menos a habilidades refinadas do que à capacidade para embainhar e costurar ou para remendar e virar a roupa. Camisas, anáguas, roupas de criança e batas eram todas feitas em casa pelas mulheres. As meninas aprendiam também com as mães todas as tarefas femininas da casa (apud BAMONT, 2004, p.106).

A preparação era passada de mãe para filha, reforçando a cultura e os valores presentes na intimidade do lar, ligando diretamente as "prendas domésticas" à natureza feminina e às suas necessidades essenciais: a fertilidade, a maternidade, a feminilidade e a sexualidade. Essa simbologia foi difundida e arraigada nas atividades têxteis artesanais de tal forma, que seus arquétipos estão presentes ainda hoje.

A divisão das categorias de arte em uma classificação hierárquica de artes e artesanato<sup>11</sup> (arte maior e arte menor), é geralmente atribuída a fatores ordem econômica e social, separando artista, do artesão. Enquanto as artes plásticas são consideradas puras, as artes aplicadas, estão associadas à classe trabalhadora. No entanto, há uma importante conexão entre a hierarquia das artes e as categorias sexuais masculino e feminino. O desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade coincidiu historicamente com o surgimento de uma separação claramente definida da arte e do ofício. Essa divisão surgiu no Renascimento na época em que o bordado estava se tornando cada vez mais o ofício das mulheres amadoras, trabalhando para a casa sem remuneração.

A filósofa e ativista feminista Silvia Federici, narra em seu livro *Calibã e a Bruxa*, (2017), que esse processo de desvalorização da mão de obra feminina, se arrasta desde a Idade Média. Que até o final do século XVII, as mulheres foram subjugadas pelo Estado, a *não trabalhadoras*, perdendo seus espaços de trabalho, porque os homens se negavam a dividir o campo de trabalho com elas, sobrando assim, apenas os postos tidos como *status* mais baixo, que eram justamente, os associados ao têxtil ou à noção do feminino, como os de tecelãs, fiandeiras, bordadeiras, vendedoras ambulantes e amas de leite. E assim, foi surgindo a ideia de que as mulheres não precisavam sair de casa para trabalhar, mas apenas ajudar produção do marido, mesmo que esse trabalho não fosse para dentro de casa, e sim para o mercado, pois se tratava de um trabalho feito dentro do lar, não possuía valor, era rotulado como "não trabalho".

Assim, se uma mulher costurava algumas roupas, tratava-se de "trabalho doméstico" ou de "tarefas de dona de casa", mesmo que as roupas não eram para a família, enquanto, quando um homem fazia o mesmo trabalho, se considerava como "produtivo" (FEDERICI, 2017, p. 182).

Desta forma, sendo reduzidas a não trabalhadoras, há uma definição parcial das funções das mulheres na nova divisão sexual do trabalho, a de procriadoras: "produzir filhas e filhos para o Estado" (FEDERICI, 2017, p. 182). Novos trabalhadores. Segundo a autora, essa discriminação sofrida pelas mulheres, está diretamente relacionada à acumulação capitalista, desenvolvida na transição do feudalismo para o capitalismo, e com a construção de uma nova ordem patriarcal, "baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens" (*ibid.*, p.26). Para Federici (2017), a questão crucial para a precarização do trabalho feminino teve seu



grande fator de desvalorização, graças à cumplicidade de outra força de trabalho, de outra classe trabalhadora, os artesãos. Estes, a partir do final do século XV, promoveram uma campanha para expulsar as mulheres trabalhadoras das oficinas artesanais, pois, com a transição do feudalismo para o capitalismo, os comerciantes começaram a contratar mão de obra feminina a preços mais baixos. Em vários países da Europa, oficiais artesãos apelaram para o Estado, para que não permitissem que as mulheres competissem no mercado de trabalho, “proibindo-as entre seus quadros; fizeram greve quando a proibição não foi levada em consideração; e negaram-se a trabalhar com homens que trabalhavam com mulheres” (FEDERICI, 2017, p.188). Desta maneira, não só excluía as mulheres do mercado de trabalho, como as limitavam ao trabalho doméstico e ao espaço privado, impondo-as, então, à uma norma social.

“A prudente administração da casa por parte de uma mulher” estava se tornando para eles uma condição indispensável para evitar a bancarrota e para manter uma oficina independente (FEDERICI, 2017, p.188).

As mulheres tentaram resistir, mas a intimidação por parte dos trabalhadores falou mais alto. As que ousaram a desafiar o poder opressor masculino, foram perseguidas e

representadas como megeras sexualmente agressivas ou até mesmo como “putas” ou “bruxas”. Com efeito, há provas de que a onda de misoginia que no final do século XV cresceu nas cidades europeias – refletida na obsessão dos homens pela “luta pelas calças”, e pela personagem da esposa desobediente, retratada na literatura popular batendo em seu marido ou montando em suas costas como a um cavalo — emanou também dessa tentativa (contraproducente) de tirar as mulheres dos postos de trabalho e do mercado (*ibid.*, p. 190).

Essa desvalorização do trabalho feminino e a conseqüente expulsão do mercado de trabalho, não teria obtido êxito sem a cooperação do Estado, que viu nessa ofensiva, a oportunidade de favorecer os seus interesses, já que, desta maneira, além de atender as reivindicações dos artesãos rebeldes, colocaria a mulher na posição de “trabalho reprodutivo”, como geradora de mão de obra para o capitalismo e como trabalhadora não remunerada na indústria artesanal doméstica.

### ARTE TÊXTIL, ARTE DE GÊNERO

Mais tarde, a divisão entre arte e artesanato, artes aplicadas, refletiu nas mudanças na educação artística de oficinas baseadas em artesanato para academias a partir do século XVIII, quando a ideologia da feminilidade como *natural* às mulheres estava evoluindo. A hierarquização entre arte e artesanato, preconizava que a arte feita com linha e, arte feita com tinta (pintura) eram intrinsecamente desiguais, pois, a primeira era artística e intelectualmente menos significativa e ligada a repetição. Claramente havia enormes diferenças entre pintura e bordado; diferentes condições de produção e diferentes condições de acolhimento. Na verdade, as diferenças entre os dois estavam em termos de onde eram feitas e quem as faziam. O bordado era feito pelo *segundo sexo*, na esfera doméstica, por *amor*, reforçando a noção estereotipada de que paciência e perseverança estavam ligados à *natureza* da mulher; termo engendrado pela ideologia da feminilidade como serviço e altruísmo e a insistência de que as mulheres deveriam trabalhar para o cuidado dos outros (marido e filhos), não para si mesmas. “Mulheres bordavam porque eram naturalmente femininas e eram femininas porque naturalmente bordavam” (PARKER, 1984, p.11).

12. A técnica or nué superou as distorções de fragmentação da perspectiva, quando a luz refletia em ângulos diferentes: fios de ouro colocados horizontalmente eram sombreados pelo espaçamento irregular de pontos com fios de seda. (PARKER, 1984, p.79).

Para Parker (1984), essa classificação das linguagens ao longo da história, ao invés de desconstruir, reforçou as divisões de categorias hierárquicas da arte. Para a autora, não é correto chamar o bordado de *Ofício*, pois, não cumpre com o imperativo de utilitário que o define como tal, já que, em grande parte está ligado ao pictórico e por ser uma atividade artística que transforma materiais que produzem significados. “Decidi chamar de arte bordada porque é, sem dúvida, uma prática cultural que envolve iconografia, estilo e função social” (PARKER, 1984, p.6). No entanto, sabe-se que, mesmo tendo alcançado técnicas que se assemelham às técnicas de sombreamento, luz e perspectiva relacionadas à pintura, como a or *nué*<sup>12</sup>, o bordado não obteve o reconhecimento como categoria da arte. O que reforça uma das principais características desta prática: a resistência.

Mary Linwood (1755–1845) e Mary Delany (1700–1788), foram duas artistas que tiveram evidência entre os séculos XVIII e XIX, através da expressão do bordado e do têxtil.

A britânica, Mary Delany escreveu e ilustrou um romance, desenhou móveis, pintou, fiou lã, fez conchas, plumas, silhuetas, inventou a arte inteiramente nova da colagem de papel e foi uma bordadeira de grande arte, desenhando suas próprias composições e apreciando efeitos pictóricos em sedas bordadas. Requentadamente belo, o trabalho de Delany também foi valorizado por sua precisão científica. Criando cerca de 100 páginas por ano, Delany produziu quase mil exemplares até 1784, quando a falta de visão a obrigou a abandonar o projeto.

Paul Hilton,<sup>13</sup> ex-curador do Museu Britânico, lamentou o fato de que as requintadas colagens de papel de Delany de quase 1.000 espécimes botânicos foram muitas vezes descartadas como "o trabalho elegante de uma velha senhora a ser comparado, digamos, com amostras".

Sobre Mary Delany, Parker (1984) escreve:

Ela começou a fazer colagem em papel quando tinha oitenta anos de idade. Usando tesoura, papel colorido e pasta, ela produziu cerca de mil ilustrações botânicas precisas de flores e arbustos coletados em dez volumes como Flora Delanica. Bem antes de inventar o que ela chamou de mosaico de papel, Mary Delany estava bordando plantas e flores. Ela bordou seu próprio vestido de corte com mais de duzentos flores diferentes na saia, incluindo jasmim de inverno, espinheiro, ervilha doce, amor na névoa, lírio do vale, miosótis, anêmona, tulipas, convulvulus, campanulas e rosas (PARKER, 1984, p.121).

A também britânica Mary Linwood foi a precursora do *needlepainting*, ou pintura de agulha, técnica de bordado converte os pontos e linhas, em trabalhos realista e hiper-realistas, similares à pintura à óleo. Ganhou fama ao expor o bordado nas exposições da *Society of Artists* em 1776 e 1778, em Londres, com uma paisagem bordada. Especializadas em cópias em tamanho real de antigos mestres, como Carlo Dolci, Guido, Ruisdael, Opie, Morland, Gainsborough e Reynolds. Os temas de Linwood também incluíram Lady Jane Gray e Napoleão. Em 1786, ela foi convidada a expor no Castelo de Windsor, pela Rainha Charlotte, junto com Mary Delany. Abriu uma exposição no *Hanover Square Rooms*, em 1798, que depois viajou para Leicester Square, Edimburgo e Dublin. As cópias de Mary Linwood de pinturas de antigos mestres em lã crewel (em homenagem ao crewel ou lã penteada usada) , em que os pontos irregulares e inclinados se assemelhavam a pinceladas, alcançaram grande fama desde a época de sua primeira exposição. Mary bordou sua última peça quando tinha setenta e oito anos, embora tenha vivido até os noventa e trabalhado como professora de escola até um ano antes de sua morte.

14. Bordado Crewel, ou crewelwork, é um tipo de bordado que usa a lã. Uma grande variedade de pontos de bordado usados para seguir um contorno de desenho aplicado ao tecido. A técnica tem pelo menos mil anos.

13. Fonte: <https://www.theguardian.com/books/2009/oct/17/amanda-vickery-handicrafts-delany> Acesso: 24 dez. 2022.



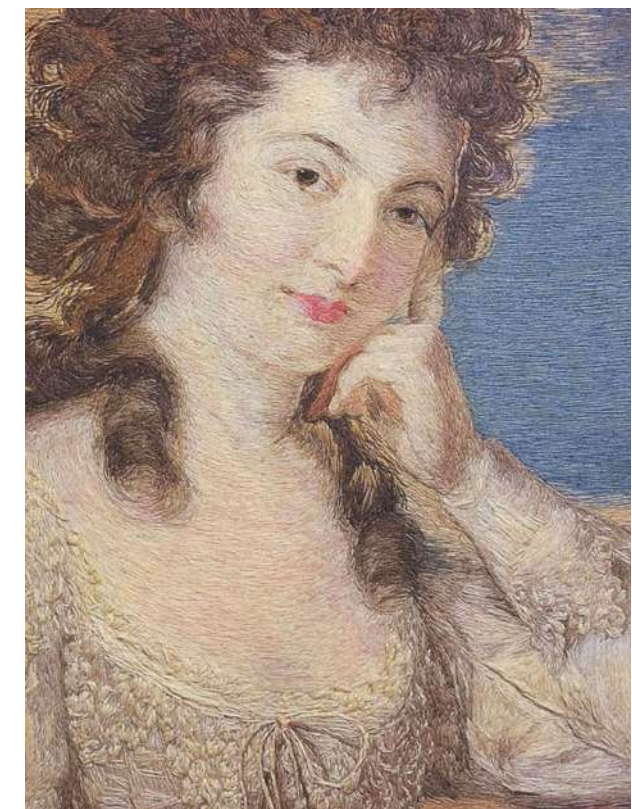
Para Rozsika Parker (1984), o bordado de Mary Linwood quebrou paradigmas na sociedade da época e serviu de inspiração para outras mulheres:

Talvez fosse o sentimento das mulheres que seu trabalho deveria ter algum impacto moral e emocional na sociedade que levou ao desenvolvimento de pintura de agulha - a reprodução exata da pintura a óleo em costura. Uma vez que o bordado era indistinguível da pintura a óleo, foi concedida a sua entrada na esfera pública, com uma exposição pública. Mary Linwood é a pintora de agulhas mais conhecida. Ela desenvolveu um método de imitar a pintura a óleo com lã especialmente tingida trabalhada em tecido grosso em pequenos, curtos e longos pontos (PARKER, 1984, p.144).

Mas, apesar de todo sucesso e prestígio que os bordados e trabalhos têxteis de Mary Delany e, principalmente, de Mary Linwood, atingiram, eles nunca foram, de fato, considerados como *obras de artes puras*, mesmo tendo chegado a valores por vezes, mais altos que as obras originais nas quais foram inspirados. Ou seja, mesmo quebrando alguns paradigmas, o estigma do trabalho doméstico, manual e *naturalmente* feminino, não foi superado; tanto, que toda a coleção de Mary Linwood, foi leiloadada na *Christie's Auction House*, depois que o Museu Britânico e a Câmara dos Lordes rejeitaram a oferta de doação da sua coleção, após sua morte, os trabalhos foram leiloados por valores muito inferiores aos de avaliados alguns anos antes.



Mary Delany, The Red Rose



Mary Linwood, Autorretrato

Foi falado até aqui, sobre a idealização da feminilidade, a exploração e precarização da mão de obra feminina, da divisão sexual do trabalho e da estigmatização das artes aplicadas como amadoras, menores. Mas o que levou as artes decorativas a passarem a ser definidas como *arte feminina e prática de mulher*?

Segundo Ana Paula Simioni, “a feminilização dos meios têxteis, bem como a associação do gênero às atividades menos intelectualizadas dentro do campo artístico (como artesanato, por exemplo), não devem ser naturalizados” (2007, p.95). A desvalorização que os trabalhos executados em suportes têxteis sofreram e sofrem até hoje, está diretamente enraizada a conceitos que ultrapassam as meras questões de estética, perpassando por imposições hierárquicas constituídas social e politicamente. Tais conceitos têm origem no Renascimento, com as categorizações da moderna história da arte como disciplina, seguindo os estudos de Giorgio Vasari. De acordo com seus escritos, o sujeito, para ser merecedor de receber o nome de *artista*, deveria ser possuidor de uma capacidade intelectual divina, um presente de Deus, um dom inato. Essa capacidade era o que lhe conferia a distinção dos outros indivíduos, o tornando superior. “Tal distinção pautava-se por um padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir desse momento definidas como todas aquelas baseadas no *disegno*: a pintura, a escultura e a arquitetura” (SIMIONI, 2010, p.4).

Desta maneira, o desenho foi elevado a uma atividade da qual, era exigida uma ação mental, intelectual exercida pelo cérebro e executada pelas mãos. Caracterizando assim, a *genialidade* do seu criador. Ao serem alçadas ao patamar de *genial*, as artes derivadas do desenho, passaram a ser identificadas como *grandes artes*, ou *artes puras*. Por consequência, as outras artes, passaram a ser qualificadas como *inferiores*, ou *menores*, associadas ao

artesanato, adquirindo uma valoração negativa, como explica Carl Goldstein:

O termo passou a compreender as produções coletivas de caráter estritamente manual; seus produtores eram vistos como destituídos de capacidades intelectuais superiores, tratava-se de simples executores, muito longe, portanto, da imagem do artista enquanto criador que emergia nos discursos vasarianos (GOLDSTEIN, apud SIMIONI, 2010, p.4)

Criou-se, então, o conceito de *Belas Artes*, que teve como seu maior intuito, elevar o *status* social do artista em relação ao artesão. Situação que se agravou ainda mais, no começo do século XVIII, com a criação das *Academias de Arte*. Essa diferenciação entre as categorias de arte e artesanato não foi feita de forma pacífica, foi fruto de muito conflito e disputas, que se arrastaram desde o século XVI, quando a ideia de desenvolvimento das academias começou a ser gestada, depois da transição do feudalismo para o capitalismo.

Retirar os pintores e, posteriormente, os escultores do domínio das guildas e, portanto, do modelo de educação medieval do artesão, era fundamental para quem tinha como objetivo elevar as artes e distingui-las das atividades que eram vistas como exercício manual (GRADIM, 2020, p.76).

Nesse momento, a concepção de artes aplicadas foi definitivamente vinculada ao artesão, já que no conceito de atividades manuais, não estava presente o *dom* intelectual. Ao mesmo tempo às artes aplicadas foi imposto o estigma do trabalho feminino e da feminilidade, já que, segundo a cultura patriarcal e misógina da época, as mulheres, intelectualmente inferiores, só eram capazes de produzir os chamados trabalhos de *gênero menores*:



miniaturas, pinturas decorativas, natureza morta, bordado e tapeçarias.

Vale salientar que, a noção de conceito de feminilidade descrito até aqui, não foi criado por mulheres, nem para as mulheres (PARKER, 1984). Este foi constituído como forma de exercer a dominação e opressão sobre a mulher e, está aí, na feminilização das práticas têxteis, bem como a relação do gênero feminino às atividades menos intelectualizadas, associado ao conceito de pureza, delicadeza e recato, a explicação para a exclusão das mulheres das Academias. “A própria noção de feminilidade é tomada como um discurso; uma fala produzida histórica e socialmente que, em alguns momentos, servem para julgar, para classificar e mesmo subjugar, a produção feminina” (SIMIONI, 2008, p.27).

Em seu ensaio de 1971, “Por que não houve grandes mulheres artistas? ”, Linda Nochlin narra que, um dos fatores que levou à essa invisibilidade, foi a circunstância de impedimento que, mulheres que queriam seguir a carreira artística, sofreram para frequentarem as aulas de modelo vivo nas Academias. No período entre o Renascimento, até o final do século XIX, o estudo da anatomia do corpo humano era altamente valorizado e exigido para os artistas que pretendiam dominar as técnicas do desenho, pintura e escultura, com as pretensões de grandeza artística para serem aceitos na mais alta categoria de arte, as artes puras. Neste sentido, o estudo cuidadoso e prolongado do modelo nu, geralmente masculino, era a disciplina central dos programas de treinamento das Academias de Arte e, por questões de castidade e moralidade, às mulheres, era uma conduta inaceitável, foram sumariamente vetadas de ter acesso a esses estudos, que eram monopólio destas instituições. Sendo assim, as mulheres foram castradas da possibilidade de estudar, praticar, muito menos, se

tornarem aspirantes a artistas. As mulheres “estavam restritas aos campos "menores" e menos conceituados do retrato, gênero, paisagem ou natureza-morta” (NOCHLIN, 1971, p.25).

Nochlin vai além, a partir do título do ensaio, ela questiona: “Primeiramente, devemos nos perguntar quem está formulando essas questões e, a partir desse ponto, refletir a que propósito esse tipo de formulação serve” (*ibid*, 1971, p.9). E coloca em *xeque* o mito da genialidade, defendido por Vasari. Ela nos faz refletir sobre as condições opressoras e dominantes da arte, para quem não teve a *sorte* de nascer branco, em uma classe social alta, ou pelo menos média, e principalmente, do sexo masculino. A lógica mítica do *dom divino*, é derrubada ao apontar as questões de privilégios, estrutura de instituições sociais e o obscurantismo que a história, mesmo nos tempos atuais, insiste em esconder em nome da *aura mágica* que envolve a arte e que estão relacionadas com a teoria “raça-meio-momento” e com o quão, os “mitos sobre a precoce manifestação dos gênios são enganosos”. E compara as oportunidades socioeconômicas, culturais e educacionais de mulheres e homens artistas (ditos geniais) tiveram à época, como a transmissão da profissão de artista de pai para filho, a facilidade de um pai professor conseguir descontos ou isenções de taxas em escolas de arte para os filhos, e a possibilidade de ser apadrinhado por um mecenas, o que era comum. Oportunidades que, às mulheres, não eram concedidas. E conclui:

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a

situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais (NOCHLIN, 1971, p. 23 – 24).

Com o rebaixamento das artes aplicadas ao de *gênero* menores e a exclusão da mulher das Academias,

gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, centrais durante a Idade Média, passaram, ao longo da Idade Moderna, a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho “feminino”, logo inferior, e a do trabalho manual, a cada dia mais desqualificado (SIMIONI, 2010, p.5).

Com o desenvolvimento das Academias e, com isso, o monopólio sobre as aulas de modelo vivo, as corporações de ofícios para formação de artistas foram destituídas e, no final do século XVIII e início XIX, houve a extinção, em toda a Europa, das guildas que regulamentavam as artes aplicadas, deixando a atividade sem fiscalização favorecendo a precarização do artesanato, em favor da mecanização do mercado, em decorrência da Revolução Industrial. Ao final do século XIX, o prestígio das Academias entrou em declínio e, com o surgimento dos movimentos *Art Nouveaux* (francês, austríaco, alemão e italiano) e, principalmente, o *Arts & Crafts*, na Inglaterra, houve um resgate e uma revalorização do têxtil. Inspirado pelas críticas sociais, que John Ruskin fazia à desumana condição de trabalho dos artesãos e, por sua defesa pela melhoria da “situação através das reformas sociais e

rejeição do trabalho mecanizado” (GRADIM, 2020, p.76), William Morris executou suas ideias através do movimento *Arts & Crafts*, o que gerou uma maior investida na equiparação entre as Belas Artes e as Artes Aplicadas.

William Morris propôs a retomada dos métodos tradicionais e artesanais, pois neles o trabalhador participava de todas as etapas da produção. Foi nesse contexto que se retomou a produção têxtil, notadamente de tapetes, dentro de uma proposta artística então revolucionária, ainda que remontasse ao passado em especial – à imagem da produção medieval que ocorria nas corporações de ofícios – para fazer a crítica do presente (SIMIONI, 2010, p.5)

Mas é questionável se, realmente, o movimento *Arts & Crafts* operou no fomento à valorização do artesanato. Segundo PARKER (1984), apesar de Morris ter aprendido a bordar e ter conseguido dominar técnicas consideradas difíceis, como o bordado *Crewel* (já explicado anteriormente, p.225, nota), na prática, o que houve foi uma retomada à tradicional divisão sexual do trabalho, já que, ele assumia o papel do design, desenhando os padrões das tapeçarias e as trabalhadoras bordadeiras, executavam o trabalho, incluindo aí, sua esposa, irmã, cujos nomes não mencionados e sua filha, May Morris, a quem ele delegava muitos de seus trabalhos. Ou seja, ratifica-se aqui, o *mito da genialidade*, o homem projeta a parte *intelectual* do trabalho e as mulheres operam como executoras, meras *colaboradoras*. SIMIONI reflete sobre o movimento:

O alcance das teorias e métodos do *Arts and Crafts* foi limitado. Como utopia, ou discurso, fez-se central na historiografia da arte, mas pode-se questionar se os seus objetos foram, de fato, aceitos universalmente como “elevados”. Vale ainda notar que a divisão do trabalho não cessou de ocorrer dentro dos



circuitos modernistas: há muitos casos de grupos de vanguarda em que foi considerado artista somente aquele que desenhava a produção, enquanto os executores continuaram a ter seus nomes pouco mencionados, sendo comumente negligenciados pela história da arte. Seria interessante pensarmos nas muitas “artistas colaboradoras” presentes nas notas de rodapé da história da arte (SIMIONI, 2010, p.5-6).



Cadeira com design e estofamento idealizados por Willian Morris – Coleção digital da University of Maryland



May Morris, 1891, e trabalho por May Morris e Theodosia Middlemore, para Melsetter House, Orkney, 1898 – 1902



15. Por Mariangeles García em <https://www.archdaily.com.br/br/890329/as-mulheres-esquecidas-da-bauhaus#>

No início do século XX, em 1919, foi fundada na cidade de Weimar, por Walter Gropius a mais notória e emblemática escola de *design* ocidental, a Bauhaus. Foi criada com a filosofia de ensino revolucionário para as artes e design e de um lugar aberto a "qualquer pessoa de boa reputação, independentemente da idade ou do sexo". Um espaço onde não haveria "diferença entre o sexo belo e o sexo forte"<sup>15</sup>. O *slogan* que sugeria que as mulheres teriam acesso à lugares que antes lhes eram vetados, como as escolas de Arte, foi o chamariz para o enorme número de registros de mulheres, aceitos. Mas, na verdade, tais princípios mudaram muito pouco as relações entre os gêneros, como observa SIMIONI:

As mulheres foram sistematicamente desencorajadas a cursarem os ateliês mais importantes da escola, como o de arquitetura e pintura, ao passo que o ateliê de tecelagem, o menos prestigiado, foi frequentado com quase exclusividade pelo sexo feminino (SIMIONI, 2010, p.6).

Em 1920, houve uma reunião do conselho da instituição para sugerir "uma separação, no momento da aceitação, sobretudo para o sexo feminino, cujo número está fortemente representado" (WELTGE, apud SIMIONI, 2010, p.6). E mais, o próprio Gropius "aconselhou ainda que não se devia fazer qualquer "experiência desnecessária" e enviar as mulheres para o atelier de tecelagem logo após o curso preliminar" (DROSTE, 2005, p.40). Ou seja, no lugar em que deveriam ser *integradas*, seguindo o slogan da escola, o que aconteceu na Bauhaus foi a segregação das mulheres, e mais uma vez, foram impedidas de alçar o patamar mais alto, as *artes puras*, tornando-se os ateliês de cerâmica e pintura, o nicho feminino da escola.

Pode concluir-se que a Bauhaus de Weimar dificultou fundamentalmente a entrada das

mulheres e que quando elas venciam os primeiros obstáculos, eram enviadas para a tecelagem. Muito do que as mulheres da altura produziam de artístico era rejeitado pelos homens como sendo "feminino" ou "artesanal". Os homens recebiam uma tendência demasiado "decorativa" e viam o objectivo da Bauhaus, a arquitectura, em perigo (*Ibid*, 2005, p.40).

Esta masculinização da Bauhaus tornou-se mais evidente durante o período em que Mies van der Rohe foi seu diretor, em torno de 1930, e seus ensinamentos foram orientados principalmente para a arquitetura, formação para a qual as mulheres não eram convidadas.

A maioria das alunas da Bauhaus saíram sem se comprometer com uma carreira profissional, mas, ao contrário do que seus dirigentes previam, houve aquelas que perseguiram carreiras artísticas e em outras profissões, fora do mundo têxtil e aquelas que abraçaram a tecelagem como carreira. Algumas delas, inclusive, seguiram carreira dentro da própria escola, como docentes não masculinos. A exemplo de Gunta Stölzl, Anni Albers, Otti Berger, Marianne Brandt.

Gunta Stölz passou por todas etapas de formação da escola, foi aluna, professora, mestre de atelier e diretora do atelier de têxtil. Foi responsável por projetar o estofamento de móveis criados na escola Bauhaus Dessau. Por ser casada com um arquiteto judeu, teve que abandonar seu cargo na escola, à época em que o nazismo avançava, por conta das pressões que sofria dos seus alunos de extrema direita. Continuou sua carreira têxtil na Suíça, montando seu próprio escritório.

Anni Albers foi responsável por elevar o tear e o design têxtil a um patamar de alto padrão. Apaixonada por



pintura, mas impedida de cursar a disciplina, transformou seus tecidos e tapeçarias em *pinturas*, seus tecidos pictóricos em arte abstrata, sofreram influências de muitos daqueles que frequentaram a Bauhaus, como Paul Klee, que foi seu professor. Junto com seu marido, foi convidada pelo curador do MoMA, em Nova York, para dar aulas na escola experimental Black Mountain College, na Carolina do Norte e foi a primeira artista têxtil a fazer uma exposição individual no MoMA.

Marianne Brandt quebrou paradigmas ao conseguir assumir a cadeira de docente no ateliê de metais que, até então, era reservada exclusivamente para homens. Foi pintora, escultora, designer industrial e no final de sua vida, fotógrafa. Na Bauhaus, também foi assistente de Gunta Stölz, no ateliê têxtil, até finalmente conseguir ser diretora do ateliê de fotografia. Infelizmente, devido à dominação dos homens na Bauhaus, por não aceitarem que seu trabalho era muito superior que os deles, Brant só esteve por pouco mais de um ano à frente do ateliê de fotografia. Como artista e design do metal, criou peças utilitárias que ficaram famosas no mercado, como: conjunto de café MT50-55a (1924), nos seus cinzeiros, no seu mítico bule MT49 e na super conhecida luminária Kandem 702.

Otti Berger, foi designer têxtil de grande fama graças à sua loja em Berlim Atelier for Textiles. Berger morreu em Auschwitz, esquecida por todos.

Ulrike Müller, em seu livro *Bauhaus Women*<sup>16</sup>, diz que essas mulheres:

tiveram a audácia de querer provar seu valor em um momento histórico onde os homens eram o centro de tudo e as mulheres estavam relegadas para casa e família. Elas foram expulsas da pintura e da escultura, embora

muitas tivessem demonstrado grande talento para essas artes. Os homens pensavam que se as relegavam ao tear, de certa forma seu desejo artístico estaria ali satisfeito e, mais importante, devolvido ao lugar na sociedade separado para elas. Entretanto, estas artistas se tornaram pioneiras de algo tão apreciado hoje em dia como o design e aprenderam a imprimir sobre os objetos do universo doméstico e feminino todo o talento artístico que não tinham permissão de capturar em tela, argila e metal. (MÜLLER, ibid)

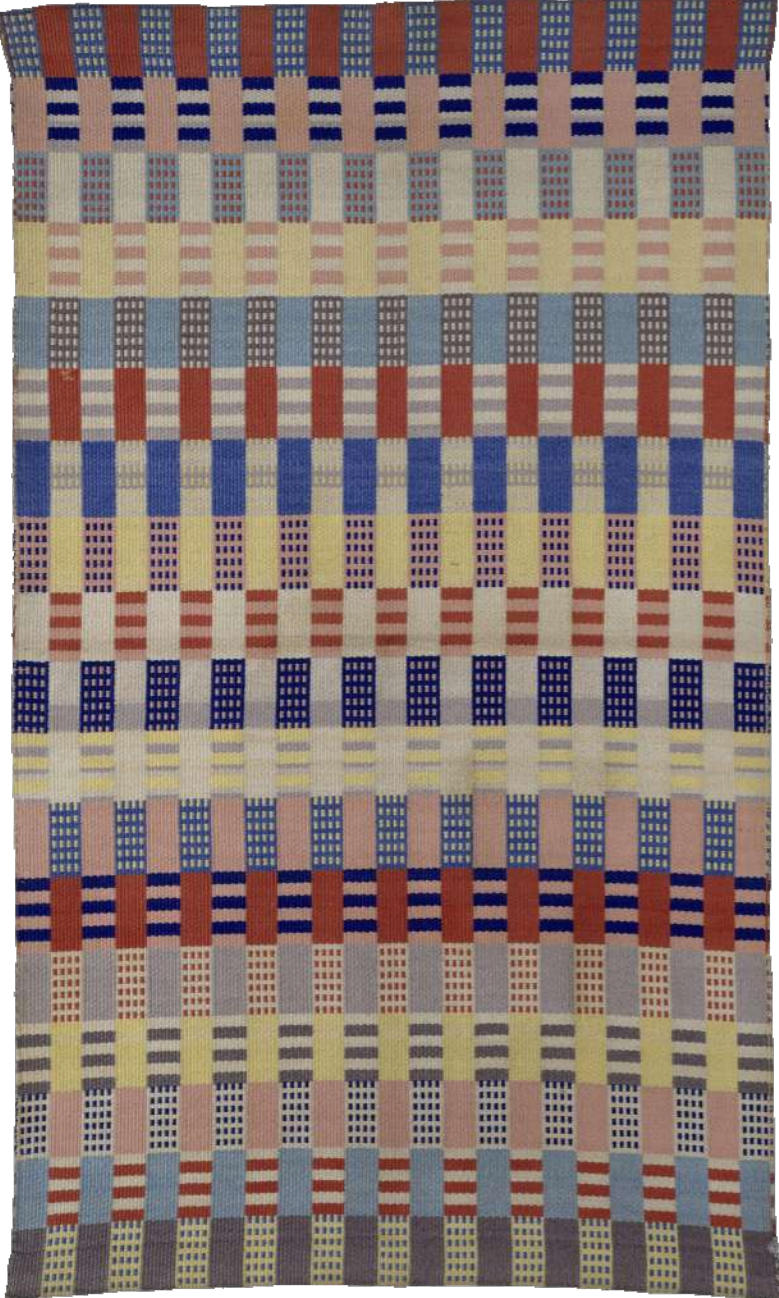
16. Por Mariangeles García em: <https://www.archdaily.com.br/br/890329/as-mulheres-esquecidas-da-bauhaus#>



Gunta Stözl - Slit Tapestry Red – Green, 1927, 1928



Anni Albers, Wall Hanging, 1926



Otti Berger, Nursery carpet , 1929



A estigmatização no campo têxtil, discutida nesta pesquisa, ainda hoje, está arraigada a fatores e práticas familiares patriarcais que estão atrelados com os afazeres domésticos, e mais que isso, elas estão diretamente ligadas a um processo social que se arrasta há séculos, e que têm a ver com a correlação de objetos do sistema doméstico e a atribuição de gênero. Tanto os conceitos de pureza, delicadeza e recato, estão associados à feminilidade, quanto espaços e objetos específicos que estão inseridos em nossos contextos e práticas sociais. É a partir e por meio destes objetos domésticos que vem se constituindo a identidade de gênero na sociedade que vivemos, no caso, a ocidental. Mary Del Priori nos conta em seu livro *Sobreviventes e Guerreiras*, como o lar doce lar da burguesia do Rio de Janeiro, em meados do século XIX, deveria se arrumado, de acordo com a natureza das mulheres:

Palavras associadas ao ambiente: elegância, durabilidade e utilidade. [...] mesinhas em diferentes tamanhos, sempre cobertas de toalhinhas de toda a sorte: guipure, frivolité, tiras de pelúcia, renda irlandesa, etc. [...]. A sala era o lugar da exibição da riqueza familiar e, também, dos trabalhos manuais femininos que adornavam paninhos e centros de mesa em renda e crochê. (PRIORI, 2020, p.115).

É nesse sentido, que Vânia Carneiro Carvalho, faz uma reflexão a atribuição de gênero para os objetos do sistema doméstico:

É preciso que se diga ainda que as atribuições de gênero aos objetos funcionam como sentidos imanentes. Tais objetos se tornam emblematicamente sexualizados. Tal imanência, no entanto, deve ser entendida como um resultado da prática social, cotidianamente reiterada pela prática social, momento em que se atribui o gênero aos objetos (CARVALHO, 2008, p. 44).

Entretanto, é no empenho de quebrar esses preceitos de hegemonias e hierarquias de gênero nas artes, principalmente, em relação às Artes Têxteis, que a partir dos anos de 1970, com o feminismo, artistas mulheres, no lugar de continuar lutando para inserir o têxtil no campo das artes dominantes, passaram a utilizar em suas práticas artísticas elementos diversos, desprezados por sua *natureza essencialmente feminina e doméstica*, para neutralizar e subverter o *cânon* e os discursos de dominação e poder.

Para os artistas pós 1970, as modalidades outrora desprezadas por sua “essencial feminilidade”, tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico (que se percebe como imune às pressões externas) também está sujeito às injunções do gênero (SIMIONI, 2010, p. 9).

Algumas das pioneiras do movimento artístico feminista, foram Miriam Shapiro e Judy Chigago, nos Estados Unidos, na década de 1970. Shapiro e Chicago propuseram a “revalorização das práticas tradicionais femininas, vistas até então como domésticas e não femininas” (SIMIONI, 2010, P9). Fundaram e lideraram o primeiro programa de arte feminista do país no Instituto de Artes da Califórnia, em Valência, onde deram aulas para artistas mulheres e co-dirigiram a “*Womanhouse*” (1972), agindo como uma força catalisadora para a comunidade feminina de artistas. Vinte e uma estudantes de arte reformaram uma casa abandonada em Los Angeles e a transformaram em uma provocativa exposição em 1972. Ao transformar um *espaço feminino* (como uma cozinha), em uma arte feminista radical, as artistas provocaram várias discussões a respeito da noção de feminilidade e domesticidade. O objetivo dessas discussões era que cada mulher alcançasse um nível mais alto de autopercepção, para validar suas

experiências. Juntas, as alunos e professoras, trabalharam para construir um ambiente onde os papéis sociais convencionais das mulheres pudessem ser mostrados, questionados e subvertidos.

Mirian Schapiro participou também, da criação de um movimento chamado P&D (*Pattern and Decoration*), que juntava elementos da cultura tradicional, inevitavelmente ligados às mulheres e feitos dentro do âmbito doméstico, como artesanato, têxteis e cerâmica. Ela utilizou nesse movimento, uma técnica de origem americana, muito ligada à costura artesanal, que no início só era confeccionado à mão, o *Quilt*<sup>17</sup>. Desta maneira, ela intencionava questionar e subverter hierarquia das belas-artes sobre as *artes menores*, e suscitar debates sobre a esfera pública, ligada ao masculino e a esfera privada, ligada ao feminino.

*Anonymous Was a Woman* é uma das muitas *femmes* criadas por Schapiro, a partir de meados da década de 1970, em que se utilizava de pequenos bordados, guardanapos e toalhas para compor sua obra. Esses objetos desvalorizados, associados ao uso doméstico e ao feminino ressurgiram em sua obra, denunciando não apenas essa desvalorização como também o anonimato dos trabalhos produzidos por mulheres. Schapiro usou o termo *femme* para descrever trabalhos que combinavam colagem, pintura, tecido, bordado e outras técnicas de *arte alta* e *arte decorativa*, destacando simultaneamente a relação das mulheres com esses materiais e processos. Ana Paula Simioni, no entanto, questiona que apesar de Schapiro chamar a atenção para a questão do anonimato e desvalorização dos produtores de trabalhos artesanais, e sua falta de representatividade no meio artístico dominante, sua atitude se coloca apenas no plano do discurso e não da prática, pois, as obras feitas, coletivamente, por artesãs anônimas, são assinadas por ela

e entram no sistema da Arte, como uma obra valorizada, de uma artista reconhecida no mercado.

Vale notar que, muito embora a artista chame a atenção para a desvalorização dos produtos e produtores não consagrados pelo campo artístico dominante, o faz num plano eminentemente discursivo, e não prático: afinal, mesmo expondo colagens de obras tradicionais feitas por mulheres anônimas, sua própria obra é autoral, assinada e exposta em espaços legítimos. A artista exhibe as desigualdades, aponta as hierarquias, mas isso não se traduz em uma mudança estrutural: museus e galerias “badalados” dificilmente acolhem em seus espaços obras artesanais e anônimas. Assim, o que se exhibe são os valores e discursos de Miriam Schapiro, a artista reconhecida enquanto tal (SIMIONI, 2010, p.10).

Judy Chicago produziu entre 1974 – 1979, *The Dinner Party*, que faz parte da exposição permanente do *The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum*, Nova Iorque, EUA. Trata de uma instalação que compreende um enorme cerimonial de banquete, medindo quatorze metros, disposta em uma mesa com um total de trinta e nove lugares, treze de cada lado, formando um triângulo perfeito, aludindo à igualdade e poder feminino (o signo da Deusa). Cada lugar representa, cronologicamente, uma mulher, desde a mitologia, a personalidades femininas reais. Em cada um dos lugares, há uma toalha com o nome da homenageada bordado em dourado, um prato de porcelana pintado à mão com formas que evocam borboletas ou vulvas, cálices dourados e talheres. Cada detalhe do serviço usado, está relacionado à mulher homenageada e ao momento histórico em que viveu. A mesa está posicionada sobre um piso de azulejos chamado *Heritage Floor*, com mais 999 nomes de mulheres que a artista considerava que deveriam ter um lugar de

17. Criação de um produto acolchoado multicamadas com uma superfície decorativa, feita com o uso de diferentes técnicas de costura



maior destaque na história. Existem painéis, *Heritage Panels*, que contam as histórias das 999 mulheres e outros painéis de tapeçaria, *Entryway Banners*, com frases que traduzem a visão da artista a respeito de um mundo mais igualitário.

The Dinner Party, é um dos mais importantes ícones da arte feminista dos anos 1970 e um marco na arte do século XX, subverte o lugar do artesanal, doméstico e das práticas artísticas femininas barradas da arte dominante, como também, reflete as conquistas e experiências específicas das mulheres nela representadas.



Womanhouse (1972) – Miriam Shapiro e Judy Chicago



Miriam Shapiro, Anonymous was a Woman, 1976.





Judy Chicago, The Dinner Party, 1979



Judy Chicago, The Dinner Party, 1979 (Detalhe)



Louise Bourgeois (1911 - 2010) foi uma das artistas mais emblemáticas da história da arte de grande parte do século XX e começo do XXI. Tornou-se um dos maiores expoentes em arte têxtil no mundo, por ser uma das primeiras artistas a chamar a atenção para a presença da costura nas artes plásticas. Suas obras estão impregnadas de memórias de uma infância onde a trama familiar era tecida por sentimentos de conflitos, angústias, medo e infidelidade, e que refletem sobre identidade e condição de gênero, caracterizando uma desobediência servil e desta maneira, subvertendo o uso e sentidos de materiais e objetos associados às noções de feminilidade e domesticidade.

Apesar de sempre ter rejeitado a ideia de que sua arte era feminista, o tema central era o feminino. Obras como *Femme Maison* (1946-1947), *Autorretrato Torso* (1963-1964), *Destruição do Pai* (1974), *Arco da Histeria* (1993) e *Células* (1991-1993) e retratam que Bourgeois explorou o conceito de feminilidade desafiando os padrões patriarcais. O lugar do têxtil em sua produção, matéria-prima da empresa familiar de restauro de tapeçaria, do cozer, do costurar e do bordar, traduz uma aparente domesticação dos sentimentos não confirmada nas costuras expressadas em seus trabalhos, como que estivesse suturando feridas, a ponto cru. Conduzindo à uma dessacralização na docilidade e pureza doméstica e em um imaginário do feminino territorializado e associado ao ambiente privado.

Na casa dos oitenta anos, Bourgeois produziu duas séries de trabalhos, são instalações fechadas que ela denominou de *Células* (Cells). As células tratam de traumas psicológicos e intelectuais, dos medos e das dores. As *Células*, são espaços fechados, alguns pequenos e outros grandes, que aludem aos espaços domésticos e ao sentimento de abrigo, o lugar íntimo, que traz proteção, mas que ao mesmo tempo aprisiona. A artista muitas vezes usa materiais próprios, que pertenceram a ela, ou à família.

Bourgeois leva ao ambiente, objetos que traduzem aconchego, afetividades e memórias, como cama, travesseiros, colchas, roupas e, ao mesmo tempo, o sexo, a morte, os pesadelos, e angústias mais profundas. São espaços construídos no campo dos sonhos e pesadelos, encerrados em si mesmo e nos fragmentos das memórias que carregam. Não revelam, nem expõem, apenas sugerem o que inquieta, o que perturba. Desta maneira, Louise Bourgeois rompe com a ideia da docilidade sagrada do lar do lar, através da ambiguidade dos elementos eróticos e ameaçadores, rompendo com os sentidos de docilidade feminina, e deixando expostas as fendas, as feridas.



Louise Bourgeois, Cell XXVI, 2003



Louise Bourgeois, Femme maison, 2005



Louise Bourgeois, Pregnant Woman, 2002



Louise Bourgeois, Untitled, 2002



## AS TRAMAS ENTRE O GÊNERO E O TÊXTIL NO BRASIL

A relação do têxtil no Brasil, remonta muito antes da colonização, está ligado diretamente aos índios que viviam no Brasil, que desenvolviam um processo já avançado de tecelagem, e estão relacionados à capacidade de adaptação às suas necessidades cotidianas, manifestando-se, principalmente na tecelagem em algodão, trançados em palha e a arte plumária. “O mais expressivo dos primeiros grupos indígenas a se organizar culturalmente no país foi o marajoara, que, já no século V, tinha conhecimento do trabalho têxtil e cerâmico” (CIRILLO, MELLO, 2019, p. 27).

Com a colonização, os primeiros teares foram trazidos para o Brasil, e a produção têxtil começou através dos ateliês dos jesuítas, que aproveitaram dos conhecimentos que os índios possuíam sobre a tecelagem e começaram a fabricação “com o objetivo de confeccionar panos para vestuário dos escravos e de utilização grosseira, como cobertura para proteção de arreios. A produção local era, portanto, de tecidos de algodão cru com estrutura simples, sem qualquer refinamento técnico (CIRILLO, MELLO, 2019, p. 27-28), os tecidos mais finos eram importados de Portugal ou Inglaterra.

Com a falta de tecidos, começou-se a desenvolver uma manufatura de tecidos rudimentar, apenas para suprir as necessidades básicas, como peças de uso doméstico, que seguiam o padrão português de manufatura, assim como as “combinações elementares em padrões estabelecidos nos chamados “repassos”” (CIRILLO, MELLO, 2019, p. 28). Isso promoveu o estabelecimento de uma tradição cultural na produção de tecidos, porém foi interrompida, pois contrariava os interesses comerciais entre Portugal e Inglaterra. Dessa maneira, a Rainha de Portugal, D. Maria I, interferiu, e mandou que quebrassem todos os teares, a fim de garantir a continuação da importação dos tecidos

nobres e o comércio com os colonizadores. Os únicos teares que foram permitidos a continuar funcionando, foram os teares que garantiam a produção rudimentar de tecidos para sacaria e utilitários. Essa situação garantiu também a preservação da tecelagem artesanal, dando continuidade até os dias de hoje.

A cultura dos povos negros também chegou ao Brasil com a colonização. Eles dominavam as técnicas do tear e das tramas, seu conhecimento foi passado através das gerações, até chegar às mãos de Mestre Abdias do Sacramento Nobre, último representante do Brasil de uma linhagem de tecelões do pano da costa ou alaká, adereço do traje típico das mulheres afro-baianas desde o século XVII. Teve Panos da Costa de sua autoria no acervo do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, mas assim como o museu, foram consumidos no incêndio de 2018. Mas seu legado foi repassado através dos cursos oferecidos por ele, na Casa de Xangô do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, sob a liderança de Mãe Stella de Oxóssi. Essa trajetória nos mostra que a história têxtil no Brasil, está ligada não só à Europa e aos colonizadores, como sempre nos fazem crer, mas intrínseca e culturalmente, a dos negros e a dos nossos povos originários, os índios, mas que são quase que completamente apagadas das histórias da arte.

Nas artes visuais, as relações entre os fazeres femininos, a noção de feminilidade e as questões de hierarquia de gênero na Arte, também estão associadas aos meios têxteis no Brasil. Entre as décadas de 1920 e 1940, a artista Regina Gomide Graz, precursora da *art déco*, no país, foi uma das artistas mais produtivas de sua época. Pintora, decoradora e artista têxtil, sempre teve sua produção artística atrelada às *artes decorativas* e às *artes aplicadas*. Casada e irmã de dois artistas, John Graz e Antônio Gomide, seu nome não figurava como protagonista no grupo de artistas, mas sim, em uma posição secundária.

Ana Paula Simioni, em seu artigo, *Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil*, discute essa dimensão gênero na sua trajetória e como a artista precisou *negociar* sua posição no cenário artístico.

Nos escritos sobre Regina Gomide Graz, duas afirmações, que acabam por se conjugar, sempre sobressaem: a de a artista ter realizado obras “femininas”, o que implica afirmar que as artes têxteis eram (e são) percebidas de um modo sexuado; e a de ser descrita como “esposa” e “irmã” de artistas (respectivamente, de John Graz e Antonio Gomide), o que a coloca em uma posição secundária, de “colaboradora” mais do que propriamente de “autora” (SIMIONI, 2007, p.90).

Regina Gomide, junto com seu marido e irmão, participou, a convite de Oswald de Andrade, da Semana de Arte Moderna de 1922, mas apesar de sua obra ser caracterizada como inédita no Brasil, suas criações têxteis não chegaram a impressionar o crítico, tanto quanto as telas de seu marido, mostrando que mesmo com as quebras de paradigmas do modernismo, as artes puras continuavam em um patamar mais alto que àquelas realizadas em suportes têxteis.

Esse pequeno grupo familiar de artistas, Regina Gomide, John Graz, Antônio Gomide, é um dos casos mais representativos de divisão sexual do trabalho dentro dos círculos modernistas. Ou seja, reforçando a gênese das categorias de arte, dos *gêneros maiores* e dos *gêneros menores*. Enquanto os homens se apropriavam da idealização intelectual dos projetos (gênero do autor), Regina e sua irmã, Beatriz Gomide Witocy, se ocupavam com o *trabalho secundário*, o de execução das tarefas manufaturadas (gênero da produção). Parceria, aliás,

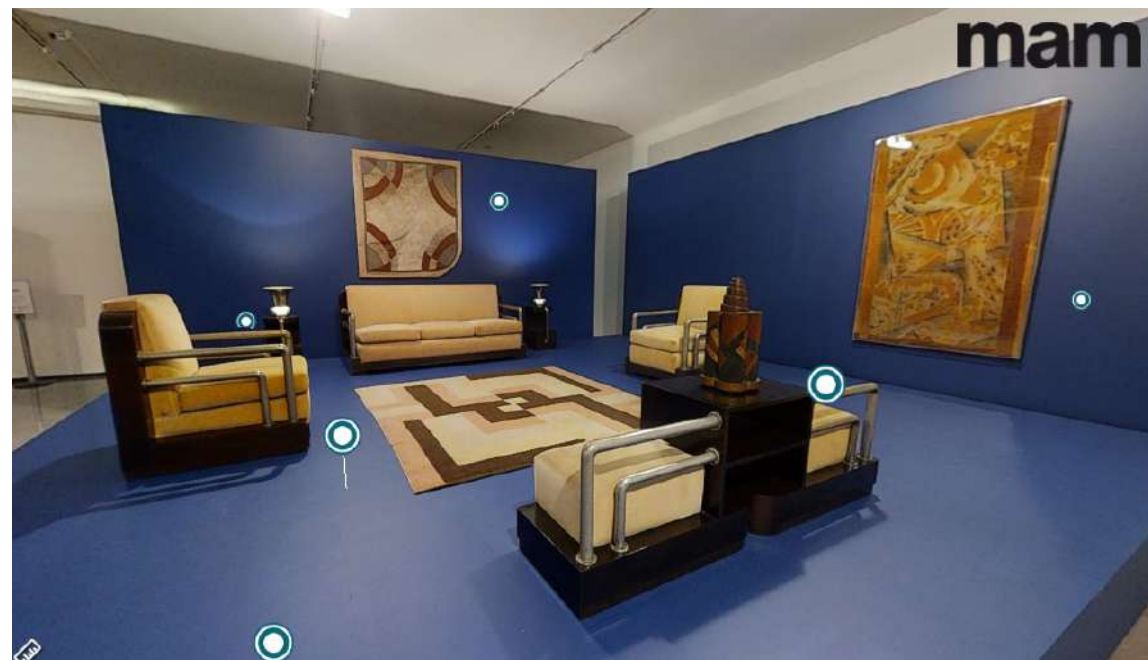
esperada para o papel da mulher na sociedade da época, e mesmo para uma artista, que era casada com outro artista, o papel de coadjuvante. Talvez por uma conjuntura de fatores, estar nesse lugar secundário da relação e seu trabalho sofrer a idealização do trabalho feminino, estereotipado como doméstico por utilizar materiais não valorizados no meio artístico, as obras de Regina Graz

As obras de Regina Gomide Graz são descritas como arte sem grande valor estético por não terem sido capazes de transcender sua condição de aplicabilidade. Ou seja, são associadas a um trabalho mais comercial e menos puro, espiritual ou artístico do que o de seus companheiros. Em suma, tratava-se de labor e não de arte. (SIMIONI, 2007, p.104).

É relevante frisar, que o apagamento que Regina Graz sofreu, em seu papel de artista precursora da moderna arte têxtil do Brasil, foi uma grande injustiça à importância do seu trabalho. Vale salientar, que ela não foi, como se pensa, uma mera *colaboradora*. Sua produção lhe permitiu abrir um ateliê que empregou outras mulheres. Mais tarde, em 1940, fundou uma indústria de tapetes, que funcionou plenamente durante dezessete anos, mas não conseguindo concorrer com a produção industrial, foi vendida às Fábricas Parahyba, posteriormente. A sua indústria de, Tapetes Regina Graz, levava seu nome, não do seu marido, subvertendo a ordem patriarcal da hierarquia de gênero. Portanto, apesar da invisibilidade e até do desaparecimento de sua obra causado, inclusive, por falta de interesse, de sua família e do sistema de arte brasileiro, na preservação de seu acervo têxtil, Regina Gomide Graz, foi protagonista da sua história, trazendo significativas contribuições para o campo da arte têxtil.



A trajetória de Regina Graz é indicativa do quanto a história social da arte precisa proceder à crítica das suas próprias categorias e juízos analíticos caso proponha-se a compreender a produção das artistas mulheres e as razões dos juízos e percepções que as relegam a posições secundárias. (SIMIONI, 2007,p.106).



Print Tour Virtual Exposição Desafios da Modernidade – Família Gomide-Graz nas décadas de 1920 e 1930 – MAM – SP – 2021 – Curadoria: Maria Alice Milliet



Regina Graz, Composição com figuras, 1925



Regina Graz, colcha bordada, 1920

Infelizmente, não só Regina Graz sofreu com a invisibilidade na tapeçaria no Brasil. Até a década de 1970 – 1980, houve uma renovação na arte têxtil no país, principalmente no Sul e Sudeste. Aconteceram muitas exposições, Bienais e Trienais e muitas artistas mulheres despontaram nessa linguagem, nomes como: Zoravia Bettiol, Liciê Hunsche, Berenice Gorini, Heloísa Crocco, Rachela Gleiser, Renata Rubim, Jussara Cirne, Carla Obino, Ecila Corrêa Lobo D’avila, Eva Soban, entre muitas outras.

Artistas homens que já eram consagrados em outras expressões artísticas, como pintura, desenho, escultura, a exemplo de: Di Cavalcanti, Burle Marx, Genaro de Carvalho e Dorian Gray enveredaram pela arte das tramas. Mas apesar do número de mulheres que teciam ser superior ao dos homens, foram eles que alcançaram mais visibilidade, com raríssimas exceções, como Eva Soban. Além dos já citados, também foram destaques, Kennedy Bahia, Norberto Nicola, Jacques Douchez e Yeddo Titze.

Apesar de já se ter alcançado a contemporaneidade, a prática da divisão sexual do trabalho têxtil persistiu. A maioria dos *tapeceiros*, ao contrário das artistas têxteis, não teciam ou bordavam suas tapeçarias. Mesmo que alguns deles soubessem bordar e tecer, eles contratavam artesãs para produzirem as obras. Primeiro pintavam cartões, que serviam de amostras e depois, passavam para as artesãs que teciam ou bordavam os trabalhos. O estereótipo do doméstico, do trabalho feminino, os critérios de gênero (autor e produtor) eram ainda, conceitos dominantes. O círculo vicioso continuou, *Anônimo era uma mulher*.

Em entrevistas a canais de televisão, disponíveis no *YouTube*, Genaro de Carvalho<sup>18</sup>, da Bahia, e Dorian Gray<sup>19</sup>, do Rio Grande do Norte, falam sobre suas carreiras tão bem sucedidas, artística e financeiramente, e sobre os

processos de criação na tapeçaria. Ambos comentam sobre a quantidade de artesãs que utilizavam em suas produções, Genaro, por volta de 80; Dorian, fala em 40 artesãs, e que tentaram utilizar também a mão de obra feminina de familiares. Quem eram essas artesãs? Ninguém sabe, e talvez nunca se saberá.

No caso de Genaro de Carvalho, existe uma foto emblemática, que expressa, de maneira opressiva, o poder dominante da divisão sexual do trabalho. Tirada para uma matéria da revista *O Cruzeiro*, de 1961, a foto foi feita na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, em Salvador, nela, ele figura posando à frente de 65 artesãs e de sua esposa, Nair de Carvalho, que também é artista, pintora, gravurista e tapeceira, e ainda menos reconhecida que Regina Graz. O título da matéria é: *As 65 namoradas de Genaro*. Na verdade, eram mais de 80, mas para fazer essa foto, só apareceram as 65. Além de promover o apagamento das artesãs, reforça o estereótipo de namoradas, remetendo à imagem de *harém*, louvada, dentro da cultura machista, por homens do mundo todo.

Fica uma questão que não foi elucidada nessa pesquisa, mas de grande importância, o valor das tapeçarias das artistas mulheres, se equiparam aos valores, muitas vezes altíssimos, das tapeçarias feitas pelos artistas homens? E mais, qual é a condição da mão de obra anônima? A julgar pelo lugar, ou não lugar, que a arte têxtil feita por mulheres ocupa, as respostas parecem explícitas e óbvias. O que nos leva de volta à precarização do trabalho feminino e a refletir sobre as palavras de FEDERICI:

Se na sociedade capitalista a “feminilidade” foi construída como uma função-trabalho que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico, a história das mulheres é a história das classes, e a pergunta que devemos nos fazer é se foi

18. Fonte: Entrevista com Genaro de Carvalho - <https://www.youtube.com/watch?v=S7f9z5zfXaE>

19. Fonte: Entrevista com Dorian Gray - <https://www.youtube.com/watch?v=zNm7uziAm9I>

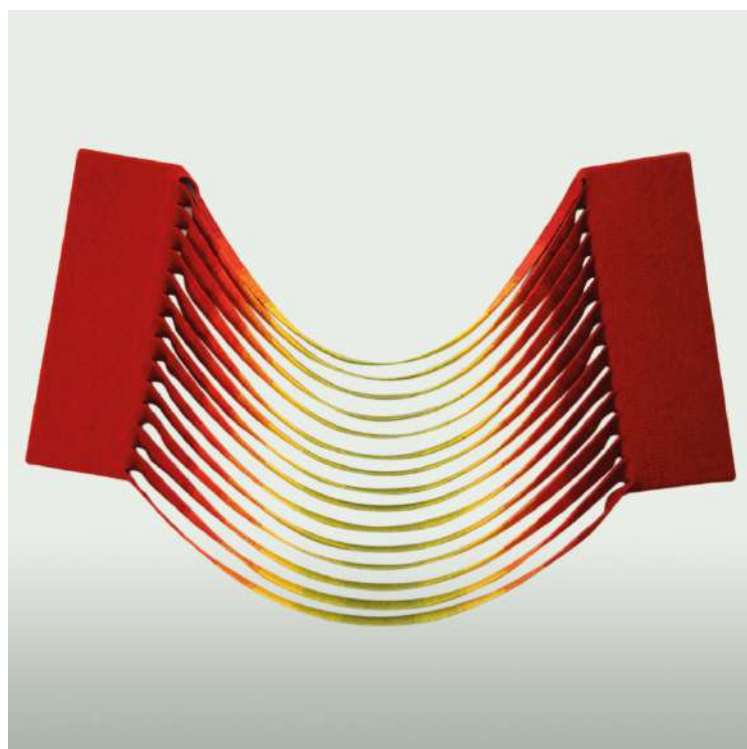


transcendida a divisão sexual do trabalho que produziu esse conceito em particular. (FEDERICI, 2017, p.31).



Revista O Cruzeiro, ano 1961, nº 31 – 13 de maio 1961, p. 54, Site Biblioteca Nacional Digital Brasil





Eva Soban, Tiras tecidas, s/d



Dorian Gray, Feirantes, 1990



Genaro de Carvalho, Jardim Dalva Amarelo, 1960



Zoravia Bettiol, Estandarte de Oxóssi Série Transfigurações da Pedra III, 1988



Na Arte Contemporânea, através da influência da *Arte Feminista*, houve uma ressignificação na maneira como mulheres artistas passaram a abordar as questões sobre o papel da mulher na sociedade e sobre diferentes meios de ativar o espaço a partir do próprio corpo, casa, objetos domésticos e cotidiano. Fazendo das subjetividades poéticas a forma de resistir à dominação da *superioridade* masculina, rompendo os estereótipos e produzindo uma nova relação com o meio, refletindo sobre o nosso lugar no mundo. Relaciono aqui, alguns coletivos de mulheres e artistas brasileiras que compõem o referencial artístico desta pesquisa, além das já citadas.

Letícia Parente, uma das pioneiras do vídeo-arte no Brasil, na década de 1970, quando a arte feminista questionava os suportes tradicionais e a noção de feminilidade, se junta a esse discurso, por meio de suas vídeoperformances. A artista faz do seu corpo, o meio de investigação e de redimensionamento da questão da identidade da mulher e dos estigmas de docilidade, domesticidade e feminilidade a ela associados. Através de ações cotidianas como costurar, bordar, passar, arrumar, maquiar, ela convoca os espectadores, principalmente, a mulher, a repensarem o lugar que ocupam.

Em *Marca Registrada*, 1975, ela borda na sola do próprio pé, a inscrição Made in Brazil, com esse ato, ela sugere o conceito de coisificação, de pertencimento a alguém, ou a um lugar. Como ligação ou imposição. Como marca de apropriação da coisa, ou como pertencimento do que constitui a sua história, a sua raiz, e tudo que isso carrega.

Em *In*, 1975, novamente, a artista propõe o conceito de coisificação da mulher. Ao, literalmente, se pendurar em um cabide dentro de um guarda roupa, como se fosse uma, ela se transforma em um objeto inanimado, sem vontades e desejos, sem vida, disposto ali, imóvel, à disposição de quem queira *usá-la*. Ao mesmo tempo, lendo por outra

ótica, a questão de estar *trancada no armário*, sugere às mulheres que elas saiam dele, abandonem os padrões de dominação e as sujeições e, *tornem-se* outras mulheres.



Letícia Parente, Marca Registrada, frame da vídeoperformance, 1975



Letícia Parente, In, frame da vídeoperformance, 1975



Rosana Paulino e Rosana Palazyan trazem a subjetividade do bordado em suas poéticas. Ambas promovem, através das memórias, reflexões a respeito das tensões inerentes às suas produções e as relações de gênero, hierarquia e raça. Com trabalhos que propõem narrativas absolutamente autobiográficas, suas e de outrem, posicionam suas obras no terreno da arte política, quando associam seus discursos a promoção de debates que convocam o público a ampliar e potencializar o pensamento a respeito das violências e exclusões que geram traumas, econômicos, políticos e culturais no tecido social. SIMIONI complementa, a respeito dos trabalhos das duas artistas:

Há muitas cargas simbólicas associadas a cada uma dessas tradições, que, como procurei mostrar, estão interligadas historicamente e impõem-se às mulheres artistas. Ambas transformam o fado da tradição em matéria pulsante para seus trabalhos inventivos, atordoantes, críticos. Seus bordados não remendam fatos; bem ao contrário, abrem fendas (SIMIONI, 2010, p.14).

A produção de Rosana Paulino está ligada às questões de gênero, sociais e étnicas. Questões que trazem à tona e que denunciam as marcas deixadas por séculos nas mulheres negras, preconceito, violência e racismo, são alguns deles. Seu trabalho tem como mote, as memórias, as experiências e vivências oriundas de um lugar mental particular, da história pessoal e familiar de quem a produz. A essas relíquias familiares, são agregados a fazeres que são, tipicamente, arquétipos do universo feminino, como a costura e o bordado, que aprendeu quando criança, com a sua mãe, quando não exercia a função de empregada doméstica, e que estão carregados de memória afetiva.

Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. 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 condição no mundo (PAULINO apud BAMONT, 2004, p.172).

Para Paulino, a sua arte tem que ser utilizada para se fazer pensar o seu lugar e condição no mundo. Para tanto, ela se fundamenta em memórias e mitos para a realização dos seus trabalhos, como o mito de Aracne, que associa a teia e os fios que são tecidos pelas aranhas, à prisão que à mulher é imposta, privando-a da liberdade de comunicar-se, a censura que lhe é imposta fazendo-a paralisar diante das ameaças. Mas ao mesmo tempo que retrata a mulher paralisada, representada em suas obras por fios costurados na boca e olhos, ela denuncia a ação. A mesma linha que silencia, é a linha que fere e expõe o ato. A série em questão é a “Bastidores” (1997), um compilado de seis obras, feitas a partir de xerox de fotografias de suas familiares, todas mulheres negras. Fotografias que foram transferidas para tecido e presas no suporte de bastidores de bordado de madeira, que servem como molduras. Cada uma dessas obras recebe intervenções bordadas como alinhavos, de maneira intensa e gestual, intencionalmente mal acabados e em partes significativas do corpo feminino: Boca, olhos, garganta e testa.

A linha aparente e o bordado rude transformam os retratos em exemplares da condição dos afrodescendentes, reverberando sua difícil condição social. Os bordados afastam-se das qualidades e delicadezas que lhes são próprios e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento. As costuras e suturas mal

feitas parecem agir sobre cortes profundos. Se os negros eram amarrados, amordaçados, e silenciados quando escravos, suas imagens nas séries Bastidores trazem à tona resquícios daquela condição (JAREMTCHUK apud SIMIONI, 2010, p. 13).

Discutir a questão de gênero e raça, é imperativo, para que se entenda a obra de Rosana Paulino. São mulheres, e como tais fazem parte historicamente de um grupo social que é segregado e que neste caso, duplamente: segregação de raça e gênero. Utilizando a linha e o bordado, elementos ligados ao arquétipo feminino, que traduzem delicadeza e feminilidade, de forma rígida, tensa e grosseira, Rosana ressignifica o teor das imagens e ao mesmo tempo os discursos estereotipados em relação à mulher.



Rosana Paulino, Série Bastidores, 1997



Rosana Palazyan traz à tona, de maneira bastante explícita, as violências que as desigualdades sociais, políticas e econômicas provocam no Brasil. A maneira como a artista se expressa através do bordado, levanta as questões carregadas de códigos hegemônicos e colonizadores que, se arrastam, há séculos, sobre as divisões sexuais de trabalho, a exploração feminina e doméstica e a noção de feminilidade imposta pela cultura patriarcal. Rosana Palazyan opera com o delicado e, dele, extrai múltiplos sentidos. A feitura precisa dos pontos do seu bordado, em tecidos puros, como algodão e linho, assim como reza a tradição manual, nos arrebatava brutalmente a estados diversos de sentimentos; saímos do estado de fascínio pelo belo, delicado e somos arremessados no campo das ações *delicadas* e bárbaras da vida, que acontecem em diferentes cotidianos. É uma completa imersão na realidade que a sociedade, por conveniência, prefere ignorar e deixar que permaneça em um lugar que considera confortável, à *margem*.

Rosana não é exatamente o que poderíamos chamar de minimalista. O que ela parece propor e mesmo exigir é uma estratégia do mundo dita 'feminina': o close reading. Ou seja, a leitura sintonal do particular, a recusa da abordagem totalizante, a desconfiança sistemática na evidência empírica. Sugere a provocação da escrita que para ser completa impõe a observação micro-angular, impõe uma efetiva aproximação do olhar. Como nas *Iluminuras*" (HOLLANDA, 2002, p.68).

A série *Por que daninhas?* (2006 – 2015) apresenta objetos como relicários, são plantas reais, conhecidas como *daninhas*, acomodadas sob tecidos transparentes. As raízes, foram substituídas por finos bordados, com fios de cabelos da própria artista, que trazem frases de livros de agronomia, consultados durante o processo criativo da obra. Os DNAs de plantas e seres humanos, estão ali

representados. Nesta série, Rosana Palazyan trabalha com o conceito de transformação das pessoas que vivem em situação de rua, em paralelo com o conceito da metamorfose das borboletas. Durante suas pesquisas, a artista tomou conhecimento, através dos livros de agronomia, que algumas espécies de borboleta estavam correndo risco de extinção por causa do extermínio de ervas daninhas e fez a relação desta planta com a mesma terminologia que utilizada para caracterizar pessoas consideradas indesejadas, como as pessoas em situação de rua. A artista comenta sobre o conceito:

Frases como: "Qualquer espécie pode ser considerada daninhas quando nasce onde não é desejada e compete culturas economicamente produtivas", ampliam minha reflexão sobre pessoas e plantas que são consideradas daninhas. Qualquer um pode ser uma "daninha" em algum momento ou inserido em algum contexto. (PALAZYAN, 2002, p.9).

Na série *Uma história que você nunca mais esqueceu?* (2000-2007) deriva de um projeto, que começou como pesquisa, na instituição no Rio de Janeiro (Escola João Luiz Alves), destinada à recuperação de jovens em conflito com a lei. Durante 2 anos (2000-2002), Rosana Palazyan, conversou com os adolescentes internos, buscando entender como conseguiram guardar as memórias das histórias vividas. Histórias que variavam desde a violência doméstica e a do dia a dia nas ruas, traumas, sentimentos de traição, agressões; e até mesmo alegrias e acontecimentos envolvendo amizade e solidariedade. Com o tempo de convivência, aos poucos, os adolescentes foram se aproximando da artista, mostrando interesse em conhecê-la e de contar suas experiências. Destas conversas, surgiu a série composta de objetos/instalações e desenhos. Foram criadas cenas que recriavam os

movimentos das respostas contadas pelos jovens. Cada cena foi montada em cima de um travesseiro, através da composição com bonecos de tecido, que representavam os personagens das suas próprias vidas. Na lateral dos travesseiros foram bordadas as frases relatadas pelos adolescentes, materializando assim, as suas memórias. Rosana continuou visitando os jovens até que o último adolescente, do grupo que ela teve contato, ganhou liberdade.



Rosana Palazyan, Série Por que daninhas?, 2006 - 2015



Rosana Palazyan, Série Uma história que você nunca mais esqueceu?, 2000-2007



A produção de Nazareth Pacheco tem caráter autobiográfico onde a memória e a identidade estão sempre ao redor dos temas de suas obras. Nascida com um problema congênito que a levou a inúmeras intervenções cirúrgicas, a artista traz essa tensão entre a dor e o sofrimento para seus trabalhos artísticos. Suas obras, quase sempre, estão relacionadas com as vivências que o corpo feminino passa visando aprimoramentos estéticos. Nelas são utilizados objetos para a manipulação do corpo feminino como agulhas cirúrgicas, bisturis, espéculo, saca-mioma.

A obra de Nazareth Pacheco provoca os sentidos, o tato, a visão, e sentimentos como proximidade e distância, sedução e repulsão, que constroem uma narrativa entre possibilidade e impossibilidade (tocar/sentir/afastar) com o observador, à medida que se expandem tridimensionalmente para o espaço expositivo e traduzem essa sensação de estranheza e fascinação através dos materiais utilizados, acrílico, miçangas, cristais, giletes, agulhas e sangue, entre outros. É uma obra que apesar de tratar do universo feminino, foge completamente das convenções de docilidade, domesticidade e feminilidade, são obras que expõem não só as cicatrizes da artista, mas também as dos espectadores.

Em suas obras bordadas, *Lança* (2016), *Corta Costura* (2016), *Ex-congelado* (2016), ela trabalha problemas relacionados à sua saúde, que a levaram, como já dito, tantas vezes às cirurgias. *Lança* que traz, bordada em ponto cruz, a palavra “lança” e um tubo de lança perfume, fala sobre os anestésicos que são capazes de bloquear as capacidades sensitivas do organismo durante procedimentos invasivos como as cirurgias, deixando o paciente totalmente vulnerável. *Ex-congelado*, traz, bordada em ponto cruz, as palavras “ombro”, “ex” e “congelado”, aborda um problema de congelamento de

ombro que a deixou durante muito tempo sem poder levantar o braço e conseqüentemente, sem poder trabalhar. *Corta Costura*, traz, bordadas em ponto cruz, as palavras “corta” e “costura” remetendo às linhas de sutura cirúrgica que foram utilizadas nas inúmeras cirurgias às quais teve que ser submetida, durante toda a sua vida. A obra *Minha Infância Nunca Perdeu Sua Magia* (2012), um vestido branco que tem a frase, bordada em ponto cruz, “minha infância nunca perdeu sua magia, nunca perdeu seu mistério, nunca perdeu seu drama”, versa sobre a infância de Nazareth Pacheco e é uma homenagem à artista Louise Bourgeois, autora da frase.



Nazareth Pacheco, Lança, 2016.



Nazareth Pacheco, Ex-congelado, 2016.



Nazareth Pacheco, Corta Costura, 2016.



Nazareth Pacheco, Minha infância nunca perdeu sua magia, 2012



O Linhas de Horizonte é um coletivo de bordadeiras que atuam na defesa de causas políticas e sociais, que nasceu em janeiro de 2017, em Belo Horizonte. Tudo começou pela indignação à ininterrupta campanha de difamação e calúnia sofrida por Dona Marisa Letícia, primeira esposa do Presidente Lula, quando o coletivo resolveu homenageá-la bordando uma colcha que lhe seria presenteada. Essa colcha foi bordada em atos de mobilizações, em praças públicas, pela recuperação de Dona Marisa, mas infelizmente, ela faleceu antes de receber o presente que foi entregue à família Lula da Silva.

A partir desta ação, as linhas e agulhas ganharam força e se juntaram para bordar por justiça, em favor de direitos básicos e sociais, fazendo do bordado uma ferramenta de expressão política e resistência. O coletivo começou a participar de atos populares progressistas no Brasil, e assim, passou a agrupar pessoas de várias atividades profissionais e de várias partes do país, que contribuem com essa imensa colcha de retalhos que ocupa espaços públicos, bordando por justiça, democracia, cidadania, direitos humanos, das mulheres, dos indígenas, dos negros e pela soberania nacional.

O Coletivo Linhas do Horizonte apoia vários movimentos populares brasileiros como o Movimento Mães Órfãs - BH, o Movimento Maria da Conceição MG, Mulheres do MST, Movimento Atingidos por Barragens, Frente Popular pela Soberania Nacional, o Grito dos Excluídos, Movimentos dos Quilombolas e, em 2018, se transformou em Comitê Popular Itinerante de Defesa da Democracia, promovendo diversos atos coletivos de bordação democrática, inspirando vários outros coletivos políticos de mulheres bordadeiras pelo país. Hoje o coletivo participa, com seus bordados políticos, das maiores manifestações e atos políticos que acontecem no país.



Estandarte do Linhas do Horizonte





Coletivo Linhas do Horizonte participando de atos políticos



O Coletivo de Mulheres do Movimento Atingidos por Barragens (MAB), com o intuito de se manifestar politicamente, se apropriou da técnica têxtil popular chilena, a Arpillera, que incorpora elementos tridimensionais e retalhos de tecido aplicados em juta, para juntas, tecer a resistência das mulheres atingidas.

A técnica surgiu originalmente em Isla Negra, no Chile, na época da ditadura Pinochet, quando mães e esposas de presos políticos criavam telas para subverter a censura e denunciar as violações praticadas durante o regime. Inspiradas pelo movimento chileno, as mulheres atingidas por barragens utilizam da mesma técnica para denunciar o processo de degradação ambiental nos locais onde as barragens são construídas e, principalmente, situações de violências sofridas pelos atingidos e a violação de direitos básicos como moradia, saneamento, alimentação digna e educação.

As Arpilleras passaram a ser uma ferramenta de educação popular e acolhimento e de meio de organização política das atingidas de todo o país. Nos encontros nacionais, regionais e estaduais, enquanto bordam coletivamente e passam adiante o conhecimento da técnica têxtil, as mulheres têm a oportunidade de refletir e discutir sobre suas perdas advindas do deslocamento forçado por causa das quedas das barreiras, sobre a nova condição de reassentadas em moradia coletiva e os desdobramentos que esta nova condição lhes traz. Através destas reuniões, promovem o fortalecimento da composição como um grupo de mulheres organizadas que se movimentam por um modelo de feminismo popular e por um novo modelo de desenvolvimento coletivo. Para elas, as denúncias e manifestações por meio das Arpilleras são uma forma de ter voz política ativa, criando visibilidade e representatividade perante a sociedade e instrumentos governamentais, para que assim, possam ter força para

lutar por políticas públicas que acolham os atingidos de todo o país e contra a degradação ambiental.

As obras realizadas pelo Coletivo de Mulheres do MAB, que hoje contam com mais de trezentas peças produzidas, já participaram de exposições nacionais e internacionais e fazem parte do Acervo Virtual das Arpilleras, lançado pelo MAB, no site do movimento e pode ser acessado livremente por qualquer pessoa interessada nos trabalhos do coletivo.



Coletivo de Mulheres do Movimento Atingidos por Barragens, Privatização que mata, 2019.



Coletivo de Mulheres do Movimento Atingidos por Barragens, Poder popular, 2017



Coletivo de Mulheres do Movimento Atingidos por Barragens, A energia é nossa, 2019



Nos últimos anos, vale salientar, houve um maior interesse do circuito de artes visuais na arte têxtil, mas não como se quisesse fazer um resgate apenas da memória afetiva desse fazer manual, mas sim, com um novo olhar, uma nova dimensão. A arte têxtil contemporânea traz uma nova roupagem, uma nova trama, as narrativas autobiográficas estão fortemente presentes, urdindo novas liames. Os fios se entrelaçam entre as histórias de si e de outros. E mesmo resgatando esse passado recente, que precisa ser contado, são outros os sentidos que expressam e nos fazem subverter a história que nos foi imposta, sob uma nova ótica, a da história que queremos escrever.

No Brasil, tem ocorrido uma sucessiva realização de exposições têxteis presenciais e virtuais. As redes sociais, principalmente desde o período da pandemia, têm sido um veículo significativo para divulgação da arte têxtil. Essas *Redes* constroem outras redes, mostrando-se como opções importantes, tanto para conhecermos a produção de artistas consagrados, que nos servem como referências, como novos artistas. Como também, para a divulgação e comercialização de trabalhos, divulgação de pesquisas e canais para buscarmos meios de participação em eventos, editais de exposições, residências ou submissões de trabalhos acadêmicos, que acontecem não só no país, mas em todo mundo.

Ao buscarmos nas redes sociais, especialmente no *Instagram*, podemos perceber o quanto se tem produzido no Brasil, e como essa produção vem quebrando os estereótipos e subvertendo os valores de domesticidade, docilidade e feminilidade, aos quais o têxtil sempre esteve atrelado. Explorando novas possibilidades e materialidade, não se prendendo, inclusive, aos rigores técnicos dos modos de fazer, como o bordado e a costura, por exemplo.

Em uma investigação por meio dos mecanismos de pesquisas digitais (Google/Instagram), foi possível comprovar a realização de várias exposições de arte têxtil nos últimos anos, inclusive, a realização da *I Bienal de Arte Têxtil Contemporânea*. Como está listado a seguir:

#### **Exposições Presenciais:**

*A Casa Bordada*, Museu A Casa do Objeto Brasileiro, curadoria Renato Imbroisi, São Paulo, 2017

*Entre-Laçados*, O Museu A Casa, São Paulo, 2018

*Tramações* (2ª edição): Cultura Visual Gênero e Sexualidades, Galeria Caibaribe/CAC/UFPE, Curadoria Luciana Borre, Recife, 2018.

*Tramações* (2ª edição): LINHA por Jaci Borba, Instituto de Arte Contemporânea IAC/Benfica, Recife, 2018

*Têxteis Pré-Colombianos*, Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP. Acervo em Transformação: Comodato Masp Landmann. São Paulo, 2019.

*Arte Têxtil Ceará*, Espaço Multicultural Casa Bendita. Curadoria Roberto Galvão, Fortaleza, 2019.

*Arte Têxtil*, individual de Andrea Dall'Olio, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC, curadoria Veridiana Brasileiro, Fortaleza, 2019.

*NUNO* – Poéticas Têxteis Contemporâneas, Japan House, curadoria Adélia Borges e Mayumi Ito, São Paulo, 2019

*FIBRA – I BIENAL de Arte Têxtil Contemporânea* – Curadoria Kátia Costa, Realização Plano B Espaço Custural, Porto Alegre, 2019.

*Instalação Linha Interna (Internal Line)*, Chiharu Shiota Japan House, curadoria Tereza Arruda, São Paulo, 2020.

*Norberto Nicola*, Galeria Gomide & Co, São Paulo, 2020.  
Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte, Sesc Pinheiros, curadoria Ana Paula Simioni, São Paulo, 2021.

*Árvore Adentro*, Museu A CASA do Objeto Brasileiro, individual Cristiane Mohallem, São Paulo, 2021

*Contemporâneo* — Exposição Internacional de Arte Têxtil, Casa de Cultura Laura Alvim, curadoria de Zeca Medeiros, Rio de Janeiro, 2021.

*Dez Mil Anos de Arte Têxtil*, A Galeria Municipal de Arte Gerd Bornheim, curadoria Véra Beatriz Stedile Zattera, Caxias do Sul, 2021

*Iberê Camargo* – O fio de Ariadne – Instituto Tomie Ohtake, curadoria Denise Mattar e Gustavo Possamai – São Paulo, 2021.

*Desafios da modernidade* – Família Gomide-Graz nas décadas de 1920 e 1930, Museu de Arte Moderna – MAM, curadoria Maria Alice Milliet, São Paulo, 2021.

*Um lugar de Memória*, individual Louise Gusmão, Galeria Sesc Cidade Alta, curadoria Artur Souza, Natal, 2021.

*RIO2022*, Têxteis & Vídeo-performance, Galpão Dama, curadoria Giuli Sommantico, Rio de Janeiro, 2022.

*Os pássaros de fogo levantarão voo novamente*, Jacques Douchez e Norberto Nicola, Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, curadoria vivid astro focus (avaf), São Paulo, 2022.

*Oriente-Occidente: histórias do tecer*, Galeria de Arte André, curadoria por Ana Carolina Ralston, São Paulo, 2022.

*O Corpo na Linha de Borda*, Museu Municipal de Arte – Portão Cultural, Curitiba, 2022.

*De fio a fio - A Herança Têxtil Brasileira de 22 a 22*, com curadoria coletiva de Denise Mattar, Eva Soban e Juan Ojea e que acontece de 21 de outubro a 04 de dezembro no Museu de Arte Brasileira - MAB na FAAP.

A exposição faz parte da programação da X Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea que celebra o jubileu de prata da WTA - World Textile Artist, com exposições paralelas em 15 países.

*Genaro e a Luz da Bahia* - Galeria Passado composto, 2022. Curadoria Graça bueno e Nair de Carvalho.

*O Gênesis segundo Eva* - Individual Eva Soban - Museu de Arte Sacra de São Paulo. Curadoria Denise Mattar. 2022.

#### **Exposições virtuais:**

*II Festival Fibra de Artista*, @festivalfibradeartista – Instagram/Facebook, 2020.

*Tramações: A memória e o têxtil*, @tramacoes, @galeriacapibaribe, @galpon.grafico – Instagram/Facebook, 2020.

*Amarração* – Mostra de Performance e Vídeo do Prêmio Vozes Agudas, @vozesagudas, Instagram/presencial, 2021.



*III Festival Fibra de Artista, @festivalfibradeartista* – Instagram/Facebook, 2021

*Museu Têxtil*, museu têxtil virtual e plataforma de pesquisa – Instagram/site, Brasil.

**Exposições virtuais na América do Sul, que aceitaram participação de artistas brasileiras(os):**

*Salón de Arte Textil en pequeño y mediano formato* – Museo de Arte Popular José Hernández, Buenos Aires – Argentina, 2020/2021 e 2022 presencial.

*Encuentro de Arte Textil del Centro Del País*, Encontro de arte têxtil, Córdoba – Argentina, 2020 (virtual) 2021/ 2022 (presencial), está na sétima edição.

*Festival Experiencias Textiles, @festivalexperienciastextiles* – Instagram/Facebook, Argentina, 2020/2021/2022.

*Mil agujas por la Dignidad, @Mil\_agujas\_por\_la\_Dignidad* – Instagram, comunidade têxtil mundial, submissão permanente, difusão de arte têxtil como ferramenta de luta social, Chile.

*Libros Textiles, @librotextil* – Instagram/Facebook, Argentina, 2020/2021/2022.

*Frente de Arte Textil Político* – @frentetextil - Instagram, Chile, difusão de arte têxtil como instrumento de luta política e visibilidade subjetividades, imaginários e demandas sociais e feministas. Submissão permanente.

*ColectivaEntretejiéndonos, @colectiva\_entretejiendonos* - Instagram, Chile, difusão de arte política através do bordado, submissão permanente.

Como apresentado, nos últimos anos, mesmo em virtude da pandemia de Covid-19, foram muitas as produções de exposições de Arte Têxtil, no Brasil e na América do Sul. Mesmo não envolvendo, obviamente, todas as produções têxteis que aconteceram nesse período no país, esse breve levantamento mostra o movimento crescente em torno da linguagem têxtil contemporânea. Porém, fica exposta, a realidade gritante da predominância do eixo Sul e Sudeste, entre esses eventos. Nessa pesquisa nos mecanismos digitais, foi muito difícil encontrar exposições ou eventos relacionados ao têxtil, além dos que já eram do meu conhecimento, entre as regiões Norte e Nordeste. O mesmo acontece em relação aos editais nacionais, a representatividade de artistas dessas regiões é muito menor. Mesmo numa Bienal de Arte Têxtil, como a que aconteceu em Porto Alegre, em 2019, com a seleção de mais de 100 artistas (levando em conta os coletivos), houve apenas duas representações de artistas do Nordeste. Isso indica o quão excludente e colonial ainda é o circuito dominante da arte no Brasil, onde “os critérios de excelência são estabelecidos a partir de paradigmas dos grupos hegemônicos” (CATTANI, 2003, p. 16). Por esses motivos se faz necessário, diálogo e políticas públicas para que a arte aconteça fora desses polos.

Pensar globalmente e agir localmente, mas sem fechar-se no local, criando, ao contrário, redes com as tramas que compõem a sociedade contemporânea globalizada: redes que pressupõem cruzamentos, nos deslizamentos de sentidos e, ao mesmo tempo, elegem a alteridade como princípio enriquecedor e fundante (CATTANI, 2003, p. 17).

A pesquisadora têxtil Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte, recém lançou o livro *Poéticas*

*têxteis nas artes visuais: pesquisas no Brasil e em Portugal* (2022), livro, aliás, que faz uma importantíssima contribuição para as pesquisas têxteis atuais, na área de história da arte, intercâmbio cultural com Portugal conhecimento específico técnicas têxteis, através dos artigos publicados no livro.

Em seu artigo, em coautoria com as pesquisadoras Edmarcia Regina Tinta e Maria Fernanda Vieira Barbieri, intitulado, *O Têxtil e as Artes Visuais Brasileiras: investigação e catalogação* (2022), a Professora Joedy Bamonte, faz uma explanação sobre a origem e história da arte têxtil no Brasil e apresenta os resultados sua mais nova pesquisa, a catalogação de artistas têxteis contemporâneos.

Usando como fontes de informação catálogos de exposições, revistas de arte e websites dos próprios artistas e de galerias de arte e, fazendo recortes específicos para melhor direcionar a pesquisa,

entraram no catálogo apenas aqueles que apresentam mais de uma obra que está inserida no universo têxtil. Visando a valorização e o registro do que vem sendo produzido ao nosso redor no presente momento, houve também o recorte espacial, sendo listados apenas artistas brasileiros ou naturalizados brasileiros (BAMONTE et al., 2022, p.31).

Também são citadas instituições e eventos que têm importância histórica, pois, “representam fontes para localizar obras e artistas. Além de corroborar o têxtil como arte autônoma e de impulsionar o aparecimento de novos exploradores dessa linguagem” (ibid., p.32), como, Núcleo Paulista de Tapeçaria, grupos ligados à Universidade Federal de Santa Maria e Universidade Federal do Espírito

Santo, o Centro Paulista de Tapeçaria (CPT), o Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea (CBTC) e o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (CGTC) e as Trienais, exposições, encontros e mostras, a Mostra Brasileira de Tapeçaria de 1974, Trienais de Tapeçaria organizadas por Norberto Nicola e Jacques Douchez, Exposição Nacional de Arte Têxtil de 1985, o Encontro de Tapeceiros Nacionais do Estado de São Paulo, e a Mostra do Centro Paulista de Tapeçaria, que ocorreu 1986. Bem como a Dissertação de Mestrado de Maria Isabel de Souza Gradim (2018), “Tapeçaria no Brasil as décadas de 1960 e 1980”, de grande importância para o êxito da pesquisa.

“O produto da pesquisa são as fichas catalográficas de 76 artistas considerados têxteis dentro do recorte temporal, com informações pessoais, principais exposições, texto biográfico e imagem de obra têxtil (BAMONTE et al., 2022, p.31). Ficaram fora desse levantamento, artistas altamente conceituados em outras áreas das artes, que usaram seus desenhos em cartões, que serviam de modelo para a tecelagem dos tapetes, técnica muito usada na década de 1970 e já mencionada nesta pesquisa.

Bamonte faz um levantamento desde artistas do modernismo, passando pelo início da arte contemporânea, como, Regina Graz, Yeddo Titze, Berenice Gorini, Zoravia Bettiol, Douchez, Nicola, Dilma Góes, Concessa Colaço, Leda Catunda, Leonilson, Maria Nepomuceno, Ernesto Neto, Sônia Gomes, até a mais nova leva de artistas que despontam com grande destaque no cenário têxtil atual, como, Vanessa Freitag, Adriana Eu, Angela Od, Karen Dolorez, Rodrigo Mogiz e Pedro Luís, entre muitos outros.

Diante do peso do conteúdo, é importante reiterar a relevância do livro *Poéticas têxteis nas artes visuais: pesquisas no Brasil e em Portugal* (2022), bem como do artigo *O Têxtil e as Artes Visuais Brasileiras: investigação e*



*catalogação*, que traz um mapeamento significativo de referências históricas e visuais, para as pesquisas têxteis que estão em andamento no momento e, principalmente, para as futuras.

Porém, sem o propósito da crítica negativa, mas sim, no desejo de colaborar, como pesquisadora da linha das poéticas visuais, a meu ver, ficaram de fora (mesmo com os recortes utilizados), artistas como Mestre Abdias do Sacramento, que assim como Mestre Didi, citado no levantamento, tem importância crucial não só para a história das práticas religiosas das casas tradicionais de matriz africana, como para a cultura brasileira, sendo citado em várias bibliografias, a exemplo do Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia – UFBA<sup>20</sup>. Artistas indígenas que trabalham com pintura têxtil e com tecelagem e colagem têxtil, como Daiara Tukano que, entre outras mídias, trabalha com plumária tingida, costurada à mão sobre tela. E outros artistas com produção comprovada e com pesquisas relevantes para o propósito deste catálogo, como Mariana Guimarães, Cristina Carvalho, Wá Coletivo, Linhas do Horizonte e Linhas de Sampa, Júlia Panadés, Mônica Lóss, Fernanda Pacca, Renato Dib, Alexandre Heberte e Lucas Assumpção.

Obviamente, é impossível catalogar todos os artistas têxteis do país, mesmo porque, infelizmente, ou felizmente, não conseguimos ter esse alcance. Acabaríamos, inclusive, por entrar no círculo vicioso da separação do que é, ou não é arte na produção têxtil, e essa não é uma opção. Mas se estamos nesse lugar privilegiado de pesquisa acadêmica e se precisamos pensar no que queremos transmitir e acima de tudo, mudar, temos de nos libertar dos grilhões, abrir os olhares e repensar o conceito de territorialidade. Elaborar novas cartografias, “o que significa desfazer o sistema da arte atual, no qual, por exemplo, parte do acervo particular de

um mega colecionador pode causar mais *sensation* que a produção artística de um continente inteiro” (CATTANI, 2003, p. 17).

Joedy Bamonte tocou em outro ponto importante em seu artigo, “como o recorte da pesquisa é o contemporâneo, não se encontra muita bibliografia específica, pois é um assunto em constante construção, o que acaba também abrindo espaço para novas pesquisas” (2022, p.31). De fato, essa é uma realidade. Nossa bibliografia sobre arte têxtil, mesmo de grande relevância, é ultrapassada, não dá conta da nossa história e, principalmente, de práticas atuais. Ao pesquisar na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), são poucas as pesquisas têxteis sobre poéticas visuais, e as pesquisas encontradas nas outras linhas, têm maciçamente, a mesma bibliografia sobre arte têxtil, seja ela histórica, ou visual.

Outro agravante, não temos uma bibliografia que discuta as questões de gênero, divisão de trabalho e noção de feminilidade na nossa história brasileira de arte têxtil. A bibliografia mais utilizada, *The Subversive Stich: Embroidery and The Making of Feminine* (PARKER), tem várias edições, mas nunca foi traduzida para o português. Isso dificulta o debate, por certo, mas na minha concepção, o que dificulta, preocupa e interfere na nossa pesquisa, é não termos uma bibliografia descolonizada a respeito da arte têxtil brasileira. Estamos sempre falando das influências têxteis pós-coloniais, sempre sob a perspectiva americana ou eurocêntrica, nunca sob um olhar latino-americano.

Enquanto que, tramamos, urdimos, trançamos, tiramos goma da mandioca para endurecer o tecido, fiamos, costuramos e, até mesmo, bordamos, muito antes dos colonizadores chegarem aqui. Essa história já existia numa cultura oral.

20. Acesso através de: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>

A bibliografia contemporânea sobre a arte têxtil brasileira está em franca construção e ampliação junto com as pesquisas em poéticas visuais têxteis, é o começo da quebra dos muitos paradigmas que ainda temos que transpor, ainda sofremos com o estereótipo dos sistemas dominantes da arte. Conforme já muito se fala, temos que pensar no global e agir no local, criar redes e tramas que nos permitam construir cruzamentos de sentidos. Que nos permitam intercâmbios que gerem visibilidade às nossas poéticas e não nos limite e hierarquize. “Pensar num novo olhar”, como nos aconselha Icléia Borsa Cattani:

Pensar num novo olhar. Um olhar que descubra diferenças onde só parecem haver semelhanças, e que veja similitudes lá onde o senso comum aponta apenas para diferenças. Um olhar atento aos processos de instauração das obras, ou seja, sua poiésis, capaz de vislumbrar nas suas lógicas internas o que as faz distintas e únicas, e não apenas, pálidas cópias de outras, mais conhecidas, realizadas nos lugares desenvolvidos. Um olhar que desierarquize, que descompartimente, que assuma outros critérios que não apenas o da novidade ou o da contemporaneidade, mas que, ao mesmo tempo, não relegue o diferente apenas as categorias consideradas “menores”, do “popular” ou do “étnico”; um olhar que faça as obras: *cesont les regardeurs qui font le tableau*, disse Duchamp, mas que se deixe, ao mesmo tempo, constituir por elas, pois as obras também nos olham e nos interpelam. (CATTANI, 2003. P.18).



## ARREMATANDO

A esperança de que, nas gerações futuras do Brasil, ela assumirá a posição que lhe compete nos pode somente consolar de sua sorte presente.

Nísia Floresta, 1832

Demorei muito tempo para desemaranhar os novelos *dos porquês* os fazeres manuais e as domesticidades a que eles remetem, e dos quais tentei fugir, estão quase que instintivamente imbricados no meu processo criativo. *O que significa a presença do fio em minha vida?; O que me leva a explorar a linha no meu processo?; Como as memórias afetivas e autobiográficas podem ser ressignificadas através das materialidades têxteis?; Qual a força dessas narrativas?; Quais experiências essas narrativas podem provocar?*, são perguntas recorrentes nesse processo, nessa construção de olhar para dentro, de me reconhecer. O reconhecer a mim mesma enquanto artista visual que pesquisa o têxtil é despertar para o lugar em que se estou inserida, e ter possibilidade de entender que dessa investigação, nascia o desejo de rasgar os tecidos hegemônicos, de romper e transgredir com os cânones aos quais os fazeres tradicionais estão suturados, e dar-lhes novos sentidos.

Na arte contemporânea muitos artistas visuais tomam para si as poéticas autobiográficas. Entretanto, essa escrita de si, geralmente em primeira pessoa, não segue um gênero documental, duro, fechado; evocam trabalhos que não estão interessados em uma verdade absoluta e individual, mas que se direcionam para uma narrativa voltada para os interesses sociais e questões do seu tempo. Um processo autobiográfico que se abstém da pessoalidade e se abre às conexões e redes da criação (SALLES, 2008), se deixando contaminar e afetar, por

memórias coletivas, culturais e suas variadas possibilidades de desdobramentos poéticos. E é dessa costura de cumplicidade de trocas, de narrativas e atravessamentos, que vem se construindo a poética nessa pesquisa.

Carrego a linha em minhas mãos como a força motriz que provoca essa costura, pois juntas desencadeiam a movência do criar. Segundo Tim Ingold (2015), “quando uma pessoa se move, se converte em uma linha” (p.111, tradução nossa), deixa seus rastros. Ingold considera dois tipos de linhas, “a linha que segue” e “a linha que atravessa” (*ibid.*, p. 112). *A linha que segue* é o nosso próprio caminho, o nosso movimento no mundo, a nossa trajetória de vida. *A linha que atravessa* é a linha que promove as conexões, que conecta pontos, ou seja, a linha entrelaça o indivíduo a grupos diversos, com diferentes identidades e cria narrativas afetivas que estão ligadas, diretamente, às memórias e às experiências, ao que nos passa.

Busquei fazer desses *atravessamentos* a tessitura que sutura e ressignifica as narrativas minhas e de outras mulheres, em trabalhos materializados na mestiçagem de elementos, e em cruzamentos que pudessem gerar sentidos à esta pesquisa. Uma poética tecida no *entre*, nas fendas e vãos, reais ou virtuais (CATTANI,2007), que provocaram experiências que transbordaram para além da investigação e que não se encerram aqui, no término desta dissertação. Entendo o ato criador como um movimento processual que se assemelha ao bordado, entre o pensamento e o ato, se faz a potência do tempo que modifica o curso do liame e se abre para novas tramas, que seguirão o caminho da linha.

Preciso dizer que nessa tramação, muitos foram os erros, as incertezas, os tropeços e os dedos furados. A vontade

de desistir no meio do caminho, muitas vezes se tornou minha companheira e me fez pensar e repensar a trajetória dessa costura, que foi se desfazendo e se refazendo, em um processo de maturação e buscas constantes à medida que meadas e novelos de linhas se entrelaçavam. No tempo da criação, algumas tramas permaneceram na esfera do inacabado, talvez esperando que a insistência na pesquisa se faça breve, afinal, o inacabamento faz parte da continuidade... Oxalá!

As *Cartas à Nísia* não foram rasgadas, apenas foram *retecidas*. O bordado e a costura têm dessas coisas do retecer. A necessidade de retecer, veio do desejo esperançoso por outros endereçamentos. Retecer não é simplesmente fazer de novo, os *vincos* ficam marcados, lembrando a intenção originária e os *vínculos* permanecem como referência do porvir. *Nísia* está presente!

Nesse retecer, me peguei pensando que nunca me dei conta de quando comecei a ser, ou achar que era uma feminista, simplesmente, *fui sendo*, a vida foi me empurrando pra isso. Então, lembrei de uma fala de Bell Hooks, em um trecho de entrevista postado em uma página do *Instagram*: “feministas são formadas, não nascem”. É... a estrada é longa. Mas, só agora, no processo de retecer a dissertação, que trouxe a possibilidade de me desterritorializar do meu lugar para me colocar no lugar de muitas outras, que entendi o quanto eu preciso praticar o estranhamento dos discursos que ainda naturalizo em mim. *Aproximar* para transformar o *Ouvir* em *Escuta*. *Desobedecer* para *Germinar*. Por uma cultura *filógina* (RAGO, 2001).

Ponto de partida. Ponto após ponto. Ponto atrás, ponto haste, ponto cheio, ponto matiz. Emaranhados, rasuras, buracos, cerzidos, furo. Gesto sobre gesto. Repetição sobre repetição. Aqui me encontro tensionada. Na mão, as únicas

certezas concretas possíveis, a agulha e a linha. Ponto de chegada, o Tempo levou. O Tempo evoca a matéria. No Tempo se faz a presença carregada de presença, arremate da *Linha Motriz*.







## REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Glória, **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos Feministas, Florianópolis, UFSC, p. 229 – 235, 2000.

ASSMANN, Jan. **Memória comunicativa e memória cultural**. História Oral, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016. Tradução: Méri Frotscher.

BAMONTE, Joedy Luciana B.M. **Legado** - gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica. - Tese Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Poéticas têxteis nas artes visuais: pesquisas no Brasil e em Portugal** / organizadora Joedy Luciana Barros Marins Bamonte. – 1.ed. – Bauru, SP: Canal 6, 2022.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In Revista Brasileira de Educação. no.19 Rio de Janeiro Jan./Apr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt> Acesso em 20 nov. 2022.

BARRANCOS, Dora. **História dos feminismos na América Latina**. Tradução: Michelle Strzoda - 1. ed. - Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CAPPRA, Tania Regina. **Tecendo Memórias**: Narrativas de lembranças suportadas em costuras e bordados / Tania Regina Cappra. Porto Alegre. 2014.

CARVALHO, Vania Carneiro de. **Gênero e Artefato**. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material- São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

CATTANI, Icleia Borsa. **Os Lugares da Mestiçagem na Arte Contemporânea**. In: In America Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas , 169-182. Porto Alegre, Brasil: UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. CATTANI, Icleia Borsa. **As Tramas da Globalização**: Necessidade de um novo olhar. In: Revista do Instituto Arte das Américas (Belo Horizonte), vol. 1, no.1 (julho a dezembro de 2003): 14-18.

\_\_\_\_\_. CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na artes contemporânea** / organizado por Icleia Borsa Cattani. Porto Alegre – UFRGS, 2007.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. . Sao Paulo: Brasiliense. 1987

CIRILLO, José, 1964- **Artes da fibra** [recurso eletrônico] / José Cirillo e Júlia Mello. - Dados eletrônicos. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2019.

Derdyk, Edith. **Linha de horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta. 2001.

\_\_\_\_\_. **Linha de costura**. (2a ed.). Belo Horizonte, Brasil: Editora C/ Arte. 2010.

DEL PRIORI, Mary. **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história das mulheres no Brasil: 1500-2000/ Mary del Priori. São Paulo: Planeta, 2020.

DINIZ, Débora; GEBARA, Ivone. **Esperança Feminista** - 1. ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**, 1919-1933. London: Taschen, 2004.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil** (2003). Disponível em, <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9950/11522>. Acesso em 22 nov. 2022.

\_\_\_\_\_. Constância Lima. **Nísia Floresta** / Constância Lima Duarte. - Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.8.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva / Silvia Federici. Título original:



Caliban and the Witch: Women, the body and primitive Accumulation. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo, 2017

\_\_\_\_\_, **O ponto zero da revolução**. Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista / Silvia Federici; tradução: coletivo Sycorax – São Paulo, Elefante, 2019.

FELIPPI, Vera. **Decifrando Rendas**: processos, técnicas e história/ Vera Felippi, [ilustração Luciana rocha]. 1ª ed. Porto Alegre, RS: Ed. Da Autora, 2021.

FLORESTA, Nísia. **Direito das mulheres e injustiça dos homens**. São Paulo. Cortez, 1989.

\_\_\_\_\_, **Opúsculo humanitário**, São Paulo. Cortez, 1989.

GRADIM, Maria Isabel de Souza. **A tapeçaria no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980**. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_, **O papel dos têxteis para as mulheres das artes**. In: Revista Urdume: artes manuais, têxteis, expressão e autoconsciência. Ano 2, nº 5, p.74-77, Instituto Urdume, 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. [Texto]. In.: PALAZYAN, Rosana, Rosana Palazyan. **Catálogo**. Textos Paulo Herkenhoff, Frederico Morais e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 68.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem margem ao centro**. Tradução: Rainer Patriota - São Paulo: Perspectiva, 2019. - (Palavras negras).

INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição / Tim Ingold; Tradução: Fábio Creder – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015 – (Coleção Antropologia).

\_\_\_\_\_. **Líneas**: uma breve historia. Título original en inglés: Lines. A brief history. De la traducción del inglés:

Carlos García Simón – Barcelona. Editorial Gedisa, S.A. 2015.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos** / David Le Breton; Tradução: Francisco Morás – Petrópolis, RJ. Vozes, 2016

\_\_\_\_\_. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade / David Le Breton; tradução Marina Appenzeller. 3ª ed. - Campinas, SP: Papirus, 2008.

LIMA, Adriane Raquel Santana de. **Educação para mulheres na América Latina**: um olhar decolonial para o pensamento de Nísia Flores e Soledad Acosta de Sampler. / 1 ed. Curitiba: Appris, 2019.

**Linhas do Horizonte**. Disponível em: <https://www.facebook.com/linhasdohorizontebh> Acesso em: 15 nov 2022.

MAB, **Movimento dos Atingidos por Barreiras**. Disponível em: <https://mab.org.br/2021/10/30/mab-lanca-acervo-virtual-arpilleras/> Acesso: 15 nov. 2022.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** / Linda Nochlin; tradução: Juliana Vacaro – São Paulo, 2016.

PACHECO, Nazareth. In: **Nazareth Pacheco**. Disponível em: <http://www.nazarethpacheco.com.br/> Acesso em: 20 Nov. 2022.

PALAZYAN, Rosana, **Rosana Palazyan**. Catálogo. Textos Paulo Herkenhoff, Frederico Morais e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

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

PAULINO, Rosana. In: **Rosana Paulino**. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/> Acesso em: 02 mar 2022.

RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso**: por uma cultura

filóloga. In: SÃO PAULO EM PERSPECTIVA, 15(3) 2001. P. 58-66.

\_\_\_\_\_, **Os mistérios do corpo fminino, ou as muitas descobertas do “Amor Venéris”**. Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, 25. 2012 Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10587>

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

ROLNIK, Suelly. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª ed., Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo. FAPESP, Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_, **Redes da Criação: construção da obra de arte**. 2e.d..Sao Paulo: Horizonte, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. **Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, v. 45, p. 87-106, 2017

\_\_\_\_\_, **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan**. In: Proa – Revista de Antologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, nº02, nov. 2010.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor** / Peter Stalybrass; tradução de Tomaz Tadeu. - 3. ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre a arte e a ciência** / Silvio Zamboni. 2. ed. Campinas. Autores Associados, 2001.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**/Naomi Wolf; Tradução: Waldéa Barcellos. - 15ª ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.







