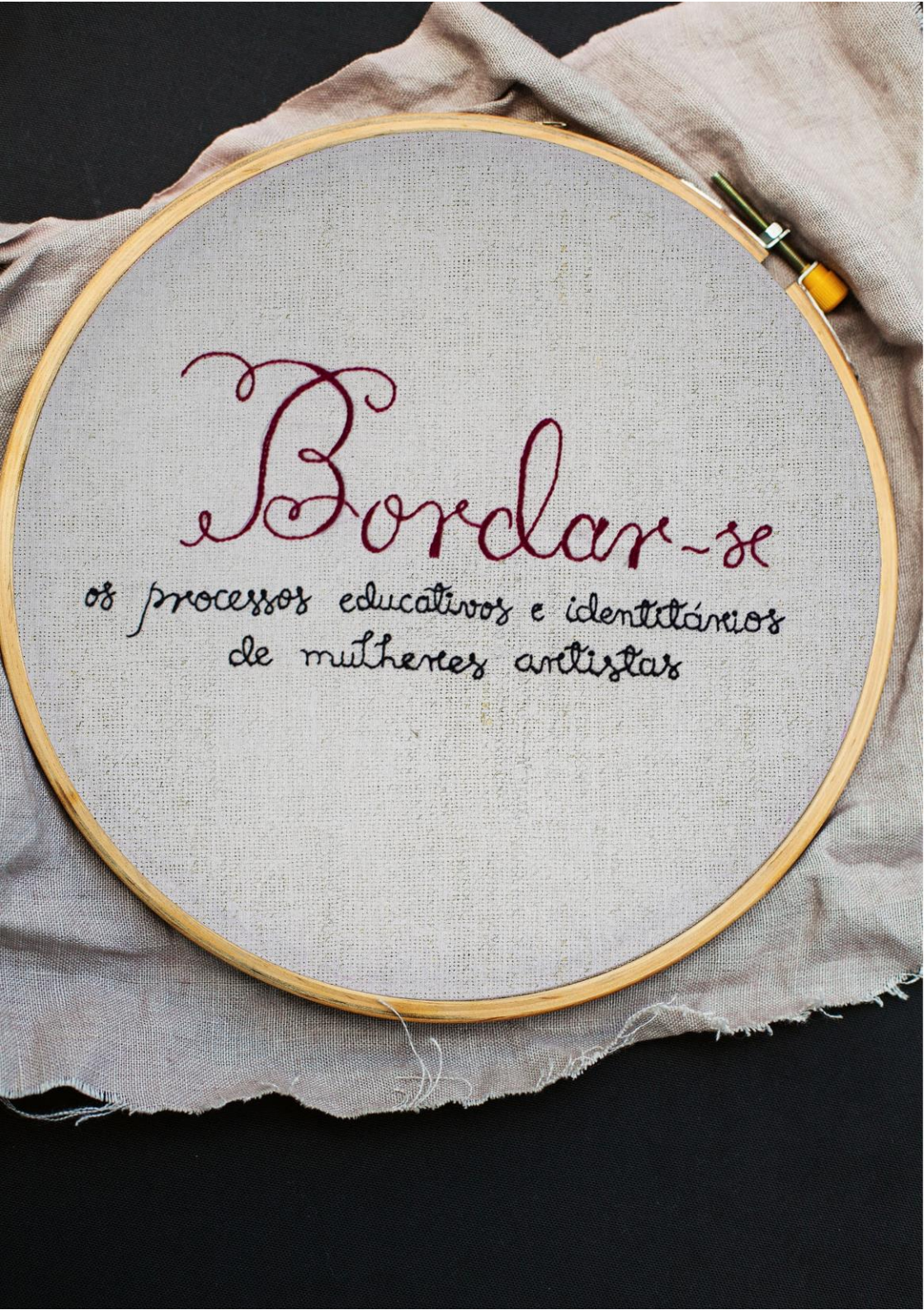

Bordar-se
os processos educativos e identitários
de mulheres artistas

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - PPGE
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

CATARINA SIQUEIRA FIGUEREDO

BORDAR-SE: OS PROCESSOS EDUCATIVOS E IDENTITÁRIOS DE MULHERES ARTISTAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof.ª Dr.ª Giani Rabelo.

CRICIÚMA
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

F475b Figueredo, Catarina Siqueira.
Bordar-se : os processos educativos e identitários de mulheres artistas / Catarina Siqueira Figueredo. – 2021.
196 p. ; il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Extremo Sul Catarinense, Programa de Pós-Graduação em Educação, Criciúma, 2021.
Orientação: Giani Rabelo.

1. Bordado. 2. Mulheres artistas. 3. Feminismo na arte. 4. Arte moderna – Séc. XX. 5. Processos educativos. 6. Crítica da arte feminista. I. Título.

CDD. 22. ed. 746.44

Bibliotecária Eliziane de Lucca Alosilla – CRB 14/1101
Biblioteca Central Prof. Eurico Back - UNESC

CATARINA SIQUEIRA FIGUEREDO

"BORDAR-SE: OS PROCESSOS EDUCATIVOS E IDENTITÁRIOS DE MULHERES ARTISTAS"

Esta dissertação foi julgada e aprovada para obtenção do Grau de Mestre em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Extremo Sul Catarinense.

Criciúma, 15 de julho de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Giani Rabelo
(Orientadora – UNESC)

Profa. Dra. Maria Stephanou
(Membro – UFRGS)

Profa. Dra. Viviane Kraieski Assunção (Membro - UNESC)

Prof. Dr. André Cechinel
(Suplente - UNESC)

Prof. Dr. Vidalcir Ortigara
Coordenador do PPGE-UNESC

Catarina Siqueira Figueredo
Mestranda

À minha mãe, Maria Jadina.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos às pessoas que, de modos distintos, ajudaram-me a tecer esta investigação, a qual me trouxe grandes aprendizados e muitos desafios.

À minha amada mãe, Maria Jadina, pelo apoio incondicional, pelos momentos de escuta, pelo exemplo de mulher e profissional que és para mim.

Às minhas avós, Maria do Carmo e Bianca, que através de histórias distintas me levaram a perceber a importância de nos reconhecermos como mulheres para enfrentarmos com garra e coragem este caminho que só nós, mulheres, iremos percorrer.

Ao meu querido pai, João Carlos, que mesmo longe não mediu esforços para apoiar e incentivar os meus sonhos. Pai, você foi parte importante da minha formação.

Ao Willian, meu companheiro, por acolher meus desejos e incentivar meus projetos. Obrigada pelo apoio e por estar aberto às mudanças.

À minha orientadora, professora Giani Rabelo, por ser luz neste caminho. Por todas as conversas, pelas longas horas de orientação, pelas leituras atentas, por estar sempre pronta para me ensinar tudo o que sabe. Pela tranquilidade e confiança que me passou ao longo destes anos. Obrigada por orientar os meus primeiros passos neste universo acadêmico.

Às professoras Maria Stephanou e Viviane Kraieski Assunção pela leitura atenta de meu trabalho, pelos apontamentos e sugestões que certamente contribuíram para a construção desta investigação.

Às artistas Alana Tedesco Baratto, Juliana Mezzom Allain, Karina Pedigoni Segantini e Paula Silveira Schlindwein por confiarem nesta investigação e por compartilharem comigo suas histórias, memórias e produções artísticas.

Ao Programa de Pós-graduação em Educação da UNESC e aos professores e professoras desse programa, que tive a honra de ser aluna.

Ao Programa de Bolsas Universitárias do Estado de Santa Catarina FUMDES/UNIEDU por ter financiado parte desta pesquisa.

Ao Grupo de Pesquisa História e Memória da Educação (GRUPEHME), coordenado pelas professoras Giani Rabelo e Marli de Oliveira Costa, pelo acolhimento, pelos encontros, pelos grupos de estudo e pelas saídas a campo, os quais, sem dúvida, refletiram de algum modo nesta pesquisa.

E, por último, mas não menos especial, quero agradecer os momentos de trocas que compartilhei com as minhas queridas amigas, as quais tive o prazer de conhecer ao longo deste trajeto: Cintia Gonçalves Martins, Lidiane Braga, Elen Tschoseck Borda Rodrigues e Sônia Martins De March.

.

“Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos.”

(Clarice Lispector, 1999)

RESUMO

A presente investigação tem como objetivo compreender os processos educativos e identitários experienciados por mulheres artistas que se valem do bordado como linguagem artística contemporânea enquanto expressão política e identitária na intersecção com os debates feministas e de gênero. Para isso, utilizei-me da metodologia de pesquisa da história oral, costurando as memórias, as experiências, as produções artísticas e as narrativas das artistas Alana Tedesco Baratto, Juliana Mezzomo Allain, Karina Pedigoni Segantini e Paula Silveira Schlindwein, as quais atuaram no território catarinense entre os anos de 2019 e 2021. Dentre os principais conceitos movimentados nesta investigação estão os processos educativos e identitários, a arte contemporânea, os feminismos e os estudos de gênero, a memória e a experiência articulados às narrativas de si. Ao evocar as memórias dessas mulheres artistas acerca de seus processos educativos e identitários, surgem em suas narrativas relatos de experiências com outras mulheres, sejam elas mães, avós, tias e/ou amigas. A prática do bordado, a qual é comumente relacionada à imagem da mulher, passou a ser ressignificada na arte contemporânea por diferentes artistas, inclusive pelas artistas entrevistadas. Elas apontam novos significados para a prática do bordado e problematizam a relação das mulheres com esse fazer, com nossos lugares no espaço público e privado. Ao escolherem o bordado como linguagem artística contemporânea, essas artistas reconstroem e expressam memórias de mães, avós e tias e experiências de um espaço doméstico que se encontra em transformação. Elas buscam transcender o espaço privado e dar voz, espaço e liberdade para as mulheres por meio de materiais que lhe são familiares. Elas nos mostram que bordar não é apenas perfurar o tecido e pintar com as linhas, mas sim registrar histórias, evocar memórias, ocupar um espaço por menor que ele seja, fazer-se ser ouvida, narrar a si mesma, explorando suas subjetividades, seus sentimentos, seus desejos, suas inquietudes e suas lutas. Ao bordarem-se em suas produções artísticas, Alana, Juliana, Karina e Paula entrelaçam memórias individuais e coletivas, dialogam com diferentes aspectos da arte contemporânea e convidam espectadoras/es a dialogarem com os feminismos e os debates de gênero.

Palavras-chave: Mulheres artistas. Bordado. Arte contemporânea. Feminismos. Processos educativos.

ABSTRACT

This investigation aims to understand the educational and identity processes experienced by women artists who use embroidery as a contemporary artistic language, as a political and identity expression in the intersection with feminist and gender debates. For this, I used the research methodology of oral history, stitching together the memories, experiences, artistic productions, and narratives of the artists Alana Tedesco Barato, Juliana Mezzomo Allain, Karina Pedigoni Segantini, and Paula Silveira Schlindwein, which worked in Santa Catarina between 2019 and 2021. Among the main concepts used in this investigation are: educational and identity processes, contemporary art, feminisms, and gender studies, memory, and experience linked to narratives of themselves. By evoking the memories of these women artists about their educational and identity processes, reports of experiences with other women emerge in their narratives, whether they are mothers, grandmothers, aunts, and/or friends. Embroidery, which is commonly related to the image of women, started to be re-signified in contemporary art by different artists, including the interviewed artists. They point to new meanings for the practice of embroidery and problematize women's relationship with this doing, with our places in the public and private space. By choosing embroidery as a contemporary artistic language, these artists reconstruct and express memories of mothers, grandmothers, and aunts and experiences of a domestic space that is in transformation. They seek to transcend the private space and give voice, space, and freedom to women through materials familiar to them. They show us that embroidering is not just perforating the fabric and painting with the lines, but recording stories, evoking memories, occupying a space however small it may be, making oneself heard, narrating themselves, exploring their subjectivities, their feelings, their desires, their concerns, and their struggles. By embroidering themselves in their artistic productions, Alana, Juliana, Karina, and Paula intertwine individual and collective memories, dialogue with different aspects of contemporary art, and invite viewers to dialogue with feminisms and gender debates.

Keywords: Women artists. Embroidery. Contemporary art. Feminisms. Educational processes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – “Quem vê colagem, não vê sujeira”. Autorretrato de Alana Tedesco Barato. Colagem manual sobre foto pessoal 37
Figura 2 – Sem título. Bordado e aquarela no bastidor de Juliana Mezzomo Allain 39
Figura 3 – Sem título. Autorretrato de Karina Pedigoni Segantini. Bordado com aplicação de pérolas 40
Figura 4 – “Metamorfose” (detalhe). Autorretrato de Paula Silveira Schlindwein. Guache, aquarela e bordado sobre papel. 90cm x 70cm . 41
Figura 5 – “Penélope e seus pretendentes”, de John William Waterhouse (1912) 53
Figura 6 – Bordado de Elizabeth Parker (por volta de 1830), Inglaterra 57
Figura 7 – “Voar sem esquecer o casulo”. Colagem manual de Alana Tedesco Baratto (2020) 67
Figura 8 – Mãe da Paula bordando. Fotografia de Paula Silveira Schlindwein postada em seu perfil no Instagram em 24 de junho de 2020 73
Figura 9 – Sem título, de Juliana Mezzomo Allain (2019) 78
Figura 10 – Bordado de May Linwood c. 1798. Seda, madeira e vidro. Dimensões 93,6 x 76,5 cm 86
Figura 11 – “Contra la Guerra”, de Violeta Parra, 1962. Tela bordada. Dimensões 141,5 x 193 cm, de 1962 101
Figura 12 – “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?” de Guerrilla Girls 104
Figura 13 – “A Grande Odalisca”, de Jean-Auguste Ingres, 1814 104
Figura 14 – “The Dinner Party”, de Judy Chicago, 1974-1979 109
Figura 15 – “Anonymous was a woman”, de Miriam Schapiro 1976 . 111

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Mulheres artistas participantes da pesquisa..... 41

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BA	Bahia
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CIC	Centro Integrado de Cultura
MA	Maranhão
MASP	Museu de Arte de São Paulo
PUC-RIO	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
SESC	Serviço Social do Comércio
SC	Santa Catarina
SP	São Paulo
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UNESC	Universidade do Extremo Sul Catarinense
UNIVILLE	Universidade da Região de Joinville
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 23
2 MÃOS QUE BORDAM E LINHAS QUE TRAÇAM PERCURSOS: DO BORDADO À ARTE 47
2.1 A PRÁTICA DO BORDADO NA CONSTRUÇÃO DO FEMININO 50
2.2 "ERA O SILÊNCIO, ERAM AQUELAS MULHERES EM RODA": O BORDADO ENTRANDO NA VIDA DE ALANA, JULIANA, KARINA E PAULA 66
2.3 "PARA TER NOTÍCIAS DE MIM MESMA": AS TRAJETÓRIAS DE FORMAÇÃO PARA A VIDA ARTÍSTICA 75
3 BORDADO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: O RESSIGNIFICAR DE UMA PRÁTICA FEMININA 85
3.1 O BORDADO NA ARTE 85
3.2 "PORQUE É SUBVERSIVO PARA MIM A ARTE CONTEMPORÂNEA": O BORDADO NA ARTE CONTEMPORÂNEA 95
3.3 "PARA MIM É UMA FORMA DE MOSTRAR TANTO A NÃO PERFEIÇÃO, PORQUE EU MOSTRO TAMBÉM UM BORDADO IMPERFEITO, A RUPTURA": A ESCOLHA DO BORDADO COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA 119
4 O BORDADO COMO FORMA DE NARRAR-SE: APROXIMAÇÕES COM OS DEBATES FEMINISTAS E DE GÊNERO 129
4.1 O MOVIMENTO FEMINISTA E SUAS REVERBERAÇÕES NO CAMPO DA ARTE 129
4.2 "PORQUE É SUBVERSIVO PARA MIM A ARTE CONTEMPORÂNEA": O BORDADO NA ARTE CONTEMPORÂNEA 148
4.3 "PARA MIM É UMA FORMA DE MOSTRAR TANTO A NÃO PERFEIÇÃO, PORQUE EU MOSTRO TAMBÉM UM BORDADO IMPERFEITO, A RUPTURA": A ESCOLHA DO BORDADO COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA 156
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 171
REFERÊNCIAS 177
FONTES ORAIS 187
APÊNDICES 189
APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS 190
APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO 192

1 INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, procuro entrelaçar os fios de minhas experiências como mulher e bordadeira e minhas memórias como menina e estudante com os fios das lutas feministas de mulheres artistas que encontraram no bordado uma potência para problematizar a opressão e a discriminação feminina.

Minha história iniciou em 1994, quando, ao nascer, exclamaram "*É uma menina!"* e, depois, chamaram-me *Catarina.* Não sabia eu que ao expressarem "*É uma menina*!" muitos já esperavam de mim um comportamento predeterminado, não apenas por minha família, mas também por uma sociedade atravessada por diferenças percebidas entre sexos, mergulhada em relações de poder. Foi apenas durante a adolescência que algumas desigualdades entre homens e mulheres passaram a inquietar-me, como, por exemplo, as distintas e hierarquizadas representações sociais do masculino e do feminino, as diferenças entre as oportunidades no mercado de trabalho para homens e mulheres reguladas pela desigualdade de direitos.

Essa inquietude com as desigualdades de gênero e a situação das mulheres em nossa sociedade começou muito antes de eu conhecer o movimento feminista e saber identificá-lo. Em pequenas situações do meu dia a dia, como, por exemplo, quando ouvia a minha avó falar sobre seus descontentamentos em relação aos fazeres domésticos e sobre a falta de reconhecimento acerca de seu trabalho, passei a perceber que as pressões e opressões sociais e familiares, naturalizadas historicamente, dificultam o cotidiano das mulheres e desvalorizam seus trabalhos, invisibilizando sua importância social, especialmente o seu trabalho doméstico. No viés dessa falsa naturalização, Heleieth Saffioti (1987, p. 9) nos alerta que:

> A sociedade investe muito na naturalização deste processo. Isto é, tenta fazer crer que a atribuição do espaço doméstico à mulher decorre de sua capacidade de ser mãe. De acordo com esse pensamento, é natural que a mulher se dedique aos afazeres domésticos, aí compreendida a socialização dos filhos, como é natural sua capacidade de conceber e dar à luz.

Em relação às habilidades manuais ditas femininas, foi durante a educação básica que tive meu primeiro contato com o bordado. As

agulhas e as linhas já faziam parte do meu dia a dia, pois enquanto criança eu costumava acompanhar minha avó em suas tardes, envolvidas pelas artes manuais, os afazeres domésticos e os cuidados com a família. Entretanto, foi somente por meio de uma atividade extraclasse, denominada *Voluntariado*, que meu interesse pelas habilidades manuais, em especial o bordado, foi despertada. Essa atividade, que não compunha o currículo da educação básica e era dirigida por uma orientadora pedagógica na escola em que eu estudava, tinha como objetivo ensinar as meninas a bordar e a utilizar suas produções na criação de colchas a serem doadas para crianças e famílias em situação de vulnerabilidade social. Participei dessa atividade entre os meus 10 e 11 anos, entre os anos de 2004 e 2005. A escola em que estudei, desde 2003 até 2009, pertencia à rede particular de ensino, era técnica e situava-se na cidade de Criciúma, SC. Ao perceberem meu interesse pelo bordado, minhas avó, tia e mãe ficaram entusiasmadas e passaram a me apresentar diferentes materiais, pontos, motivos e técnicas. Então, a partir disso, foram surgindo várias produções, como toalhas, fronhas e tecidos bordados por mim.

Após um longo período longe das agulhas e das linhas e envolta em outras descobertas, agora em relação ao feminismo e aos estudos de gênero, encontrei algumas mulheres artistas que produzem bordados com um potencial político e social. A graduação em Artes Visuais – Licenciatura –, realizada entre os anos de 2012 a 2016, nos seus últimos anos, trouxe-me um olhar mais atento para a vida e para as produções de mulheres artistas, bem como para a necessidade de eu me voltar para as discussões de gênero. Meu primeiro contato com o movimento feminista, os estudos de gênero e a produção de mulheres artistas que tratam dessas lutas foi por meio de disciplinas que possibilitaram momentos de apreciação estética, reflexão e problematização acerca dos temas e das linguagens artísticas contemporâneas.

A partir disso, minhas inquietudes passaram a direcionar meu olhar para as produções artísticas de mulheres que reverberam as suas condições sociais, a representação de seus corpos e de suas identidades. O que antes estava presente apenas nos meus pensamentos, nas minhas relações familiares e sociais, passou a encontrar sentido nos textos de Joan Wallach Scott, Judith Butler e Simone de Beauvoir e nas obras de mulheres artistas, como Judy Chicago, Frida Kahlo, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Joana Vasconcelos, Guerilla Girls, entre tantas outras artistas feministas que pude conhecer ao longo de minha graduação. Propus-me, então, a pesquisar em meu trabalho de conclusão de curso se as acadêmicas e os acadêmicos de artes Visuais (Licenciatura) da

Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), mais especificamente os/as graduandos/as das sextas e oitavas fases do segundo semestre de 2015, apropriaram-se da arte produzida por mulheres durante o período de sua formação acadêmica e se isso reverberou em sua formação na condição de futuros/as docentes. Em meio às entrevistas realizadas com as professoras e os professores do curso e os questionários aplicados às acadêmicas e aos acadêmicos, foi possível perceber que a presença de mulheres artistas nas disciplinas da matriz curricular[1] do curso apareceu com mais frequência em disciplinas que abordam sobre os períodos mais recentes da história da arte, ou seja, a partir do século XX. Durante o desenvolvimento do trabalho de pesquisa, foi possível analisar, então, que questões sociais e políticas conquistaram espaço na arte com mais evidência a partir da metade do século XX. Atrelados às questões sociais, como temas da arte contemporânea, estão o uso de novos materiais e novas linguagens artísticas.

Com a influência do movimento feminista na arte, as artistas passaram a se apropriar de materiais ditos femininos e a ressignificá-los, como também a renunciar as linguagens tradicionais da arte, utilizadas pelos "grandes mestres" da pintura e da escultura. Nesse movimento, as linguagens contemporâneas como a performance, as instalações e a *bodyart*[2] ganharam lugar e destaque nas produções feministas. As linguagens contemporâneas passaram a compor as produções de mulheres artistas que questionam seus espaços na história da arte, nos museus e nas galerias, bem como as representações de seus corpos pela ótica masculina e os estereótipos de feminilidade. Nesse viés, Luciana Grupelli Loponte (2002, p. 285) adverte:

> O discurso mais comum que chega até nós sobre a arte, no entanto, ainda é uma interpretação pertencente a um sistema de significações muito particular, no qual um certo modo de ver masculino é dominante. Através

[1] Resolução nº 41/2008/CÂMARA ENSINO DE GRADUAÇÃO (UNESC, 2008).

[2] *Bodyart*, em tradução livre, significa "arte do corpo". Essa linguagem artística é uma manifestação contemporânea que surgiu na década de 1960, nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, sendo sua principal característica o uso do corpo como suporte para a realização da produção artística.

> de representações artísticas e da produção de sentidos em torno dessas representações exerce-se poder. Poder este que de uma forma não unitária, estável ou fixa vem privilegiando e reforçando um determinado ‘olhar masculino’. Poder que, sem dúvida, produz efeitos nos modos de ver e entender questões de gênero e sexualidade.

Atravessada por relações de poder, a produção artística e o acesso às chamadas “grandes artes” não ocorreram de forma democrática ao longo da história. Na contemporaneidade, a arte se torna mais democrática, acessível e mais próxima de um número cada vez maior de espectadores. Dentre os diversos fatores que desencadearam essa aproximação com o espectador, destaco a despreocupação técnica e o rompimento com o ideal do belo na arte, o que potencializou o uso de linguagens artísticas híbridas que não necessariamente se utilizam de materiais comuns à arte como, por exemplo, tinta e pincel, potencializando, assim, o fazer artístico com diferentes materiais e por diferentes sujeitos. Outro fator importante a ser destacado na contemporaneidade se encontra nas temáticas artísticas, as quais potencializam os debates políticos e identitários, atravessados por marcadores sociais, como gênero, raça, religião, território e classe social, imbricados nas relações de poder. Na contemporaneidade, vida e arte se entrecruzam e evidenciam questões relacionadas ao cotidiano e à produção dos sujeitos, tanto do/a próprio/a artista como do/a espectador/a.

O caráter híbrido da arte contemporânea se dá com relação à inserção de novos materiais, à reconfiguração de linguagens artísticas tradicionais, assim como com relação ao uso de novas linguagens e temáticas. Nesse sentido, a arte contemporânea abarca práticas provindas do espaço doméstico, como o bordado, o tricô e o crochê, escolhidas como linguagem por alguns/algumas artistas que buscam subverter a delicadeza dessas práticas, tratando de temas que envolvem a representação dos corpos, as subjetividades humanas e as lutas sociais ao longo dos últimos séculos. Sobre a inserção de novos materiais nas produções artísticas, o surgimento de linguagens contemporâneas e a abordagem de temas relacionados diretamente com o cotidiano das mulheres pelas artistas feministas, Michael Archer (2001, p. 137, grifos meus) ressalta que

> A divisão entre a esfera pública dominada pelos homens e a privacidade do lar, convencionalmente imposta, 'contrastante' e 'feminina', foi abalada pela obra que incorporava a convicção feminina de que **o pessoal é político**. Em vez de algo que sufocava a atividade artística, a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte.

Nos últimos anos, produções artísticas que ressignificam as linguagens tradicionais e que abordam como temática questões políticas e identitárias ganharam espaço e popularidade nas redes sociais, onde encontraram um campo potente para a possibilidade de debates e trocas de referências e opiniões, atingindo, assim, um público em ascensão. Foi por meio das redes sociais que conheci algumas artistas bordadeiras e alguns coletivos importantes, os quais influenciam e influenciaram diretamente a minha produção artística e acadêmica. Foi instigada por esse movimento das redes e relembrando algumas vivências de minha infância que procurei pesquisar em minha especialização *lato sensu* em Teoria e História da Arte como o bordado vai se fazendo presente na produção artística contemporânea e possibilita as discussões de gênero a partir dele.

Durante a escrita do artigo final da especialização, deparei-me com o trabalho de algumas/alguns artistas brasileiras/os como, por exemplo, Anna Bella Geiger, Arthur Bispo do Rosário, Leticia Parente, Leonilson, Rosana Paulino, Rosana Palazyan e Itamara Ribeiro, que subvertem o ideal de delicadeza e sutileza do bordado ao evidenciarem em suas produções artísticas as diferentes subjetividades, a diversidade dos sujeitos e de suas identidades. No percurso da escrita, atentei-me para a produção das artistas Itamara Ribeiro e Rosana Paulino e busquei investigar por meio de entrevistas a aproximação dessas duas artistas com o bordado, suas construções identitárias e suas relações com os corpos femininos.

É por esse caminho percorrido por mim, o qual se iniciou na educação básica com uma atividade extraclasse e atravessou toda a graduação e a especialização, que me proponho entrelaçar os fios nesta investigação dos processos educativos e identitários de mulheres artistas que produzem bordado, suas percepções sobre a arte contemporânea e suas intersecções com os debates feministas e de gênero. Nesse viés,

aponto o seguinte problema para esta investigação: que processos educativos e identitários foram e são experienciados por mulheres que se valem do bordado como linguagem artística contemporânea enquanto expressão política e identitária na intersecção com os debates feministas e de gênero?

Ante esse problema, alguns conceitos são fundamentais para a investigação, dentre eles os processos educativos e identitários, a arte contemporânea, os feminismos na relação com as desigualdades de gênero, a memória e a experiência articulados às narrativas de si.

Nesta dissertação, o que ocupa centralidade é o conceito de processos educativos e identitários evidenciados a partir das experiências e das narrativas de memórias das mulheres artistas. Os processos educativos não se limitam apenas à experiência no espaço escolar, transcendem os limites da educação formal e contemplam a relação das mulheres com o espaço doméstico e os conhecimentos que ali emergem e são transmitidos de geração em geração.

De acordo com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação – Lei 9.394/96 – (BRASIL, 1996, p. 1), em seu Art. 1º, fica definido que "A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais". Atenho-me aqui à prática do bordado como uma prática, uma "arte de fazer" (CERTEAU, 2001) que envolve um conjunto de saberes produzidos majoritariamente por mulheres e para mulheres no espaço privado, algumas vezes no espaço escolar, como foi o meu caso.

Ao ler e refletir sobre a história do bordado e sobre suas relações sociais, políticas, econômicas e culturais, nota-se que essa prática, bem como outros fazeres domésticos,

> [...] tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. (FEDERICI, 2019, p. 42).

Compreendendo que os processos educativos e os processos identitários não acontecem apenas em espaços formais de educação, mas também em distintos espaços e contextos, como, por exemplo, no espaço doméstico, no convívio social, nas ruas, nos museus, nas galerias

de arte, em parques, em encontros presenciais e a distância, através das redes sociais e meios de comunicação, entre outros, possibilitando assim a troca entre os sujeitos, é que busco nos escritos de Guacira Lopes Louro (2018), Maria Helena Camara Bastos (2009), Heleieth Saffioti (1987, 2013) e Jean-Yves Durand (2006) caminhos para problematizar e investigar como a prática do bordado, enquanto experiência feminina e linguagem artística, contribui para a construção das identidades dessas mulheres.

Uma suposta natureza feminina concebe que esses trabalhos domésticos e manuais são designados "naturalmente" às mulheres, que devem repassá-los de geração a geração, compondo assim uma prática e um saber geracional transmitido entre mulheres. Para compreender como os processos educativos auxiliam nos processos criativos e na produção das identidades das artistas pesquisadas, faz-se necessário discorrer sobre o conceito de identidade e como ele está imbricado, especialmente aqui, ao conceito de gênero. Nesse sentido, apoio-me em Louro (2018, p. 28), a qual compreende "[...] os sujeitos como tendo identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias". Em diálogo com Stuart Hall (2005) ao tratar especificamente do conceito de identidades culturais, a autora ressalta que o gênero é parte da identidade dos sujeitos (LOURO, 2018).

Nesse sentido Hall (2005, p. 8) afirma que as identidades culturais são formadas com "[...] aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso 'pertencimento' a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais". Dentro do contexto social, no qual as sociedades modernas vêm sofrendo com transformações, as identidades culturais e pessoais também são atravessadas por mudanças, colocando em xeque a estabilidade das paisagens culturais nas quais os sujeitos estavam inseridos. O autor aponta ainda que "[...] a identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam" (HALL, 1987 *apud* HALL, 2005, p. 12-13).

Identificar por quais contextos culturais as artistas entrevistadas são atravessadas auxilia na investigação acerca das construções de suas identidades pessoais e de suas produções artísticas. E para melhor compreender em que contexto artístico essas artistas estão inseridas, bem como as contribuições de artistas antecedentes, abordarei o conceito de arte contemporânea no campo dos estudos feministas e de gênero.

A arte contemporânea "[...] surge na continuidade da era moderna, se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte" (CANTON, 2009b, p. 49), além disso, é atravessada pelas mudanças proporcionadas pelas vanguardas artísticas. A arte contemporânea é fortemente transversalizada por movimentos sociais, que acabam influenciando diferentes artistas em seus processos criativos. Dentre esses movimentos sociais, efervescentes entre as décadas de 1960 e 1970, destaco: a luta por direitos civis, as manifestações contra a guerra do Vietnã, os movimentos sociais, incluindo o movimento feminista e a contracultura. Esses movimentos possibilitaram mudanças temáticas e estéticas na arte e ofereceram novas problematizações e experiências, bem como o surgimento de novas linguagens artísticas. Além disso, as/os artistas contemporâneas/os passaram a se apropriar de materiais diversos, que não eram comuns à arte como, por exemplo, o próprio corpo. Sobre essas mudanças na arte, Archer (2001, p. IX) afirma que,

> Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material de arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte.

A possibilidade de usar novos materiais, técnicas e linguagens na contemporaneidade é fruto de uma herança modernista, a qual é marcada por duas molas propulsoras, sendo elas a busca para "[...] desenvolver uma linguagem de *autonomia* para a obra de arte" (CANTON, 2009b, 17, grifo meu) e a busca pelo *novo*, "[...] num movimento em que cada criação procura superar a anterior" (CANTON, 2009b, 17). Essa ânsia por romper com os padrões estéticos tradicionais reverbera nas vanguardas artísticas que rompem com padrões estéticos tradicionais e possibilitam aos artistas experimentarem novas formas, cores, texturas, porém sem romper com as linguagens tradicionais da arte como, por exemplo, a pintura e escultura. É através das possibilidades que esse caminho modernista abriu que a arte contemporânea incorpora novas técnicas, materiais, poéticas e

problemáticas. Archer (2001), em seu livro *Arte contemporânea: uma história concisa*, por exemplo, problematiza as mudanças ocorridas nas artes entre os anos de 1960 e 2000 e explora a relação entre a arte e a vida cotidiana. Já Katia Canton (2009a, 2009b, 2009c, 2009d), em sua coleção composta por oito livretos chamada *Temas da arte contemporânea*, explora de forma enfática temas que atravessam as produções de artistas brasileiros na contemporaneidade. Dentre os temas explorados nessa coleção, os quais contribuem para as discussões abordadas acerca da arte contemporânea, dos feminismos e dos estudos de gênero, estão os títulos: *Da política às micropolíticas*; *Corpo, Identidade e erotismo;* e *Tempo e Memória.*

Nessa intersecção entre arte contemporânea, feminismos e estudos de gênero, busco dialogar também com as autoras, artistas e pesquisadoras Ana Beatriz Bahia (2002), Ana Paula Simioni (2008, 2010), Filipa Lowndes Vicente (2005), Linda Nochlin (2016), Rosa Maria Blanca (2014) e Talita Trizoli (2008, 2018), que abordam em seus trabalhos o movimento feminista na arte, discutem as definições de gênero, a produção das identidades femininas no Ocidente e os alcances nas produções artísticas de mulheres.

Compreendo os feminismos, assim como Margareth Rago (2013), como uma linguagem que busca transcender os marcadores sociais e culturais que confinam e oprimem as mulheres de modos distintos.

> Considero os feminismos como linguagem que não se restringem aos movimentos organizados que se autodenominam feministas, mas que se referem a práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas, que atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória. (RAGO, 2013, p. 28).

Para melhor contextualizar a pluralidade dos feminismos contemporâneos e a inserção do conceito de gênero no movimento, retomo Simone de Beauvoir, que em 1949 publicou *"O segundo sexo"*. Nesse livro, o conceito de gênero ainda não se faz presente, porém Beauvoir apresenta discussões importantes em relação às condições da mulher. A partir de uma perspectiva existencialista, a autora discorre sobre a "questão da mulher", ainda de forma singular, tratando-a, desse

modo, como o *Outro*, do homem branco, europeu e heterossexual. Na atualidade, a partir de uma perspectiva feminista decolonial e interseccional, é possível compreender que "a questão mulher", da qual trata Beauvoir, não engloba a pluralidade de mulheres existentes e suas realidades distintas. A questão da pluralidade e das diferenças, observadas entre as mulheres, passa a compor reflexões e pesquisas de mulheres contemporâneas que não se encontram ajuizadas nesses discursos. Djamila Ribeiro (2017, p. 38), importante filósofa negra brasileira, salienta que "[...] se para Simone de Beauvoir, a mulher é o *Outro* por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba, a mulher negra é o *Outro do Outro,* posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade". Ribeiro nos alerta para a urgência de pensarmos nas "questões das mulheres", considerando a pluralidade de mulheres existentes, assim como as realidades distintas nas quais elas se encontram.

Retomo a célebre frase "ninguém nasce mulher: torna-se mulher" (BEAUVOIR, 2016, p. 11) para refletir sobre o *ser* mulher e como a construção social e histórica, bem como as condições sociais e culturais nas quais elas estão inseridas, acabam por defini-las. Os estudos de Beauvoir apontam para uma crítica ao determinismo biológico, afirmando que o termo "fêmea" confina e limita a mulher em seu sexo e determina-lhe características e comportamentos que são socialmente construídos.

O conceito de gênero, no Brasil, passou a circular pela apropriação de estudos de pesquisadoras norte-americanas que utilizaram a nomenclatura *gender* para designar as "[...] origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres" (GROSSI, 1998, p. 4). Dentre as pesquisadoras que tratam desse conceito, pontuo aqui, em especial, Joan Wallach Scott (1995, p. 42), a qual aponta que sua definição de gênero

> Tem duas partes e vários subconjuntos. Eles são inter-relacionados, mas devem ser analiticamente distintos. O núcleo da definição repousa em uma conexão integral entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo de um relacionamento social baseado em diferenças percebidas entre sexos, e gênero é um modo primário de significar relacionamentos de poder.

Diante dessa afirmação da autora, podemos compreender e contextualizar a categoria gênero a partir de duas partes. Na primeira, podemos compreendê-la a partir da categoria sexo e das relações sociais entre eles nas quais o gênero ainda se encontra estreitamente conectado ao sexo e às suas construções sociais de identidades subjetivas. Nesse contexto, o binário ainda está fortemente presente, construindo as masculinidades e feminilidades. O contexto binário confina homens e mulheres em seus determinados sexos, comportamentos sociais e culturais, bem como em suas relações historicamente determinadas. Para Scott (1995), o gênero também pode ser analisado por meio das relações de poder, nas quais homens e mulheres possuem lugares distintos. Seria ainda mais prudente afirmar que nessas relações outros marcadores constituem relações de poder, por exemplo, sobre determinada raça, classe social e opção sexual.

Outro conceito importante para a compreensão dos processos educativos e identitários experienciados por mulheres artistas que se valem do bordado como linguagem artística para expressar suas aproximações com os debates feministas é o conceito de memória. Ecléa Bosi (1998) afirma que a memória é trabalho, um trabalho realizado no presente, que ressignifica e reconstrói as experiências pretéritas.

> Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (BOSI, 1998, p. 55).

Nesse sentido, parto do entendimento de que as memórias dessas mulheres artistas acerca de suas experiências com a aprendizagem e a prática do bordado foram e são atravessadas por seus sentimentos, valores, concepções, contextos culturais e conhecimentos acumulados que as ressignificam no tempo presente. Compreendo a experiência, segundo Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 25- 26) como "[...] aquilo que 'nos passa', ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos

forma e nos transforma [...]", algo que nos atravessa e deixa marcas, construindo, assim, identidades e reconstruindo memórias.

Ao compreender que a memória é seletiva, que registramos apenas alguns fragmentos de nossas experiências (BOSI, 2001) e que ela não é apenas um fenômeno individual, mas coletivo e interdependente, é que também busco ancoragem em Maurice Halbwachs (2006, p. 71):

> Admitamos, contudo, que as lembranças pudessem se organizar de duas maneiras: tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais. Portanto, existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas. Em outras palavras, o indivíduo participa de dois tipos de memórias.

Halbwachs atenta-se para os "quadros sociais da memória", compreendendo, assim, que os sujeitos são a todo momento interpelados por relações sociais e culturais, não podendo então suas memórias estarem descoladas dessas relações. Nesse viés, Bosi (2001, p. 54) ressalta que "[...] a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo".

Esses relacionamentos citados por Bosi e as relações que os indivíduos estabelecem ao longo de suas vidas não compõem apenas suas memórias, mas são também partes importantes para a construção de suas identidades. Nesse sentido, Michael Pollak (1992, p. 204) ressalta que,

> A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Ante esses conceitos e a fim de conhecer algumas pesquisas que antecederam esta investigação, realizei uma busca no Catálogo de Teses

e Dissertações da CAPES[3] a partir dos seguintes descritores: Arte contemporânea, bordado e processos educativos; Arte contemporânea, bordado e identidade; Arte contemporânea, bordado e feminismos; Arte contemporânea, bordado e gênero; Arte contemporânea, bordado e memória; Arte contemporânea, bordado e experiência. Após a busca, encontrei algumas pesquisas que abordam esses temas separadamente e que podem contribuir para o início de uma reflexão sobre os processos educativos e identitários de mulheres artistas e suas produções artísticas contemporâneas.

Dentre as dissertações e teses identificadas que articulam de algum modo os descritores citados acima, destaco as seguintes pesquisas: Dissertação de Mestrado em Cultura e Sociedade, escrita por Daniele Bastos Segadilha, com o título "Lembranças feitas à mão: mulheres que bordam em São João dos Patos - MA", defendida no ano de 2014, na Universidade Federal do Maranhão (UFMA); Dissertação de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, escrita por Daiana Riechel, com o título "Memórias de agulha: a manifestação das bordadeiras de Jaraguá do Sul/Santa Catarina", defendida no ano de 2014, na Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE); Dissertação de Mestrado em Arte, escrita por Juliana Padilha de Sousa, com o título "Tramas invisíveis: bordado e memória do feminino no processo criativo", defendida no ano de 2019, na Universidade Federal do Pará (UFPA); Dissertação de Mestrado em Educação, escrita por Claudia Regina Ribeiro Pinheiro das Chagas, com o título **"**Memórias bordadas nos cotidianos e nos currículos**",** defendida no ano de 2007, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Dissertação de Mestrado em Design, escrita por Mariana de Souza Guimarães, com o título **"**O design dos objetos artesanais produzidos no cotidiano de mulheres idosas**",** defendida no ano de 2010, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio); Dissertação de Mestrado em Educação, escrita por Tais Ritter Dias, com o título "Ensino de arte e feminismos: urdiduras entre relações de poder e resistências", defendida no ano de 2017, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, escrita por Joedy Luciana Barros Martins Bamonte, com o título "Legado – gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do 'feminismo' na cultura e na criação prática",

[3] Primeiramente, esses descritores foram pesquisados todos juntos, mas separados por aspas, e pelo operador booleano *AND*, o qual realizou uma busca específica por esses termos.

defendida no ano de 2004, na Universidade de São Paulo (USP); Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, escrita por Clara Nogueira de Carvalho, com o título "Por um fio: a resistência e os devires no trabalho de Cristina Carvalho", defendida no ano de 2019, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Dissertação de Mestrado em Performances Culturais, escrita por Maria do Socorro Pereira Lima, com o título "Arpilleras: o bordado como performance cultural chilena, em favor do drama social", defendida no ano de 2018, na Universidade Federal de Goiás (UFG).

Diante do problema de pesquisa que desencadeou esta investigação, bem como dos apontamentos conceituais decorrentes é que busquei, nesta dissertação, compreender que processos educativos e identitários foram e são experienciados por mulheres artistas que se valem do bordado como linguagem artística para expressar suas aproximações com os debates feministas e de gênero. Neste processo, eu me cerquei dos seguintes objetivos específicos: compreender a prática do bordado na construção do feminino e na vida das mulheres artistas; reconhecer as trajetórias de formação para a vida artística; identificar o lugar do bordado na arte contemporânea; identificar como se deu a escolha do bordado como linguagem artística contemporânea; analisar o bordado na arte contemporânea enquanto expressão política e identitária na intersecção com os debates feministas e de gênero; entender como as lutas feministas e os debates de gênero atravessam as vidas e as produções artísticas de mulheres que se valem do bordado enquanto linguagem artística contemporânea.

Para iniciar a pesquisa, realizei uma busca a fim de encontrar mulheres artistas que se valem do bordado como linguagem artística e que expressam em suas obras aproximações com os debates feministas e de gênero. A busca por essas artistas, em um primeiro momento, aconteceu pelos mais diferentes meios, como, por exemplo, livros, catálogos de exposições artísticas, *sites* e *blogs*. Entretanto, os espaços que possibilitaram os primeiros encontros com essas produções artísticas foram as redes sociais, principalmente *sites*, *blogs* e redes sociais, nos quais se encontram publicadas as produções de mulheres artistas que realizam bordados com um teor político, identitário e feminista em diversos países e em diversas regiões do Brasil.

Dentre as artistas brasileiras, encontrei Renata Dania e Vanessa Israel, que junto com mais quatro mulheres compõem o Clube do Bordado; Giselle Quinto, Itamara Ribeiro, Bruna Antunes, Flávia Itiberê, Luiza Romão, Clara Nogueira e Dôra Araújo, esta última artista citada possui uma página chamada "Bordaduras Contemporâneas", a

qual se destina a um grupo de pesquisa e experimentação em poéticas têxteis. Nessa busca, encontrei também diversos movimentos e coletivos de artistas que tomam o bordado como forma de produção artística experimental com potencial político, social e educacional. Dentre eles estão “Linhas do Horizonte” e “Linhas de Sampa” e o grupo “Bordando a Diversidade”.

A partir desse levantamento, defini Santa Catarina como recorte espacial, então, nesse sentido, coloquei como critério de seleção mulheres artistas radicadas no Estado entre os anos de 2019 e 2020. Dentre as artistas identificadas conforme esses dois critérios estão: Alana Tedesco Baratto, Juliana Mezzomo Allain, Karina Pedigoni Segantini e Paula Silveira Schlindwein**.** O primeiro contato com suas produções artísticas aconteceu por meio das redes sociais, de exposições e de conversas com colegas que atuam no campo das Artes.

Fui em busca dessas artistas, entrei em contato através de meio eletrônico (*Instagram* e *email*) e convidei-as a participar da pesquisa. Com o aceite por parte delas, explanei os objetivos da pesquisa e agendei um primeiro encontro presencial ou *online* para a realização das entrevistas, conforme o roteiro no anexo (Anexo A). As entrevistas foram realizadas entre os meses de fevereiro e abril do ano de 2020. Elas foram gravadas, transcritas e, posteriormente, analisadas. Já as obras utilizadas nesta investigação foram selecionadas pelas próprias artistas, tendo como fio condutor o diálogo com os debates feministas e de gênero. Cada entrevistada assinou um Termo de Consentimento Esclarecido (Anexo B) por meio do qual autoriza o uso de suas falas, o uso das imagens de seus trabalhos artísticos e também a identificação de seus nomes. A seguir, apresento brevemente essas mulheres artistas selecionadas, bem como uma obra de cada uma que capturei nas redes sociais (*Instagram*).

Alana Tedesco Baratto nasceu em 1994, em Salvador (BA). Reside em Florianópolis e, à época, estava cursando o último semestre do curso de Filosofia na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Na produção de Alana, predomina a linguagem da colagem, por meio da qual a figura dos corpos femininos é recorrente. O bordado aparece na sua produção sutilmente, em meio às colagens, formando linhas, palavras, frases e contornos.

Figura 1 – “Quem vê colagem, não vê sujeira”. Autorretrato de Alana Tedesco Barato. Colagem manual sobre foto pessoal

Fonte: Instagram.com/p/B9sY5VqnUQe/[4] (2020).

Juliana Mezzomo Allain nasceu no Rio de Janeiro, em 1979, e atualmente reside em Florianópolis. É uma artista bordadeira e tintureira, que expressa em seu processo artístico e em suas produções sua conexão com a natureza. Juliana é formada em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002), mestre e doutora em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004 e 2007). Possui pós-doutorado em Sociologia, concluído em 2009 na UFSC. Em seus bordados, reverbera o empoderamento feminino, bem como o

[4] A imagem não está mais disponível nesse endereço.

relacionamento com a natureza. Ela também aborda temas contemporâneos relacionados a manifestações políticas e sociais.

Figura 2 – Sem título. Bordado e aquarela no bastidor de Juliana Mezzomo Allain

Fonte: Acervo pessoal da artista Juliana Allain (2019).

Outra artista convidada para participar desta pesquisa foi Karina Pedigoni Segantini. A artista trata da sexualidade e da representação dos corpos em seus trabalhos. Nascida em 1980, em Franca, interior paulista, atualmente Karina reside em Florianópolis, onde se graduou em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, em 2007, e também se tornou mestre em Artes Visuais no ano de 2018. A artista transita por diferentes linguagens artísticas contemporâneas,

incluindo o bordado. Suas produções artísticas estão disponíveis em seu *blog*[5] e em suas redes sociais, espaço em que conheci seus bordados.

Figura 3 – Sem título. Autorretrato de Karina Pedigoni Segantini. Bordado com aplicação de pérolas

Fonte: https://karinasegantini.files.wordpress.com/2016/06/bordado-pc3a9rolas.jpg?w=490 (2020).

Paula Silveira Schlindwein nasceu no sul do Estado, em 1977, na cidade de Urussanga (SC), mas mora em Florianópolis há mais de vinte anos. Formada em Biblioteconomia pela Universidade Federal de Santa Catarina em 2008, Paula encontrou no bordado uma nova maneira de se reinventar profissionalmente e conectar-se com um novo campo do conhecimento. Sua produção artística é marcada pela presença do corpo feminino, que é representado por meio de diferentes materiais, como, por exemplo, linhas, tecidos, agulhas, tintas e pincéis.

[5] Endereço eletrônico do *blog* de Karina Segantini: https://karinasegantini.wordpress.com/about/

Figura 4 – “Metamorfose” (detalhe). Autorretrato de Paula Silveira Schlindwein. Guache, aquarela e bordado sobre papel. 90cm x 70cm

Fonte: Disponível em: https://www.instagram.com/p/BFuqymBIouf/ (2020).

Na tabela abaixo, é possível visualizar algumas informações importantes e relevantes sobre as artistas entrevistadas para melhor contextualizar esta investigação. Dentre as informações, pode-se observar a formação acadêmica de cada uma delas, seu local e ano de nascimento, bem como o local e a data de cada entrevista realizada para esta investigação.

Tabela 1 – Mulheres artistas participantes da pesquisa

ARTISTA	FORMAÇÃO/ANO	LOCAL E DATA DE NASCIMENTO	LOCAL E DATA DA ENTREVISTA
Alana Tedesco Baratto	Acadêmica de Filosofia – UFSC (2020).	Salvador (BA) – 1994	Florianópolis, 03 de março de

			2020.
Juliana Mezzomo Allain	Graduada em Psicologia – UFRJ (2002). Mestrado Psicologia – UFSC (2004). Doutorado Psicologia – UFSC (2007). Pós-Doutorado em Sociologia – UFSC (2009).	Rio de Janeiro (RJ) – 1979	Florianópolis, 05 de fevereiro de 2020.
Karina Pedigoni Segantini	Graduada em Artes Visuais – UDESC (2009). Mestra em Artes Visuais – UDESC (2018).	Franca (SP) – 1980.	Chamada telefônica, 01 de abril de 2020.
Paula Silveira Schlindwein	Graduada em Biblioteconomia – UFSC (2008).	Urussanga (SC), 1977.	Chamada telefônica, 05 de março de 2020.

Fonte: Elaborada pela autora.

Esta investigação se deu através de uma abordagem qualitativa na qual procurei privilegiar as trajetórias dessas mulheres e suas produções artísticas. A fim de compreender os processos educativos e identitários das entrevistadas, fiz uso da metodologia da história oral ante o seguinte problema: que processos educativos e identitários foram e são experienciados por mulheres que se valem do bordado como linguagem artística contemporânea enquanto expressão política e identitária na intersecção com os debates feministas e de gênero?

Sobre o uso da entrevista, é importante ressaltar que:

> A entrevista adquiriu estatuto de documento, mas isso não quer dizer que a história oral tenha se ajustado aos ditames da história "positivista". Ao contrário: trata-se de tomar a entrevista produzida como documento, sim, mas deslocando o objeto documentado: não mais o passado "tal como efetivamente ocorreu", e sim as formas como foi e é apreendido e interpretado. A entrevista de história oral – seu registro gravado e transcrito

> – documenta uma versão do passado. (ALBERTI, 2005, p. 19).

Ao utilizar a história oral como metodologia para esta pesquisa, não procurei investigar "o passado tal como foi" como explana Alberti (2005), mas sim compreender como essas mulheres artísticas, ao evocarem suas memórias na contemporaneidade, valem-se de suas experiências e de suas subjetividades para reconstituir o passado e ressignificar os seus processos educativos e suas construções identitárias, transpondo-os em suas produções artísticas. Sendo assim, realizei nesta pesquisa entrevistas temáticas que, segundo Verena Alberti (2005, p. 37), "[...] são aquelas que versam prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido [...]", focando, assim, em seus processos educativos, suas memórias e suas experiências acerca do bordado. Essas mulheres expressam em suas obras suas condições enquanto mulheres e suas percepções acerca de suas subjetividades.

As entrevistas temáticas foram realizadas em sessões presenciais e a distância, uma ou outra modalidade conforme as circunstâncias. As entrevistas com Paula e Karina foram realizadas a distância, através de chamadas telefônicas. Já o encontro com Juliana ocorreu presencialmente em um *shopping* da cidade de Florianópolis. O encontro com Alana ocorreu também na cidade de Florianópolis, mais precisamente na UFSC. Seguindo as indicações de Alberti (2005), em um primeiro momento, procurei compreender a trajetória de vida dessas mulheres artistas (origens familiares, socialização, formação etc.), com o intuito de melhor situar seus lugares de fala.

Para além da análise dos documentos produzidos a partir das entrevistas, foi necessário também examinar as produções artísticas das artistas. A análise de suas obras não foi realizada de forma técnica[6], mas sim de modo a compreender como elas inserem em suas produções suas subjetividades e suas experiências e condições de mulheres. As produções artísticas discutidas neste estudo foram selecionadas com o auxílio das artistas entrevistadas, conforme já mencionado, sendo assim, cada uma buscou selecionar entre suas produções e segundo suas

[6] Não serão analisadas, nas produções artísticas presentes nesta investigação, questões importantes para o bordado tradicional, como, por exemplo, a correta aplicação dos pontos, o acabamento do trabalho, o avesso perfeito, entre outros aspectos técnicos.

experiências obras que suscitaram em si e no espectador questões identitárias na relação com os campos feministas e de gênero. Nesse sentido, a oralidade e a arte são os fios condutores desta investigação, buscando assim compreender os processos experienciados por Alana, Juliana, Karine e Paula.

Os resultados da pesquisa foram organizados em três seções. Na primeira seção, intitulada "Mãos que bordam e linhas que traçam percursos: do bordado à arte", entrelaço as narrativas, as memórias e as experiências de Alana, Juliana, Karina e Paula acerca de seus processos educativos e identitários relacionados à aprendizagem do bordado. Nessa seção, procuro problematizar a prática do bordado na construção do feminino e discorro sobre a presença do bordado em diferentes contextos e espaços educativos, buscando contextualizar e compreender como Alana, Juliana, Karina e Paula rememoram os seus primeiros contatos com a prática do bordado e como isso reverbera em suas práticas artísticas e na produção de suas identidades. Para compreender como a memória dessas mulheres artistas são evocadas e reconstruídas através desta investigação, apoio-me na autora Bosi (2001) e nos autores Halbwachs (2006) e Pollak (1989, 1992), buscando compreender a potência dessas memórias individuais na reconstituição de uma memória coletiva e seus possíveis desdobramentos. Para tratar da produção de suas identidades, dialogo com Hall (2005) e Louro (2018). Já a presença do bordado no contexto educacional e sua relação com a educação de mulheres busquei em algumas ancoragens conceituais em Louro (1997), Bastos (2009), Eggert e Silva (2011), Rosemberg (2018), Scott (2018), Pinsky (2018), Chagas (2007) e Durand (2006). Ao final dessa seção, discorro sobre as narrativas dessas artistas acerca de suas primeiras experiências com a prática artística e, nessa perspectiva, diálogo com Bondía (2002) acerca de seu conceito de experiência.

Na segunda seção, intitulada "Bordado na arte contemporânea: o ressignificar de uma prática feminina", destaco a produção de algumas artistas mulheres que ao longo da história da arte utilizaram-se do bordado como forma de expressão artística, pessoal, social e política. Destaco também como essa prática manual se tornou potente na arte contemporânea, reverberando especialmente nas lutas feministas e nos debates de gênero. Tive como base para escrever este item os estudos de Archer (2001) e Canton (2009a, 2009b, 2009c, 2009d) – para dissertar sobre o conceito e os aspectos da arte contemporânea –, e os textos de Bahia (2002), Simioni (2008, 2010), Almeida (2010), Vicente (2005), Nochlin (2016), Blanca (2014) e Trizoli (2008, 2018) – para

problematizar a presença do bordado e das mulheres artistas no campo da arte –, a fim de compreender, através das narrativas e das produções artísticas das mulheres entrevistadas, como é a ocorrência do bordado em suas experiências artísticas. Dentre as narrativas de Alana, Juliana, Karina e Paula, saliento também, nessa seção, como suas escolhas foram suscitadas pelo bordado como linguagem e as escolhas das temáticas para suas produções artísticas.

"O bordado como forma de narrar-se: aproximações com os debates feministas e de gênero" é o título da terceira seção, na qual procuro perceber como as questões feministas e de gênero atravessam as produções artísticas de Alana, Juliana, Paula e Karina. Para isso, discorro sobre como as lutas feministas e as subjetividades dessas mulheres atravessam suas produções artísticas e como elas se valem do bordado como uma forma de narrar a si mesma, unindo os fios de suas memórias, suas experiências e suas subjetividades através do bordado como meio de expressão artística, política e identitária. Destaco também a produção de outras artistas brasileiras que se utilizam do bordado e transbordam em suas produções questões identitárias, políticas, feministas, de gênero, entre outras.

Na última seção, disserto sobre as considerações finais, momento em que busco explanar sobre o modo como essas artistas subvertem os ideais socialmente construídos em torno da prática do bordado, buscando nessa linguagem artística meios de expressarem suas memórias, suas subjetividades e suas experiências femininas. Para além das narrativas e das pautas levantadas ao longo desta investigação, aponto, nessa última seção, os questionamentos e as inquietudes que surgiram ao longo do processo, as ausências e as necessidades que foram, de certo modo, sendo suscitadas ao longo da pesquisa.

2 MÃOS QUE BORDAM E LINHAS QUE TRAÇAM PERCURSOS: DO BORDADO À ARTE

Os bordados são formados por inúmeros fios, encontros e desencontros, nós e emaranhados, conduzindo o olhar daqueles/as que os produzem e que os admiram entre diferentes cores, texturas, imagens e contextos. Quando se trata de investigar as práticas manuais, principalmente aquelas que são produzidas por mulheres, por povos indígenas e por culturas não dominantes no mundo Ocidental, a investigação sobre esse tema se torna algo difícil, carente de registros históricos e de estudos.

Nesta seção, procuro alinhavar as narrativas das mulheres artistas Alana Tedesco Baratto, Juliana Mezzomo Allain, Karina Pedigoni Segantini e Paula Silveira Schlindwein sobre suas experiências com a aprendizado do bordado, suas memórias acerca de seus processos educativos e identitários e seus ingressos na vida artística. Busco, assim, compreender como transcorreu o processo de aprendizagem do bordado na vida dessas mulheres e como isso reverbera em suas produções artísticas e na produção de suas identidades. Discorro, também, sobre a presença dessa prática manual em espaços formais e não formais de educação a fim de compreender como essa prática manual se fez presente na constituição de um ideal feminino. Nesta pesquisa, o bordado é entendido a partir do contexto da arte, porém se faz necessário contextualizarmos brevemente essa prática no cenário social e cultural e como foi sendo associada à construção social do gênero feminino.

A relação dos seres humanos com os tecidos, linhas e agulhas é milenar. A princípio, os ossos eram utilizados como agulhas, e pelos e tripas de animais, assim como fibras de vegetais, como linhas. Sobre o surgimento e a importância desses materiais tão caros à costura e ao bordado, Rosa Blanca (2014, p. 22) salienta que

> El hilo y la aguja son anteriores a la agricultura, su aparecimiento está datado en la prehistoria, 15.000 a.C., en el paleolítico superior. Parece ser que los materiales necesarios para la confección de vestimentas han servido como moneda de intercambio entre las poblaciones nómadas.

Mais do que simplesmente unir pedaços de couros e tecidos, homens e mulheres buscavam, com o bordado, adornar suas

vestimentas. Ao longo da história, esse tipo de trabalho se desenvolveu e foi produzido nos mais diversos suportes, como, por exemplo, em roupas, bandeiras ou em decorações, apresentando em cada grupo cultural características específicas que o tornam único e com tradições peculiares.

Na Europa, por exemplo, segundo a pesquisadora Blanca (2014, p. 23), "[...] el bordado ha cobrado fuerza en el siglo XIII, a partir de la importación y refinamiento de la seda en la Europa bizantina y, desde luego, de la invención de la aguja de acero". No entanto, é importante ressaltar que não foi somente na Europa que o bordado se desenvolveu. Nas Américas, ele também existiu antes mesmo da invasão dos colonizadores europeus às terras americanas. "Todo indica que el bordado más antiguo que se ha encontrado en el mundo hasta nuestros días se localiza en la actual América del Sur. Se trata de una estera que ha sido encontrada en el Cementerio Chinchorro, al norte de Chile" (BLANCA, 2014, p. 22). Os diversos povos que nas Américas habitavam tinham peculiaridades e características distintas dos europeus e asiáticos no que diz respeito ao ato de bordar. Mas, infelizmente, no continente americano, "[...] a arte têxtil indígena de uma maneira geral e as rendas e os bordados autóctones em particular foram apropriadas ou invisibilizadas em favor de técnicas que teriam origem na idade média europeia" (QUEIROZ, 2011, p. 6-7).

O domínio europeu não se deu somente sobre as terras americanas, muito da cultura e das tradições indígenas foi menosprezado e abolido, sendo impostas aos nativos as tradições provindas do velho continente, o que reafirma o que conhecemos hoje como uma política de branqueamento. Sobre essa colonialidade no campo das artes, Blanca (2014, p. 19) salienta que "[...] la historia del arte se ha instalado en las academias de bellas artes como un dispositivo para el blanqueamiento de las artes y los procesos de civilización colonialistas".

Sobre a diversidade do bordado e o surgimento dessa prática em diferentes territórios, com diferentes especificidades, Queiroz (2011, p. 6) ressalta que

> A riqueza, a amplitude das técnicas, os elementos decorativos, a vastidão de pontos e técnicas das artes têxteis pré-colombinas (inclusive a vasta arte plumária do Cerrado e da Amazônia, como a Mundurukaia, antiga região da etnia Mundurukú entre os Rios Tapajós e Madeira, como grandes extensões territoriais no Brasil) desencorajam, ou pelo

> menos deveriam desencorajar, qualquer generalização do tipo que insere estas artes como parte de um saber/fazer "importado" pelo colonizador, mecanismo este, parte do colonizar e de colocar seu saber frente aos saberes autóctones e estes como inexistentes ou inferiores.

Como destaquei anteriormente, distintas técnicas têxteis se desenvolveram em diferentes partes do mundo, sendo que em cada localidade isso ocorreu de modo desigual, seja pela variedade de matérias-primas existentes nessas localidades, seja pela necessidade dos povos que ali habitavam. Para além dos materiais e das técnicas, havia também certa distinção entre os sujeitos que produziam o bordado. Nesse sentido, Durand (2006, p. 4) aponta que no contexto europeu,

> [...] no início da era moderna, o bordar visível, público, espetacular, ostentatório, caro (não só em termos de mão de obra, mas também em razão do uso de materiais raros como os fios de ouro e de seda), noutras palavras simbólica e economicamente muito valorizado, era produzido por homens e destinava-se à decoração das vestes das elites sociais e religiosa ou de acessórios têxteis usados em cerimónias políticas ou litúrgicas.

Solidificam-se valores e papéis sociais distintos para homens e mulheres mesmo diante da prática de uma mesma atividade. A atividade do bordado está inserida na construção social da feminilidade. Nessa perspectiva, compreendo a feminilidade assim como afirma Roszika Parker (2010, p. 2-3) como o comportamento esperado e encorajado nas mulheres, que embora seja relacionado ao sexo biológico, é algo moldado e socialmente construído. A autora aponta ainda que "[...] as mudanças nas ideias sobre a feminilidade que podem ser vistas refletidas na história do bordado são uma confirmação marcante de que a feminilidade é um produto social e psicossocial" (PARKER, 2010, p. 3, tradução livre). O que remete à ideia de que essa prática "dita feminina", mais do que uma atividade doméstica praticada no espaço doméstico a fim de ocupar as mulheres e as meninas, tornou-se uma prática diretamente relacionada à formação moral feminina. Quando

raramente produzido por homens, o bordado é realizado longe do espaço privado da casa, de forma profissional e com finalidade comercial.

A atividade do bordado comumente está relacionada ao espaço doméstico e à figura das mulheres, mas essa prática manual não se dá do mesmo modo para todas as mulheres. Há aquelas que praticam o bordado com uma finalidade decorativa e de uso doméstico, como, por exemplo, bordando seus próprios enxovais, roupas para seus bebês, quadros decorativos, entre outras finalidades. Há também aquelas mulheres que o transformam em uma fonte de renda, bordando, assim, roupas de festas, vestidos de noivas, enxovais, entre outros.

A feminização da prática do bordado, assim como de outros trabalhos com agulhas na Europa, deu-se entre os séculos XVI e XVIII (DURAND, 2006) e encontra-se apresentada e analisada no livro de Roszika Parker[7] (1984). Para as colônias do novo continente, as quais sofriam com a forte influência de seus colonizadores, essa feminização reverberou na formação das colônias, propagando-se ao longo dos séculos como fruto desse modelo de vida dos nobres e abastados europeus.

> Ese contexto coincide con el surgimiento del objetivo de jerarquizar las prácticas culturales en una disposición espacial, sexista y colonialista, como idea de respeto, de práctica para la transmisión de valores morales y cristianos, en colegios de la Nueva España. Por ejemplo, a través del dechado – muestrario – se realizaba una praxis de repetición para el perfeccionamiento del bordado y con ello la disciplina y la obediencia. (BLANCA, 2014, p. 24).

Perante esses breves apontamentos históricos, sigo traçando um paralelo entre a prática do bordado e a construção social do feminino no Brasil. \

2.1 A PRÁTICA DO BORDADO NA CONSTRUÇÃO DO FEMININO

[7] PARKER, Roszika. **O Ponto Subversivo**: a arte do bordado e a feitura do feminino. Londres: The Women's Press, 1984. (Tradução Livre).

A relação das mulheres com os trabalhos manuais e com o espaço doméstico vem sendo construída há séculos por meio de diferentes modelos sociais que definiram e definem os atributos do feminino e do masculino como coisas antagônicas, circunscritas às relações de poder. Essas construções sociais baseadas no patriarcalismo as quais, de certa forma, persistiram ao longo da história do Brasil são fruto de fatores históricos, culturais, políticos e econômicos, apesar de estarem sendo problematizadas e contestadas por muitos movimentos.

> Por muito tempo, ao longo da história do Brasil, os valores patriarcais, que remontam ao período colonial, foram referência quando o assunto é família: pressupunham a ideia de submissão de todos (parentes e/ou dependentes) que estivessem sob o poder do *pater familias*. Na ordem patriarcal, a mulher deveria obedecer ao pai e marido, passando da autoridade de um para o outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel. (SCOTT, 2018, p. 15-16, grifos do autor).

Esse poder patriarcal instituiu, de forma velada e severa, lugares e identidades distintas para homens e mulheres. Ante o imaginário social, o bordado, assim como as práticas do tricô, do crochê e da costura, é comumente relacionado à figura feminina, geralmente reclusa ao espaço doméstico.

Tomemos aqui como exemplo dessa construção social e histórica as histórias escritas na mitologia grega, cuja temática dos fazeres manuais aparece em algumas passagens como, por exemplo, nas escritas por Homero. Em a *Odisseia*, escrita há quase 3 mil anos, conhecemos a história de Ulisses, um homem que participou da Guerra de Troia, sua esposa Penélope e seu filho Telêmaco. A história contada por Homero narra a espera de Penélope pelo retorno de seu esposo da guerra, permanecendo fiel mesmo sem ter notícias dele. Durante esse período de espera, Penélope teceu durante o dia um sudário para Laerte, pai de Ulisses, com a falsa promessa de que ao final do trabalho iria ceder aos pedidos de seu pai, casando-se novamente. Porém, durante a noite, Penélope desmanchava o seu próprio trabalho realizado durante todo o dia a fim de adiar o cumprimento de sua promessa.

A história de Penélope pode ser analisada sob vários aspectos, mas nos interessa aqui refletir sobre os espaços ocupados pelas mulheres

na sociedade e no âmbito familiar. A relação entre os sexos é marcada por diversos dualismos como, por exemplo, o público e o privado. Às mulheres se destina o espaço do lar, enquanto aos homens cabe a liberdade, a rua e o convívio social, o espaço público. Nesse sentido, Santos (1994 *apud* CHAGAS, 2007, p. 34-35) "[...] caracteriza o espaço doméstico como um lugar privilegiado de reprodução social e do patriarcado, poder exercido pelo homem e naturalizado pela sociedade". Ao desenvolverem suas funções nos espaços públicos, os homens seguiam, de certo modo, as regras sociais que os distinguiam por meio de sua classe social, raça, etnia, entre outros fatores. No entanto, ao adentrarem seus lares, encontravam espaços para exercerem ali o seu poder patriarcal.

Além de escrever sobre a espera de Penélope, "Homero fala dos bordados de Helena e Andrômaca, nos quais essas princesas documentaram episódios da guerra de Tróia" (GERN; THIAGO, 2010, p. 3). As histórias escritas por Homero remetem que o lugar social das mulheres durante um longo período era o lar, e que assim essas concepções permearam a história, atrelando a figura de homens e mulheres a distintas posições sociais. As personagens de Homero eram designadas às atividades que se restringiam ao espaço doméstico e envolviam o cuidado com a casa e com os filhos e as atividades manuais. A elas cabia retratar uma história não vivida, enquanto a eles (homens) cabia fazer parte da história. Referente a essas ideologias, Pinsky (2018, p. 471) ressalta que "[...] em termos ideais, a masculinidade era associada à força, racionalidade e coragem, enquanto eram 'características femininas' o instinto maternal, a fragilidade e a dependência".

A construção social de um ideal de mulher, destacada por meio das figuras mitológicas da tecelã e da fiadeira, também foi produzida por meio da filosofia, da literatura – erudita e popular –, da pintura, bem como por outras linguagens da arte. Segundo Almeida (2010, p. 17),

> Historicamente, homens e mulheres sempre cumpriram papéis sociais bem definidos. Muito desta distinção deveu-se as evidentes diferenças biológicas entre ambos. Inventamos diversas maneiras de explicar e perpetuar esses comportamentos. Através dos mitos, das religiões, dos rituais, dos contos, histórias etc. e de tudo mais que fosse possível ser criado por

> nossas mentes, mantivemos tais padrões como se fossem leis.

Nesse sentido, Durand (2006, p. 8) destaca que "[...] quando se quer dar a imagem de uma vida familiar harmoniosa, a figura preferida é a mulher cosendo".

Figura 5 – "Penélope e seus pretendentes", de John William Waterhouse (1912)

Fonte: https://rceliamendonca.files.wordpress.com/2012/08/johnwilliamwaterhouse-penelope-and-her-suitors-1906_thumb.jpg?w=670&h=446.

A figura da mulher, assim como esse ideal de feminilidade, é manifestada em inúmeras pinturas produzidas por artistas homens, os chamados "grandes mestres", que retratam as mulheres através de seus pontos de vista. Temos então um contingente de imagens que nos retratam, porém elas pouco têm a dizer sobre nós e nossas subjetividades. Sobre essa torrente de discursos a respeito das mulheres, Michelle Perrot (2019, p. 22) esclarece que

> [...] existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na

> maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam.

Somos bombardeadas constantemente por textos, imagens, personagens e discursos que carregam e propagam ideais de feminilidade e masculinidade. Somos atravessadas por discursos hegemônicos, os quais nos "encaixotam" em padrões femininos, seja por meio das vestimentas, do comportamento, seja por meio da realização de certas atividades comumente chamadas "femininas", dentre tantos outros atributos que agem de diferentes modos sob a pluralidade de mulheres existentes. Os discursos universalizantes que são propagados pelos ideais de feminilidade acabam por definir comportamentos acerca do feminino, os quais não englobam a pluralidade de mulheres e suas distintas realidades. Nesse sentido, Nelly Richard (2002, p. 143 *apud* Margareth Rago, 2013, p. 30-31) afirma que

> [...] o modo como cada sujeito concebe e pratica seu gênero está mediado por todo um sistema de representações que articula o processo de subjetividade através de formas culturais. Os signos "homem" e "mulher" são construções discursivas que a linguagem da cultura projeta e inscreve na superfície anatômica dos corpos, disfarçando sua condição de signos atrás de uma falsa aparência de verdades naturais, a-históricas.

A prática do bordado, assim como de outras atividades domésticas, mormente é relacionada à figura feminina, porém a relação das mulheres com essas práticas não apenas se estabelece baseada na categoria de gênero, mas também em outros marcadores sociais, como, por exemplo, raça e classe social. Essa prática ocorre de forma distinta para as mulheres, sendo que para algumas é um passatempo ou uma atividade decorativa, enquanto que para outras é um trabalho e/ou uma fonte de renda, como também uma prática inacessível. Vejamos como no Brasil a figura dessa mulher bordadeira estava atrelada às elites e como isso configura também a moral feminina a partir de um ideal de feminilidade.

Em nosso país, a conjuntura familiar durante o final dos anos oitocentos começou a sofrer transformações, compondo, assim, a "família conjugal moderna" (SCOTT, 2018, p. 17). Esse ideal de família abastada, católica, branca, proprietária de terras, que começou a se propagar durante o período de urbanização e industrialização do Brasil, espelhou-se em um ideal europeu e refletiu principalmente no ideal feminino. Sobre a constituição moral e social dessa figura feminina elitista no contexto brasileiro, Scott (2018, p. 17) afirma que

> A "nova família" também exigia uma "nova mulher": uma mãe dedicada que dispensava especial atenção ao cuidado e à dedicação dos filhos (não recorrendo mais às amas de leite, por exemplo), responsabilizando-se também pela "formação moral" das crianças. Essa "nova mulher" seria também a esposa afetiva, ainda submissa ao marido, mas não mais completamente sem voz. Desobrigada agora de qualquer trabalho "produtivo", a mulher estaria voltada inteiramente aos afazeres do lar, o espaço feminino por excelência, ao passo que o espaço público seria o domínio dos homens.

Na constituição das famílias burguesas, o bordado, assim como outras práticas domésticas, foi considerado uma atividade ligada estritamente à figura feminina, sendo visto como uma habilidade constituinte da moral e da boa formação. Nesse sentido, Durand (2006, p. 4-5) salienta que "[...] também as mulheres das elites não só podiam como, numa certa medida, deviam entregar-se a esta atividade considerada como um sinal de alta moralidade".

Desse modo, começamos a perceber que o bordado, assim como outros fazeres manuais e práticas domésticas, tornou-se algo associado à suposta essência feminina, sendo sinônimo de moralidade e bons costumes. Pinsky (2018, p. 470-471) alerta para a naturalização desses ideais e destaca que "[...] a dedicação ao lar, decorrência óbvia e inescapável, fazia do papel de 'dona de casa' parte integrante das atribuições naturais da mulher".

Esses discursos, valores e moral que envolviam a formação das famílias, segundo Scott (2018, p. 17), não adquiriram a mesma importância na vida de todos os brasileiros e de suas famílias. Nem

todos quiseram ou puderam adaptar-se aos modos burgueses. Esses discursos tornaram as mulheres uma unidade branca elitizada e favorecida economicamente, o que excluía e invisibilizava a maior parte da população, a qual se compunha, e ainda hoje se compõe por, uma pluralidade de mulheres. Essas são generalizações e, como tais, simplistas, pois mesmo sendo reconhecido como um fazer feminino, o bordado não está presente no cotidiano e na vida de todas as mulheres.

Essa naturalização de um ideal feminino não esteve presente apenas nos discursos sociais e políticos, reverberando até mesmo na legislação como, por exemplo, no Decreto-Lei nº 3.200, de 19 de abril de 1941, assinado pelo presidente Getúlio Vargas, que dispõe sobre a organização e proteção da família:

> Devem ser os homens educados de modo que se tornem plenamente aptos a responsabilidade de chefes de família. Às mulheres será dada uma educação que as torna afeiçoadas ao casamento, desejosas da maternidade, competentes para a criação dos filhos e capazes na administração da casa (Art. 13). (SCHWARTZMAN, 1981, p. 1, [*online*]).

Para que possamos compreender o lugar e a prática do bordado do ponto de vista histórico, político e social, faz-se fundamental relacionarmos sua prática ao universo feminino, mas sem nos fazer valer de generalizações e idealizações com relação a esse universo, uma vez que a figura da mulher como uma unidade branca, europeia e judaico-cristã não representa as mulheres em sua totalidade e as formas de tratamento, responsabilidades e funções distintas que lhes foram atribuídas.

Pensar no bordado como uma atividade delicada, sutil e solitária remete à imagem de um bordado despretensioso, que se preocupa com uma técnica bem executada, no qual frente e avesso se pareçam. Entretanto, isso não significa que o ato de bordar não possa ser um momento de reflexão, de problematização, no qual questões subjetivas e sociais vivenciadas pelas bordadeiras acabam sendo exteriorizadas por meio de suas produções. Esse fazer reflexivo e problematizador tornar-se-á mais evidente na contemporaneidade, porém destaco aqui o trabalho de Elizabeth Parker, uma jovem babá que, em 1830, produziu um bordado com linhas vermelhas (Figura 6) como uma forma de diário confessional. No texto bordado, Elizabeth Parker escreveu sobre sua

vida e como se tornou babá tão jovem. Nele, ela registrou sua conturbada relação com seus empregadores, suas angústias e fraquezas, seus pecados e escreveu também sobre sua falta de vontade de viver (MUSEU VICTORIA E ALBERT, 2016).

Figura 6 – Bordado de Elizabeth Parker (por volta de 1830), Inglaterra

Fonte: Museu Victoria e Albert, Londres (2016).

O bordado de Elizabeth Parker aponta para sua subjetividade, suas angústias, medos e incertezas, os quais, naquele período, não poderiam vir a público e muito menos ser problematizados. O trabalho dessa jovem, apesar de pouco conhecido, assemelha-se à produção de diferentes artistas contemporâneas que buscam no bordado uma forma de exprimir suas subjetividades e lutas sociais.

A partir de problematizações acerca das construções históricas, sociais e culturais dos atributos de gênero, algumas mulheres artistas vêm se apropriando da prática do bordado enquanto linguagem. No campo da arte contemporânea, o bordado não é estimado apenas pela técnica, pelo seu caráter artesanal, experimental, mas principalmente por seu potencial subversivo vinculado às lutas feministas e aos debates de

gênero. Estes, por sua vez, são produções resultantes de um olhar crítico de artistas sobre o "lugar" da mulher na sociedade.

A construção social e histórica dos atributos de gêneros passa a ser questionada e colocada em xeque com mais efervescência a partir da segunda onda do movimento feminista, passando assim a reverberar em diferentes campos do conhecimento, como, por exemplo, na arte e na educação. Nesse sentido Louro (2018, p. 25) afirma que

> É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou pensa sobre elas que vai construir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico.

Ou seja, o movimento feminista tornou a questionar e a romper com esses comportamentos predeterminados com base em características biológicas que distinguem homens e mulheres. Joan Wallach Scott (1995, p. 42), sobre sua definição de gênero, aponta que

> O núcleo da definição repousa em uma conexão integral entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo de um relacionamento social baseado em diferenças percebidas entre sexos, e gênero é um modo primário de significar relacionamentos de poder.

A partir dessa afirmação de Scott (1995), podemos compreender e contextualizar a categoria gênero de duas maneiras distintas. Em um primeiro momento, podemos compreendê-la a partir da categoria sexo e das relações sociais entre eles, nas quais o gênero ainda se encontra estreitamente conectado ao sexo e às suas construções sociais de identidades subjetivas. Nesse contexto, o binário ainda está fortemente presente, construindo as masculinidades e feminilidades. Essa análise confina homens e mulheres aos seus determinados sexos, que devem corresponder a determinados comportamentos sociais e culturais. Sobre a estreita relação entre as categorias sexo e gênero, Louro (2018, p. 24-25) completa afirmando que

> O argumento de que homens e mulheres são biologicamente distintos e que a relação entre ambos decorre dessa distinção, que é complementar e na qual cada um deve desempenhar um papel determinado secularmente, acaba por ter o caráter de argumento final, irrecorrível. Seja no âmbito do senso comum, seja revestido por uma linguagem "científica", a distinção biológica, ou melhor, distinção sexual, serve para compreender – e justificar – a desigualdade social.

Ainda sobre a definição de Scott (1995), devemos compreender que a categoria gênero é construída nas relações sociais e que, nesse sentido, o gênero deve ser analisado através das relações de poder, nas quais homens e mulheres possuem lugares distintos e onde o gênero deve ser analisado no contexto das interseccionalidades, devendo ser examinado a partir de outras categorias, como, por exemplo, raça e classe[8].

Compreendendo que as relações de gênero se estabelecem em diferentes espaços e contextos, Louro (2018, p. 29, acréscimos da autora) ressalta que

> [...] as diferentes instituições e práticas sociais são constituintes dos gêneros. Estas práticas e instituições "fabricam" os sujeitos. Busca-se compreender que a justiça, a Igreja, as práticas educativas ou de governo, a política, etc. são atravessadas pelos gêneros: essas instâncias, práticas ou espaços sociais são "generificados" – produzem-se, ou "engendram-se", a partir das relações de gênero (mas não apenas a partir dessas relações, e sim, também, das relações de classe, étnicas, etc.).

[8] No artigo *"Gênero, raça e classe: opressões cruzadas e convergências na reprodução das desigualdades",* Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel analisam o percurso dos estudos sobre as convergências entre gênero, classe e raça no debate teórico das últimas décadas, com destaque para o feminismo.

Atenho-me, então, aos espaços doméstico e escolar como espaços sociais "generificados" onde as relações de gêneros são construídas, reafirmadas e/ou problematizadas, bem como imbricadas com outros marcadores sociais.

A relação das mulheres com o aprendizado do bordado, assim como de outras atividades manuais consideradas, sobretudo, femininas, está comumente relacionada com essa construção social que vem sendo costurada há séculos, seja por meio da mitologia, da literatura, da pintura, da ciência, da religião, entre outros. As construções sociais das representações de gênero que ainda são difundidas na contemporaneidade influenciarão diretamente o processo de ensino e aprendizagem de meninas e meninos nos meios formais e não formais de educação. No entanto, é preciso lembrar que as representações do feminino e do masculino se manifestam de forma distinta, não são uniformes, uma vez que dependem da sociedade e da cultura de cada realidade. Mas o discurso hegemônico, que apregoa que "[...] as mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas" (LOURO, 1997 p. 446), propagou-se por diversos grupos sociais na sociedade brasileira, reafirmando a ideia de que os processos educativos das mulheres não estavam voltados para suas necessidades pessoais e para seu progresso profissional, mas sim para que seus papéis sociais de mãe, esposa e dona de casa fossem desempenhados de maneira adequada. Nesse viés, Louro (1997, p. 447) argumenta que

> A educação da mulher seria feita, portanto, para além dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função de formadora dos futuros cidadãos.

Sobre essa educação pensada para além das mulheres, Flávia Rosemberg (2018, p. 338) destaca que, "[...] em um breve panorama, vemos que, no Brasil renegou-se a educação formal às mulheres em nome de sua 'natureza corruptível'". A autora segue sua afirmação apontando para diferentes discursos estereotipados e naturalizados acerca do feminino que submetem e limitam as mulheres ao campo das definições, tais como: "modelo de educação feminina virtuosa", "as educadoras de homens", "mulheres são menos inteligentes e mais frágeis", "a mulher é a rainha do lar" e "verdadeiras mães"

(ROSEMBERG, 2018, p. 338). Desse modo, compreende-se a escola como um lugar político e formador, o qual, por horas, é também um ambiente que nos oprime e nos submete aos interesses sociais. Por vezes, a escola pode se tornar também um lugar de confrontos e de problematizações; um espaço onde podemos transcender em busca da liberdade.

A educação formal feminina acabou sendo pensada como uma preparação para o lar, para a vida conjugal e para a criação dos/as filhos/as. Cabe aqui abrir parênteses para ressaltar que quando falamos dessa educação formal, que se iniciou no Império[9] e que passou por transformações até incluir as mulheres nas escolas normais para atuarem como futuras professoras, não devemos nos esquecer de que ela teve sua trajetória inicial marcada pela presença predominante de pessoas brancas, em especial de homens brancos da elite.

Esse longo caminho percorrido pela educação formal excluiu parte da população, sendo que, em sua grande maioria, mulheres negras, pobres, indígenas, assim como também alguns homens, tiveram seu acesso restrito à educação formal, salvo raras exceções. Tudo isso constituiu e ainda constitui as relações de poder que se estabelecem no espaço escolar, propagando os ideais que reverberam desde a colonização[10].

Sobre os primeiros ensinamentos para meninos e meninas, Louro (1997, p. 444) afirma que consistiam em "[...] ler, escrever e contar, saber as quatro operações, mais a doutrina cristã, [...] mas logo algumas distinções apareciam: para meninos, noções de geometria; para as meninas, bordado e costura". Isso fica evidente na reforma de Leôncio de Carvalho (Decreto nº 7.247, de 19 de abril de 1879), que "[...] inclui a disciplina 'costura simples' para meninas nas escolas primárias de 1º grau" (BASTOS, 2009, p. 321).

---

[9] BRASIL. Presidência da República. Lei s/nº de 15 de outubro de 1827. Manda criar escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do império. *In*: **Coleção de Leis do Império do Brasil**, v. 1, pt. I, n. 1827, p. 71, 1827. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim..-15-10-1827.htm, acesso em: 06 maio 2020.

[10] Sobre a educação feminina durante o período colonial no Brasil, ver RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. Mulheres Educadas na Colônia. *In*: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). **500 Anos de Educação no Brasil.** 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000, p. 79-94.

Os trabalhos manuais apareceram nos currículos de meninos e meninas por vezes com o mesmo nome, porém com objetivos distintos. Aos meninos a marcenaria, a encadernação, a tipografia, a litografia, entre outras atividades manuais que tinham como matéria-prima madeiras e metais. Para as meninas, a costura, o bordado e outras atividades eram ensinadas nessa disciplina.

> No Brasil, no século XIX, a primeira Lei de Instrução Pública (1827) previa o ensino, para as meninas nas escolas de primeiras letras, 'das prendas que servem à economia doméstica', na maioria das vezes traduzida, na prática, como trabalhos de agulha. (BASTOS, 2009, p. 321).

É importante ressaltar novamente que quando falamos aqui de uma educação feminina voltada para os trabalhos domésticos e os trabalhos manuais, temos que destacar que o acesso a essa educação não ocorria de forma igual para todas/os. A princípio, a educação não foi apenas dividida por gênero, então não foram todas as meninas que tiveram acesso a essa educação formal. Meninas economicamente empobrecidas, meninas indígenas, meninas negras, meninas imigrantes, entre tantas outras, não tiveram acesso à escola, que, no início, era elitizada, branca, burguesa e para poucas/os.

Louro (2018, p. 66) destaca que "[...] as escolas femininas dedicavam intensas e repetidas horas ao treino das habilidades manuais de suas alunas produzindo jovens 'prendadas', capazes dos mais delicados e complexos trabalhos de agulha ou de pintura". Mesmo quando essas mulheres alcançavam o lugar de professoras primárias, estava a cargo delas continuarem ensinando às suas alunas a disciplina de Trabalhos Manuais, o que era tido como essencial para o aprendizado das meninas, as quais deveriam seguir seu destino, ou seja, serem donas de casa, esposas e mães prendadas. Essa disciplina permaneceu, então,

> No currículo escolar até 1971, quando a Lei nº 5.602, que reforma o ensino de primeiro e segundo grau, institui a educação geral e a formação especial, que no primeiro grau teria por objetivo a sondagem de aptidões e iniciação para o trabalho, por meio das disciplinas de Técnicas industriais, domésticas, comerciais, agrícolas. (BASTOS, 2009, p. 325).

Mesmo sendo retiradas dos currículos escolares, as práticas manuais que envolvem a costura, o tricô, o crochê e o bordado não deixaram de estar presentes no dia a dia de algumas meninas e mulheres, sendo ensinadas de geração a geração e envolvendo avós, mães e filhas. Nesse sentido, Eggert e Silva (2011, p. 62) apontam que,

> No que se refere à articulação entre o trabalho artesanal e o feminismo, se olharmos com mais atenção a história das famílias no Brasil, veremos que a socialização feminina passava pelo rigor e pela disciplina do aprendizado de "trabalhos manuais", materializados enquanto técnicas como bordado, crochê, tricô e outras, realizados nos espaços domésticos e no exercício da maternidade, como tarefas para "ocupar as mulheres". Esse processo de aprendizagem se dava muitas vezes na própria escola ou em outros espaços institucionalizados, como em igrejas, por exemplo.

A afirmação de Eggert e Silva (2011) ecoa nas narrativas das artistas entrevistadas, como iremos acompanhar nesta investigação. Os processos educativos e identitários dessas artistas ocorreram de modos diversos, com algumas narrando memórias que envolvem avós, mães e tias, enquanto outras se reportando a aprendizados contemporâneos por meio de cursos e trocas de experiências com outras artistas. Suas experiências acerca do aprendizado do bordado remontam memórias que trazem aspectos familiares e domésticos. Nesse sentido, Bosi (2001, p. 47) salienta que,

> Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, 'desloca' estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

Sendo assim, as narrativas dessas mulheres artistas são atravessadas por diferentes espaços e tempos ressignificados por elas,

observado o fazer de suas mães e avós através de uma percepção contemporânea, considerando as mudanças sociais ocorridas no dia a dia das mulheres. Segundo Otto (2012, p. 25):

> O ser humano individualmente, ou no grupo social, não é somente portador de memórias, também as significa. Os sentidos atribuídos à memória decorrem de suas experiências interconectadas ao tempo e ao espaço, tanto do presente quanto do passado.

Para além de envolver os processos educativos de Alana, Juliana, Karina e Paula, busco aqui compreender, por meio de suas narrativas, como suas memórias se mesclam com a construção de suas identidades. Segundo Pollak (1989), a construção das identidades é um fenômeno construído com relação ao outro, baseado em critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade. Para o autor, memória e identidade podem ser negociadas e não devem ser compreendidas como algo presente na essência do ser ou de um grupo. Nesse sentido, o autor salienta que

> Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1989, p. 5).

Ao analisar parte da construção social e histórica do bordado, é possível observar que mulheres e homens são cercados por distintos modelos que constituem suas identidades, os quais podem ser observados como critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade.

Sobre a construção das identidades Hall (2005) ressalta em seu livro três concepções de identidade a partir dos seguintes sujeitos: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Ao tomarmos conhecimento deles, é possível relacioná-los diretamente com essa construção social que afeta homens e mulheres e que na contemporaneidade vem sofrendo drásticas transformações. Sobre essas transformações contemporâneas, Hall (2005, p. 4) salienta que

> Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.

O primeiro sujeito apresentado por Hall é o do Iluminismo, aquele indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação. Esse sujeito tinha o seu centro no seu núcleo interior, era um ser individualista, o qual era usualmente descrito como um sujeito masculino.

O segundo sujeito apresentado é o sociológico, o que refletia a complexidade do mundo moderno, sendo que o seu núcleo ou essência interior, o "eu real", era formado em um diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores. Sendo assim, esse sujeito era formado na relação com "[...] outras pessoas importantes para ele/ela" (HALL, 2005, p. 11). É importante ressaltar que esse sujeito já não era apenas um ser masculinizado, o que sugere que as mulheres também são seres constituídos por uma identidade. Ele era formado na interação entre o seu eu e a sociedade, o que nos remete à construção do ideal feminino discutido no subitem anterior. A identidade da mulher passou a ser permeada por padrões morais impostos pela sociedade, os quais constituíram ideais femininos que atravessaram séculos. Essa identidade feminina trata as mulheres a partir de uma homogeneidade, a qual, hoje, compreendemos como algo incoerente.

Na contemporaneidade, os sujeitos são permeados por sistemas de significação e representação cultural que se multiplicam a todo instante. Desse modo, eles acabam por ser "[...] confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos se [*sic*] identificar ao menos temporariamente" (HALL, 2005, p. 13). Esse sujeito que é múltiplo e cambiante é chamado por Hall de sujeito pós-moderno, o qual já não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, mas uma identidade contraditória, por meio da qual poderá, a todo o momento, identificar-se com diferentes questões. É com esse sujeito pós-moderno que busco

dialogar nesta investigação, o qual tem sua identidade formada e transformada social e historicamente pelas experiências vivenciadas ou não. Sobre esse aspecto Hall (2005, p. 12) assim discorre:

> As identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais.

A partir da perspectiva de Hall, compreendo que somos sujeitos com identidades plurais, não fixas ou permanentes, podendo até mesmo serem contraditórias. Nesse sentido, o sujeito pode se sentir pertencente a diferentes grupos (étnicos, sexuais, de classe, de gênero) e ser influenciado por eles de distintas formas. Nossas identidades são atravessadas por nossas memórias e experiências, compreendidas por Bondía (2002) como aquilo que nos atravessa e transforma, deixando-nos marcas.

A seguir, apresento as narrativas de Alana Tedesco Baratto, Juliana Mezzomo Allain, Karina Pedigoni Segantini e Paula Silveira Schlindwein, artistas sujeitos desta investigação, radicadas em Santa Catarina entre o período de 2019 e 2020. Abordo, em seguida, seus processos educativos e identitários acerca de suas aprendizagens do bordado e suas experiências com a arte, percorrendo, assim, suas memórias desde os seus primeiros contatos com o fazer artístico até se identificarem ou não como mulheres artistas. Mais do que compreender suas motivações e como aprenderam a bordar, busco entender, por meio de suas memórias, como esse processo é ressignificado quando instadas a narrá-lo em suas entrevistas.

2.2 "ERA O SILÊNCIO, ERAM AQUELAS MULHERES EM RODA": O BORDADO ENTRANDO NA VIDA DE ALANA, JULIANA, KARINA E PAULA

Ao evocar as memórias de Alana Tedesco Baratto[11] sobre os seus processos educativos e identitários com relação à prática do bordado, surgiram em sua narrativa as figuras da mãe e da avó, as quais não produziam especificamente bordado, mas sim tricô. Alana relatou que

[11] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.

teve algumas dificuldades para dominar algumas técnicas manuais e que, a princípio, perante essas dificuldades, acabou por deixar de lado essas práticas. Sobre esse processo de aprendizagem, a artista evidenciou em sua fala que: "[...] *o que interessa mesmo é que o desejo por aprender algo manual foi transmitido sim, pela minha avó, pela admiração da minha avó, que veio pela minha mãe*"[12].

A artista contou que o bordado, o qual ela realiza hoje em suas produções artísticas, surgiu de seu interesse e estudo acerca das produções de outras artistas contemporâneas que mesclam colagem e bordado. Em sua entrevista, Alana destacou: "*Eu senti que com aquela prática [bordado] eu conseguiria expressar mais, que só com colagem não era suficiente*"[13] (acréscimo meu). As composições visuais de Alana não se limitam à apropriação de imagens de revistas, livros e jornais, visto que a artista mescla escritas e linhas, como poderemos observar na obra *"Voar sem esquecer o casulo"* (Figura 7).

Figura 7 – "Voar sem esquecer o casulo". Colagem manual de Alana Tedesco Baratto (2020)

[12] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
[13] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.

Fonte: www.instagram.com/p/CBga31qAoty/[14] (2020).

Sobre suas investigações acerca da prática do bordado, ela contou que procura em conteúdos *online* como, por exemplo, vídeos produzidos por mulheres meios para inserir essa técnica em suas produções artísticas. Alana[15] salientou, ainda, que dentre alguns vídeos que assistiu encontrou artistas e bordadeiras engajadas na luta feminista, as quais utilizam a técnica e o conteúdo de seus bordados para colocar em evidência suas lutas e levantar suas bandeiras.

Assim como Alana, Juliana Mezzomo Allain aponta que seu processo de aprendizagem do bordado aconteceu no espaço doméstico.

[14] A imagem dessa obra foi encontrada nesse endereço eletrônico, porém não está mais disponível.
[15] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.

Sobre esse processo, Juliana narrou o seguinte: "*Eu aprendi a bordar com minha avó, com oito anos, mas era uma tortura para mim*"[16]. A artista relatou que sua avó paterna morava no Rio Grande do Sul e que no ano de 1987, quando Juliana tinha oito anos, ela e sua irmã passaram as férias de verão na fazenda em que sua avó morava. Sobre o dia a dia das mulheres dessa família, Juliana disse que ele era interpelado pelos trabalhos domésticos e mesclado com a sesta, um momento de descanso após o almoço no qual as mulheres da família se reuniam em um espaço privado da casa para as práticas manuais. Foi em um desses momentos que Juliana aprendeu a bordar.

As memórias narradas pela artista reconstroem acontecimentos, personagens e lugares dos quais a avó faz parte, principalmente como aquela que a incentivou e que a ensinou. Portanto, os primeiros aprendizados do bordado têm na fazenda da avó o lugar dessa memória de infância. Ao narrar sobre como foi esse processo de aprendizagem, Juliana completou afirmando:

> *Hoje eu olho com muito carinho para esse momento, hoje eu olho com muito carinho, tanto das lembranças com minha avó, como com as minhas tias. Mas na época não foi, na época era uma coisa muito difícil para mim. Ficar parada por uma hora, me concentrando em uma coisa foi muito difícil. Muito entediante*[17].

Em sua fala, a artista reconstruiu esse passado a partir de suas experiências, de seu olhar e de suas percepções presentes. Ressignificamos o tempo todo e reconstruímos nossas memórias a partir de nossas experiências e de nossas redes de subjetividades formadas até o presente. A ação de evocar as memórias do passado é chamada por Ecléa Bosi (2001, p. 39) *memória-trabalho*, um trabalho constante realizado no presente. Segundo Bosi (2001, p. 55),

> Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se

[16] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.
[17] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.

> assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, 'tal como foi', e que se daria na inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.

O relato de Juliana acerca do momento da sesta para as mulheres de sua família nos remete à construção social dessas práticas manuais, denominadas femininas, e como elas eram inseridas no dia a dia de algumas mulheres, que, além de se ocuparem com os afazeres domésticos, produziam em seus momentos de descanso adornos para a casa e para a família. Seu relato nos leva a refletir sobre como esses atributos são inseridos na educação das mulheres desde a infância. Sobre esse ritual, Juliana nos relatou que o que a incomodava "[...] *era o silêncio, eram aquelas mulheres em roda, que estavam ali preenchendo o tempo, mas sem falar nada*"[18].

O silêncio, nesse contexto, pode ser observado na figura do silêncio físico, o qual entra em cena quando essas mulheres estão produzindo seu fazer manual, necessitando de cuidado, técnica e concentração, ou do social, que representa a falta de valorização desses fazeres manuais, os quais, quando produzidos por mulheres, são, por vezes, considerados trabalhos menores. Sobre o aprendizado dos trabalhos manuais, tipo de aprendizado feminino, Durand (2006, p. 8) afirma o seguinte:

> A agulha aparece neste contexto como o instrumento por excelência de afirmação de uma suposta "natureza feminina". Passando por uma estrita disciplina do corpo e da atenção necessária para a boa realização de pontos minúsculos, de motivos regulares, a costura instalava também as mulheres no seu papel social e restringia-as a ele.

A artista visual Karina Pedigoni Segantini, assim como as demais artistas, narrou em sua entrevista que o bordado surgiu em sua produção como uma herança materna. Karina relatou que sua mãe tinha uma

[18] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.

relação ocasional com o fazer manual e que sua lembrança materna com os afazeres manuais remete à figura da avó. Ao falar sobre a relação da avó com as práticas manuais, narrou a história dessa mulher, a qual teve um contato tardio com a prática do bordado, mas que carrega consigo o desejo de aprender e praticar diferentes linguagens artísticas. A artista contou que sua avó aprendeu a bordar depois de certa idade, já idosa, pois a falta de oportunidade, de tempo e de recursos financeiros fez com que ela se dedicasse integralmente à criação dos/as nove filhos/as e ao trabalho no campo.

> *Minha vó é uma pessoa do campo, que nunca teve tempo e ninguém para lhe ensinar, ela sempre achava lindo tudo aquilo, mas tinha nove filhos. No sítio, ela não tinha tempo para essas coisas e também não tinha quem lhe ensinasse. Depois que ela foi para a cidade passou a ter acesso e passou a frequentar aulas. Depois disso, ela não parou, então acredito que acabei herdando da minha vó, através da minha mãe*[19].

As memórias de Karina sobre sua avó exprimem a relação dessa mulher com os trabalhos domésticos e com o trabalho no campo, bem como o seu desejo de aprender a bordar. No entanto, além desse desejo da avó da artista de aprender a bordar, algumas questões emergiram a partir desta narrativa como, por exemplo, quem eram essas mulheres que teriam acesso ao aprendizado do bordado, assim como de outros fazeres manuais? Quem eram essas mulheres que podiam dedicar seu tempo para um fazer manual com fins decorativos e artísticos? Como acompanhamos anteriormente, a educação formal feminina, a princípio, não era algo acessível a todas as mulheres. Por questões financeiras, a vida doméstica e o trabalho além do espaço privado não ocorreram igualmente para todas.

A avó de Karina encontrou o bordado e outras atividades manuais quando migrou do campo para a cidade, depois de muito trabalhar, já idosa. Em seus relatos, Karina narrou que aprendeu o bordado, assim como outras práticas manuais, por influência da avó e da mãe. Relatou também que seu primeiro contato com o bordado foi por volta de seus 14 anos quando teve aulas de ponto cruz com a mesma senhora que

[19] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

ensinou a sua avó. O despertar para o bordado foi assim descrito por Karina: "*Eu tinha um casaco feito de algodão cru e eu queria bordar alguns camelinhos na barra e aí foi por causa disso que eu fui atrás para fazer o curso com a Dona Tuniquinha*"[20].

Sobre sua experiência no curso de ponto cruz com Dona *Tuniquinha*, Karina ressignificou: "*Eu achava 'Ai, que gostoso ficar junto com algumas vovós lá', mas era um grupo bem estranho [risos], porque elas faziam muitas fofocas, era horrível*"[21] (acréscimo meu). A narrativa de Karina nos transporta para um momento de sua infância no qual ela compartilhava com outras mulheres mais velhas momentos de trocas de experiências cotidianas. Ao comentar sobre esse momento em que essas mulheres conversavam entre si e compartilhavam as novidades de suas famílias e da comunidade, Karina utilizou o termo "fofoca", o qual desqualifica esse tipo de comportamento e associa-o às mulheres, porém o hábito de compartilhar informações e novidades relacionadas ao cotidiano não é um comportamento particularmente feminino, pois os homens também o fazem. Sobre esses momentos de intimidade e proximidade entre as mulheres Giani Rabelo (2007, p. 259) afirma que, diferente dos homens, "[...] as mulheres mantêm uma rede de comunicações horizontais que escapa aos ouvidos do poder". Nesse sentido, os comportamentos femininos e masculinos são analisados de formas distintas, moldando e qualificando os comportamentos dentro de uma perspectiva em que o gênero masculino é visto como superior ao gênero feminino.

Karina e sua avó, apesar de terem aulas com a mesma professora, buscaram no bordado diferentes propósitos. Como destaquei na narrativa de Karina, a relação das mulheres com os fazeres manuais foi, ao longo dos anos, tomando novas formas e novos significados. Sobre sua relação com as artes e os fazeres manuais, Karina narrou que "[...] *sempre foi uma coisa que me atraía*"[22]. Para ela, aprender a bordar foi algo "natural", pois já fazia alguns trabalhos manuais para fins comerciais. A palavra "natural" apareceu na fala de Karina, assim como nas narrativas das demais artistas entrevistadas ao narrarem seus processos educativos relacionados às práticas manuais. Entretanto, considera-se importante problematizar o uso dessa expressão, pois remete à compreensão de que essa habilidade é algo da natureza feminina, ou seja, faz parte da essência feminina. É necessário salientar

[20] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
[21] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
[22] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

também que o aprendizado do bordado, assim como de outras práticas, normalmente ditas femininas, é uma construção social, cultural e histórica baseada no entendimento de que as mulheres são mais delicadas, mais pacientes, mais detalhistas, ou seja, mais propensas aos cuidados e à manutenção do lar e da família. Ao mesmo tempo em que usam o termo natural, elas não deixam de problematizar ao longo de suas narrativas os processos educativos vivenciados, ressignificando-os no presente.

Sobre a construção da memória e sua articulação no presente, Pollak (1992, p.4) salienta que "[...] a memória também sofre flutuações em função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória". Ao afirmar que "*sempre se sentiu atraída*" pelo bordado, Karina evidenciou a importância dessa prática para sua produção artística e para a construção de sua identidade enquanto mulher artista.

Paula Silveira Schlindwein, ao evocar suas memórias relacionadas à sua aprendizagem do bordado, recorreu à figura da mãe, que mesmo trabalhando como funcionária pública buscava, em seu "tempo livre", os trabalhos manuais. As figuras da mãe e da avó na narrativa de Paula foram constantes e marcaram suas experiências com o bordado. Em seu perfil no *Instagram*, Paula manifestou seus sentimentos acerca de suas experiências ao postar a foto de sua mãe bordando (Figura 8) e escreveu como legenda: *"O bordado tem uma forte relação com as lembranças da minha infância, e da intimidade com a minha mãe, que foi quem me ensinou a bordar"* (SCHLINDWEIN, 2020).

Figura 8 – Mãe da Paula bordando. Fotografia de Paula Silveira Schlindwein postada em seu perfil no Instagram em 24 de junho de 2020

Fonte: https://www.instagram.com/p/CB1nbm4ANKv/ (2020).

A artista relatou em sua entrevista que sua avó costurava e lembrou-se de como a ajudava a colocar a linha na agulha. Paula aprendeu a bordar com a mãe mais ou menos aos cinco anos de idade e assim como Karina ela afirmou que esse processo aconteceu de forma "natural". Sobre o bordado em sua vida, Paula contou o seguinte:

> *O bordado tem uma forte relação com os meus sentimentos, com as lembranças da minha infância, então para mim é como voltar à infância. Quando eu estou bordando, é uma liberdade, parece que eu estou em outro mundo, em outro tempo, é como se eu estivesse em um tempo paralelo, não sei nem explicar*[23].

Acerca da dimensão social da memória e do sentimento de pertencimento, Bosi (2001, p. 54) indica que "[...] a memória do

[23] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio". Ao longo das narrativas apresentadas pelas artistas a respeito de seus processos educativos e identitários, podemos perceber que as figuras femininas da mãe e da avó foram as âncoras desses processos, os quais reverberaram em suas produções artísticas. A relação geracional entre essas artistas, suas mães e avós com as agulhas e as práticas manuais reverberaram em suas falas de formas distintas, mas todas elas rememoraram em suas narrativas essas figuras maternas e suas múltiplas relações com o espaço doméstico e com o tempo livre. Ao evocarem suas memórias relacionadas à prática do bordado, Alana, Juliana, Karina e Paula ressignificaram suas lembranças da infância e da adolescência a partir de suas experiências e interesses atuais.

> Tal como as plantas, que na estação da seca se imobilizam e brotam nas primeiras chuvas, certas lembranças se renovam e em certos períodos dão uma quantidade inesperada de folhas novas. Como planta que se fortalece com a enxertia – outros ramos se nutrem de suas raízes e frutificam com vigor renovado, chamando para si a seiva dos galhos originais – a enxertia social não deixa que as lembranças se atrofiem. (BOSI, 2001, p. 426)

O bordado, o qual na infância e na adolescência lhes foi ensinado por mães e avós com intenções voltadas para o uso doméstico e decorativo, frutificou em suas práticas artísticas. Alana, Juliana, Karina e Paula, em seus trabalhos artísticos contemporâneos, revisitaram e ressignificaram esse manual, fruto de um aprendizado, tendo em vista que, de modos distintos, elas se conectaram com a arte e buscaram no bordado formas de se narrarem.

2.3 "PARA TER NOTÍCIAS DE MIM MESMA": AS TRAJETÓRIAS DE FORMAÇÃO PARA A VIDA ARTÍSTICA

Como pôde ser observado no subitem anterior, o processo de aprendizagem do bordado na vida dessas artistas assemelhou-se em muitos aspectos. Entretanto, os seus ingressos na vida artística e suas formações ocorreram de formas e por razões distintas. Alana, Juliana,

Karina e Paula valeram-se do bordado enquanto linguagem artística, como forma de expressão de suas questões subjetivas, identitárias e políticas.

Vamos acompanhar a reconstrução de suas memórias acerca de seus ingressos na vida artística, evidenciando suas primeiras experiências com o fazer artístico. Nesse contexto, compreendo a experiência, segundo Bondía (2002, p. 25-26), como sendo "[...] aquilo que 'nos passa', ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar, nos forma e nos transforma". Nesse sentido, busco por meio de suas narrativas aquilo que de modo subjetivo as transformou e as tocou, sendo assim considerado por elas sua primeira experiência no fazer artístico.

A artista Alana Tedesco Baratto é acadêmica de Filosofia (UFSC) e alinhava à sua produção artística a filosofia e a psicanálise, alimentando um pensamento reflexivo acerca de seu processo artístico, criando conexões entre suas produções artísticas, seus estudos, ideais e lutas. Como afirmou a respeito de seu processo de aprendizagem do bordado, Alana aprendeu a bordar com artistas contemporâneas que mesclam, assim como ela, colagem e bordado. Quando a questionei sobre o seu ingresso na vida artística, Alana ressaltou o momento em que decidiu divulgar seu trabalho nas redes sociais (*Instagram*) através do usuário *tedescolagem*[24] como sendo um marco importante de seu ingresso na vida artística. Apoiada por uma amiga na divulgação seus trabalhos, Alana enfatizou em sua entrevista que é "[...] *partidária daquela ideia de que cada um pode ser artista, como prática individual, mesmo que timidamente*"[25] e que em seu caminho o reconhecimento de seu trabalho pelo público foi um dos marcos que a fez se considerar uma artista.

Sobre suas primeiras experiências com o fazer artístico, Alana narrou que a sua experiência mais significativa foi durante sua adolescência, quando ela cobriu todos os espelhos de seu quarto com colagens. A artista relatou que hoje ressignifica essa experiência "[...] *como uma forma de acreditar mais na potência dos contornos e na precisão dos cortes, do que no espelho para ter notícias de mim mesma*"[26]. Apesar de esse não ter sido seu primeiro contato com a arte, foi sua primeira experiência com o fazer artístico, a qual a artista destaca como sendo a mais significativa e subjetiva nesse seu relacionamento

[24] Perfil disponível neste *link*: https://www.instagram.com/tedescolagem/
[25] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
[26] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.

com a arte. Ao cobrir seu espelho com colagens, a artista se tornou sujeito da experiência, abriu-se para a transformação e tornou-se um "[...] território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos" (BONDÍA, 2002, 24). Vestígios e efeitos que podem ser observados em suas obras, em seus textos e em seus posicionamentos sociais.

A segunda artista entrevistada, Juliana Mezzomo Allain, percorreu inicialmente outro percurso profissional até chegar ao campo da arte. Ela atuou como professora universitária até seu primeiro filho completar três anos, quando teve a oportunidade de optar por se dedicar à maternidade. Ao decidir voltar-se integralmente para as atividades da maternidade, Juliana percorreu o caminho inverso, o qual é comumente feito pelas mulheres que buscam uma atividade remunerada no espaço público ou conciliam trabalho e maternidade. Foi nesse momento que a artista substituiu sua produção acadêmica pela produção artística. Juliana não cursou uma graduação em artes visuais, porém buscou o contato com outras artistas por meio da *internet* e de cursos de curta duração. Além do bordado, a artista se dedica a investigações de diferentes técnicas de tingimento natural, método com o qual Juliana teve contato por intermédio do bordado.

Quando a questionei sobre a sua primeira experiência com o fazer artístico, Juliana apontou que ela ocorreu dentro do espaço doméstico, com a mãe. Juliana narrou que sua mãe, ao deixar o emprego formal, passou a produzir bordados, desenhos, pinturas e cerâmicas como um passatempo. A artista ressaltou que a produção de sua mãe envolvia a criação, o que se diferiu do que era produzido por sua avó, que, segundo ela, "[...] *era um fazer manual, mas não tinha uma criação em cima daquilo. Eram muitos moldes que eram riscados e que eram bordados*"[27].

Para além da experiência artística com a mãe, Juliana ressaltou a experiência que teve em sua primeira exposição coletiva, intitulada "Linhas do corpo". A exposição, a qual foi organizada por Susan Mariot e Priscila Mendes Gobbi, integrantes do grupo "Linhas do corpo: projetos bordados"[28], passou por diferentes espaços culturais e contou com a participação de 28 bordadeiras residentes na cidade de

[27] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.

[28] Matéria disponível no *site* https://www.youtube.com/watch?v=aOSa5OT25XU.

Florianópolis. Sobre a técnica do bordado, predominante na exposição, o *site* da Biblioteca Universitária da UFSC (2019, p. 1) destacou que:

> A técnica empregada é o bordado livre, que mistura pontos diversos, valorizando o estilo próprio de cada bordadeira, que se utilizam de materiais diversos, variados tipos de linhas, texturas, e sem a preocupação com o avesso perfeito. Bordar, dessa forma, deixa de ser uma atividade que busca a "perfeição", mas visa a "expressão" do ser humano que realiza a ação.

O trecho acima salienta algo muito caro ao bordado produzido por artistas na contemporaneidade, que é a despreocupação com o rigor técnico, sendo estimado pelas/os artistas a ressignificação e a plasticidade desse fazer. A obra exposta por Juliana nessa exposição consistia em um bordado sobre fotografia, que, segundo ela, foi a obra "[...] *que trouxe mais controvérsia*"[29] (Figura 9). Além da fotografia bordada, havia um texto o qual fazia menção às linhas que amarram a mulher nua da fotografia. Sobre o conteúdo do texto, Juliana explicou:

> [...] *é sobre o que são essas linhas, essas linhas físicas que existem, mas essas linhas que também são as linhas imaginárias, as linhas sociais que nos prendem, que nos amarram. O quanto é difícil a gente se soltar dessas linhas e criar novos laços.*[30]

Figura 9 – Sem título, de Juliana Mezzomo Allain (2019)

[29] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.
[30] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.

Fonte: Acervo pessoal da artista Juliana Mezzomo Allain.

A artista anexou ao texto depoimentos de outras mulheres, os quais remetem às experiências pessoais. Segundo Juliana, são depoimentos "[...] *sobre relacionamentos, sobre violência, sobre momentos difíceis para elas, em que essas linhas as prendiam e como foi se soltar*"[31].

Sobre essa obra, a artista ressaltou ainda a relação entre a frente e o avesso do bordado, ou seja, segundo ela, essa "[...] *necessidade de um avesso perfeito, que é igual à frente, quando na verdade a frente é a frente e o avesso é o avesso. O avesso meio que conta a história de criação da frente, assim como o nosso avesso*"[32]. Para além de sua produção artística, Juliana realizou uma reflexão sobre a construção de sua própria obra, sobre o significado dessas linhas em seus trabalhos e sobre a identificação de outras mulheres com o seu trabalho.

A possibilidade de estabelecer conexões com o/a espectador/a foi algo que apareceu na fala de todas as artistas

[31] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.
[32] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.

entrevistadas como sendo parte do fluxo de troca entre artista, obra e espectador/a. Nesse sentido, Ramaldes (2016, p. 152) afirma que "[...] quando falamos de arte, estamos falando de múltiplas possibilidades de interpretação, pois a arte não necessita ser literal, ela é múltipla de significações e de simbolizações".

Karina Pedigoni Segantini possui formação acadêmica em Artes, sendo graduada em Artes Plásticas (UDESC) e mestra em Artes Visuais (UDESC). Sobre sua trajetória acadêmica, Karina nos relatou que aos 18 anos se mudou para a cidade de Ribeirão Preto, SP, onde iniciou seus estudos em Administração Hoteleira. Foi nessa cidade que ela teve seu primeiro contato com as artes visuais, o que a influenciou diretamente em suas escolhas futuras. Karina passou a frequentar regularmente exposições, eventos e oficinas. Sobre esse momento, a artista nos contou o seguinte:

> *Eu lembro que naquele momento eu até me vi assim: "Ah não, isso não é para mim, imagina que eu vou conseguir fazer essas coisas e tal". E nisso eu sei que eu acabei indo atrás, me inscrevi nessas oficinas que eram gratuitas e que eram de desenho e pintura. Então eu comecei a gostar muito e era o que eu mais queria fazer o dia inteiro*[33].

Durante o período em que cursava Administração Hoteleira, mudou-se para a cidade de Florianópolis, SC, onde passou a frequentar oficinas e aulas de pintura no Centro Integrado de Cultura (CIC). Foi nesse período que Karina tomou a difícil decisão de mudar de curso e passou a dedicar-se ao vestibular em Artes Visuais da UDESC.

A narrativa da artista mostra que sua aproximação com a arte ocorreu através de experiências em espaços de arte e trocas com amigos/as próximos/as, o que acarretou na mudança de suas escolhas profissionais. No entanto, quando lhe foi perguntado sobre sua primeira experiência com o fazer artístico, Karina relatou uma de suas experiências de infância, vivida no espaço escolar. "*Lembro exatamente daquela cor de giz de cera azul meio cor de céu quando está escurecendo, sempre quando eu vejo que o céu está naquele tom, me vem essa lembrança*"[34]. A artista reconstruiu suas experiências de forma

[33] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
[34] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

nostálgica, afirmando que foi uma criança muito sensorial e que suas experiências de infância a remetem para essas memórias físicas, por meio das quais ela se lembra de sua relação com seus materiais escolares.

Sobre a construção de nossas memórias e ideias Bosi (2001, p. 407) aponta que:

> É preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas ideias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros. Com o correr do tempo elas passam a ter uma história dentro da gente, acompanham nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates.

Paula Silveira Schlindwein narrou que seu ingresso na vida artística aconteceu no meio familiar. Ela contou que o desenho era uma atividade recorrente em seu dia a dia quando criança e que ao longo da vida manteve contato com a arte através de pesquisas, estudos e produções, porém guardava seus trabalhos para si, sem se aventurar em exposições. Quando lhe foi perguntado sobre sua primeira experiência com o fazer artístico, ela assim relatou:

> *Eu acredito que foi por volta de três anos de idade mais ou menos. Foi quando minha mãe percebeu que eu desenhava o tempo todo e eu já desenhava muito bem para minha idade, era algo meio fora do comum. Então eu não parei mais.*[35]

Mesmo familiarizada com os fazeres artísticos, Paula graduou-se em Biblioteconomia, no ano de 2008, pela Universidade Federal de Santa Catarina. Ela trabalhou durante algum tempo nessa área depois de formada, porém, quando mudou de cidade e passou a trabalhar de forma autônoma, passou a se desligar gradualmente de seu trabalho e a dedicar-se integralmente à arte. Sobre esse momento de transição, a artista destacou que "[...] *estava conseguindo me manter e aos poucos eu fui me desligando, entre 2008 e 2010 eu me desliguei totalmente da*

[35] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

biblioteconomia e assumi a minha carreira artística, fazendo encomendas"[36].

A narrativa de Paula ressoa no livro "Um teto todo seu", de Virginia Woolf (2014), no qual a escritora aponta dois fatores determinantes que desencorajam as mulheres a escreverem ficção, ou seja, a falta de recursos financeiros e de validação social, bem como um espaço adequado para a criação e a escrita. A escrita de Woolf refere-se à literatura, porém cabe a outros campos da vida profissional das mulheres, como no caso da arte. A narrativa de Paula nos faz pensar que a sua independência financeira foi um fator determinante para que ela assumisse seu lugar como mulher artista e sentisse confiança para assumir seu trabalho de forma integral e profissional.

Ao longo das narrativas dessas artistas, vamos percebendo que a relação estabelecida entre suas obras e o público é um dos elementos centrais em suas trajetórias artísticas, o que perpassa pelo que Virginia Woolf aponta como validação social.

Sobre suas experiências artísticas, Paula contou também que um de seus momentos mais importantes, após assumir-se como artista, foi sua primeira exposição, ocorrida em 2010, na cidade de Blumenau (SC). Sobre esse momento, a artista relatou o seguinte:

> *Foi o meu primeiro contato com o público, que na minha opinião, um artista só se pode dizer artista a partir do momento que ele tem essa troca. A troca com o público é que vai te trazer esse retorno do que tu estás fazendo, tu vais ter uma percepção melhor inclusive do teu próprio trabalho*.[37]

Ao evocar as memórias dessas mulheres artistas acerca da prática do bordado, surgiram em suas narrativas relatos de experiências com outras mulheres, sejam elas mães, avós, tias e/ou amigas. A prática do bordado, a qual é comumente relacionada à imagem da mulher, passou a ser ressignificada na contemporaneidade por essas mulheres artistas. Elas apontam novos significados para a prática do bordado e problematizam a relação das mulheres com esse fazer, com nossos lugares no espaço público e privado.

---

[36] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
[37] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

Vamos acompanhar na seção seguinte como o bordado, na contemporaneidade, por vezes é utilizado como uma forma de subverter e questionar o ideal de feminilidade. Assim como Elizabeth Parker, por volta de 1830, bordou um diário confessional, na contemporaneidade, mulheres artistas bordam e publicam em suas redes sociais suas produções artísticas como um meio de narrar-se e como forma de construir suas subjetividades na experiência do bordado. Essas mulheres artistas se tornam sujeitos da experiência de bordar, tornam-se, segundo Bondía (2002), um sujeito passivo, um sujeito aberto, que recebe a experiência e deixa-se transformar-se por ela. Assim como Elizabeth bordou para sobreviver, essas mulheres artistas bordam para resistir e expor suas marcas. Bordam suas histórias, suas memórias, suas experiências, suas subjetividades, bordam "*para ter notícias de si mesmas*"[38], para compreender-se e encontrar-se. Bordam por livre escolha, bordam porque encontraram nessa linguagem artística a ancestralidade e as marcas históricas de mulheres que não tiveram suas produções artísticas valorizadas enquanto arte.

[38] Alana Tedesco Baratto afirmou em sua entrevista que sua produção artística realizada durante a adolescência era para ela um meio de ter notícias de si mesma.

3 BORDADO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: O RESSIGNIFICAR DE UMA PRÁTICA FEMININA

Nesta seção, busco explanar brevemente a presença do bordado na história da arte e identificar o lugar dessa linguagem artística na arte contemporânea. Analiso, assim, o bordado na arte contemporânea enquanto expressão política e identitária na intersecção com os debates feministas. Ao longo das narrativas das artistas entrevistadas, procurei investigar como Alana, Juliana, Paula e Karina tentam expressar, ou não, em suas produções artísticas seus posicionamentos políticos e identitários. Discorro também nesta seção sobre o que é para elas a arte contemporânea e qual o lugar do bordado no cenário artístico catarinense. Por último, busco, através de suas narrativas, identificar como se deram as suas escolhas pelo bordado como linguagem artística.

3.1 O BORDADO NA ARTE

O bordado na arte, assim como na sociedade de modo geral, foi e segue sendo uma prática mormente relacionada às mulheres. No campo da arte, ele não era uma técnica prestigiada, sendo assim, como ocorreu com outras práticas manuais utilitárias, foi chamado de arte aplicada, justamente por seu caráter doméstico e decorativo. Ao longo da história da arte, como será possível acompanhar brevemente em alguns recortes nesta investigação, os espaços ocupados pelas mulheres e pelo bordado convergiram, porém não tiveram um lugar de destaque e predileção. Sobre a prática do bordado na arte, Ana Gern e Raquel S. Thiago (2010, p. 4) destacam que,

> No século dezesseis difundiu-se o costume de bordar cenas semelhantes as pinturas, reproduzindo temas religiosos, históricos, assim como cenas do cotidiano, levando-nos a pensar que à medida que o bordado se tornava uma técnica variada em pontos e temáticas, associava-se a outras artes como o desenho e a pintura.

Apesar de aproximar-se da pintura e do desenho, o bordado não conquistou o mesmo prestígio das chamadas grandes artes. Sendo assim, os temas desenvolvidos neles se restringiam a cópias de pinturas conhecidas e a temas decorativos. Mary Linwood (1755-1845), por

exemplo, foi uma mulher artista, que realizou bordados com temas religiosos (Figura 10), retratos e cópias de pinturas conhecidas utilizando a técnica de pintura de agulhas. A artista inglesa iniciou seus trabalhos com agulhas aos 13 anos e aos 31 estabeleceu-se como artista, sendo convidada pela Rainha Charlotte[39] para trabalhar junto a outras mulheres artistas no Castelo de Windsor.

Figura 10 – Bordado de May Linwood c. 1798. Seda, madeira e vidro. Dimensões 93,6 x 76,5 cm

Fonte: Royal Collection Trust Home. Disponível em: https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/7/a/703207-1502706955.jpg (2019).

[39] Sophie Charlotte de Mecklenburg-Strelitz (1744-1818), esposa do Rei George III (1738-1820), rainha do Reino da Grã-Bretanha e Irlanda e depois do Reino Unido da Grã-Bretanha e da Irlanda de 1761 até sua morte.

Linwood transcendeu os temas corriqueiros para as produções femininas e realizou um autorretrato, o que não era comum para as artistas mulheres da época. Um ponto importante a ser ressaltado sobre a sua produção artística é o grande número de bordados realizados pela artista durante sua vida, ou seja, foram mais de 100 bordados, porém há uma falta de registros e cuidados para com suas obras, assim como para a grande maioria das obras de outras mulheres artistas. Sobre a preservação das obras produzidas por mulheres e o reconhecimento de suas produções, Filipa Lowndes Vicente (2005, p. 213) alerta que

> [...] o facto de não serem consideradas historicamente levou a que, geralmente, a obra produzida por mulheres fosse menos preservada, menos restaurada, menos catalogada, menos descrita, menos exposta em lugares públicos, menos vendida por casas de leilões ou por particulares (ou quando vendida, com um preço tendencialmente menor) ou menos comprada por colecionadores, pelo Estado ou por museus.

Como observado anteriormente, o trabalho de Mary Linwood passou a ser reconhecido por parte da realeza, porém isso não garantiu que suas produções fossem preservadas e lembradas ao longo da história. Assim como ocorreu com outras mulheres artistas reconhecidas em vida, sua produção sofreu certo "apagamento" histórico.

Diante dessa invisibilidade histórica acerca da produção de artes de mulheres, Linda Nochlin publicou, em 1971, o ensaio "*Why have there been no great women artists*?" (Por que não houve grandes mulheres artistas?), o qual é um marco para a academia e para as discussões feministas na arte. A historiadora e crítica de arte nos direciona a pensar justamente na formulação de nossas perguntas e nas falsas certezas que elas nos impulsionam. Será mesmo que não houve grandes artistas mulheres? Nochlin nos mostra que ao tentar responder a essa questão, mordemos a isca e acabamos por buscar mulheres artistas que não tiveram reconhecimento, ou destacar aquelas que a história tratou de silenciar, o que "[...] tacitamente reforça suas implicações negativas" (NOCHLIN, 2016, p. 4). Segundo Almeida (2010, p. 18-19), "Nochlin questionou as estruturas sociais que influenciaram não só a

arte produzida por mulheres, mas todo o aparato instrumental da história da arte". Ao longo de todo o ensaio, a autora nos alerta para as questões que possibilitaram a invisibilidade das mulheres artistas e salienta:

> Na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. (NOCHLIN, 2016, p. 8-9).

O ensaio de Nochlin, originalmente publicado em 1971, observa a questão das mulheres nas artes de forma singular, observando o gênero como um fator excludente do circuito tradicional da arte. Nesse sentido, Vicente (2005, p. 213) complementa o pensamento de Nochlin observando que "[...] a questão fundamental não é a das exclusões que podem afectar tanto homens como mulheres, mas sim o facto de o género ser determinante neste processo". Na atualidade, saliento que o pensamento de Nochlin e de Vicente pode ainda ser complementado ao se observar que para a grande maioria das mulheres essa exclusão baseada no gênero não está sozinha, sendo acompanhada por outros marcadores sociais, como raça/etnia, religião, classe social, geração, entre outros fatores.

Sobre a exclusão e o apagamento das mulheres artistas e os motivos superficiais e infundados que impossibilitaram as mulheres de serem consideradas "grandes mestras", como, por exemplo, a falta de qualidade em suas obras e as restrições em pintar certos estilos, Nochlin (2016, p. 8-9) traz a seguinte observação:

> A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais.

É com base em conceitos e preceitos socialmente construídos que as mulheres foram destinadas socialmente a produzir apenas as chamadas artes aplicadas, sendo os homens encarregados de fazer as chamadas "grandes artes", as quais eram produzidas apenas por "grandes mestres" homens e que exigiam um suposto rigor técnico, estando restritas às práticas da pintura, da escultura e da arquitetura. Elas se contrapunham às artes aplicadas, como, por exemplo, a tecelagem, a cerâmica e o bordado, com a justificativa de que não exigiam da/o artista um grande conhecimento técnico e intelectual.

Essa noção de "grandes artes" ganhou ainda mais força com o surgimento e o desenvolvimento das Academias de Arte, a partir o século XVIII, visto que nelas "[...] a imagem do artista aplicado atrelou-se definitivamente à do artesão, visto como o protótipo da ausência de dotes intelectuais, incapaz de conceber e realizar a 'grande arte'" (SIMIONI, 2010, p. 4).

Griselda Pollock (*apud* LOPONTE, 2002) considera que os estereótipos do que seria considerada uma arte produzida por mulheres ficam mais evidentes quando a arte se consolida como uma disciplina e, no meio acadêmico, dissemina noções e teorizações do que é arte, o que é o artista e quais são os legítimos estilos de arte. Sobre essa consolidação da história da arte, Vicente (2005, p. 214) ressalta que haverá uma "[...] série de conceitos que se tornarão intrínsecos à própria disciplina: a genialidade, a originalidade, a qualidade, a sucessão cronológica de estilos e movimentos, as hierarquias de formatos e materiais ou as geografias artísticas". A autora ainda completa afirmando que esses instrumentos de análise que estão presentes nesses conceitos estão mormente relacionados à construção das masculinidades na criação artística.

Esses conceitos, que são definidos com base na cultura, acabam por excluir algumas narrativas como, por exemplo, as propostas pelas mulheres. A figura do "grande mestre" começou a ser idealizada quando Giorgio Vasari, artista e crítico de arte do século XVI, idealizou em seu livro, *"*A *vida dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos",* a figura do artista. A idealização de Vasari produziu características socialmente atribuídas e identificadas apenas na figura masculina, o que excluiu por completo a presença das mulheres e a possibilidade de elas serem consideradas grandes artistas. "Segundo seus escritos [Vasari], considerava-se digno do nome artista o indivíduo dotado daquelas capacidades intelectuais que o distinguem dos outros contemporâneos, configurando um estilo próprio" (SIMIONI, 2010, p. 4, acréscimo meu). Segundo Simioni (2010), Vasari afirma que o artista

era aquele que exercia o pensamento, tinha uma atividade intelectual de criação, o que o diferenciava do artesão, o qual era apenas um simples executor.

Para Simioni (2010, p. 4, acréscimos no original), a diferenciação entre as "grandes artes" e as "artes aplicadas" "[...] agravou-se com a criação (e desenvolvimento) das Academias de Arte, sobretudo a partir do século XVIII". Em seu livro, *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, a autora ressalta a produção de mulheres artistas entre o período de 1800 e início de 1900. Em sua investigação, ela aborda questões sociais e artísticas que limitaram o acesso das mulheres à educação artística e invisibilizaram suas produções.

> Acredita-se que elas, guiadas pela "feminilidade natural", fossem mais propensas a realizar obras menores, como as pinturas de flores, as artes aplicadas etc., distinguindo-se do "vigor" que caracterizava as obras dos "gênios", adjetivo utilizado, no mais das vezes, para artistas homens. (SIMIONI, 2008, p. 44).

Nesse período que antecede o Modernismo, o acesso das mulheres às instituições de ensino e às academias de belas artes era restrito e pautado em normas e códigos sociais, os quais impediam o acesso das mulheres aos estudos de modelos vivos e outros estilos de pinturas.

> Com isso estavam aptas apenas a criarem o que então se convencionou denominar de gêneros "menores": as miniaturas, as pinturas em porcelanas, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados. (SIMONI, 2010, p. 4-5, acréscimos no original).

As mudanças, na arte brasileira, começaram a ocorrer lentamente durante o Modernismo, regadas a influências europeias. "A arte

moderna toma corpo num contexto de grande transformação que ocorre sobretudo a partir do século XIX, com a Revolução Industrial" (CANTON, 2009b, p. 15). O Modernismo foi o propulsor do novo na arte, bem como da ruptura com os antigos padrões estéticos e culturais que acompanhavam a disciplina até então. Com a Revolução Industrial e o declínio das academias de arte, houve uma revalorização do fazer manual, porém o prestígio das grandes artes ainda prevaleceu, deixando as artes aplicadas (como eram chamadas as artesanias) às margens.

> O Romantismo contrapôs-se, dessa forma, à falta de humanidade do ideal trazido pela revolução industrial e ao anonimato dos objetos trazidos em longa escala. Esse contexto foi propício para a eclosão de um grande número de oficinas de práticas de tradição doméstica, compostas tanto por homens como por mulheres. Foi o início da re-significação [*sic*] de práticas como a costura e o bordado, em fina expressão artística. (BAHIA, 2002, n.p. [*online*]).

Mesmo com a ressignificação dos fazeres manuais, a costura, o bordado, entre outras técnicas não são utilizados com um rigor técnico nem com predominância, mas sim por sua plasticidade. Como ressaltado anteriormente, no campo da arte, principalmente no início do século XX, mas com algum vestígio ainda hoje, os objetos produzidos a partir de determinadas técnicas artísticas e que se destinam a fins utilitários – o bordado seria uma delas – são denominados artes aplicadas e são colocados em oposição às denominadas grandes artes, como, por exemplo, a pintura e a escultura. De acordo com Chadwick (1996 *apud* SIMONI, 2010, p. 3-4), "[...] na tradição ocidental, as artes aplicadas ocupam um espaço inferior desde o início da montagem da história da arte enquanto disciplina".

Se olharmos atentamente para a história da arte, observamos que as mudanças decorrentes do Modernismo influenciaram profundamente o que hoje conhecemos e consideramos como arte. Esse período, "[...] que se iniciou a partir da segunda metade do século XIX e abarcou todo século XX" (CANTON, 2009b, p. 18), foi atravessado por momentos históricos intensos que marcaram profundamente as produções artísticas da época, como, por exemplo, a Revolução Industrial, a urbanização das cidades, a expansão das inovações tecnológicas, o período da Primeira e

da Segunda Guerra Mundial (1914-1918 e 1939-1945) e da Revolução Russa (1917) (CANTON, 2009b). Esse movimento que surgiu recheado por um desejo do novo foi então simbolizado pelo conceito de vanguarda, termo o qual, segundo Canton (2009b, p. 18, grifos no original), provém "[...] do francês *avant-garde,* que significa 'à frente da guarda'. Trata-se de um termo de guerra que pressupõe duas ideias básicas: estar 'à frente', isto é, fazer algo novo, e a noção de 'guarda', que se liga à luta, à ruptura".

Apesar de os artistas modernistas concentrarem-se nas linguagens da pintura, do desenho e da escultura, abriu-se a oportunidade de explorar e experimentar diferentes materiais e técnicas que antes não eram compreendidos como estéticos, portanto, não relacionados ao campo da arte.

> O Modernismo, em toda sua pesquisa dita "formalista" revisou e redefiniu o fazer nas artes plásticas. Ao romper com a rigidez dos cânones artísticos, ele permitiu a incorporação de uma infinidade de novas técnicas e materiais. (BAHIA, 2002, n.p. [*online*]).

Foi a ruptura com os padrões e rigores estéticos e formalistas vigentes até então que possibilitou à arte contemporânea a devida liberdade epistemológica. No contexto da história da arte, podemos identificar no período do Modernismo a Bauhaus[40] como um dos marcos mais importantes para a revalorização dos usos de técnicas artesanais no campo da arte ao unir arte, artesanato e arquitetura, potencializando o *design* dos produtos. "O exemplo da Bauhaus é elucidativo do quanto, mesmo no interior dos circuitos modernistas, ainda prevalecia uma certa ambiguidade na compreensão das obras têxteis enquanto objetos artísticos 'nobres'" (SIMIONI, 2010, p. 8).

Mesmo com a evidente mudança no campo da arte e com a revalorização do artesanato, as mulheres ainda eram vinculadas às artes aplicadas, de modo que prevalecia a ideia de que a arte produzida por

[40] A Staatliches Bauhaus, popularmente conhecida como Bauhaus, foi uma escola de arte vanguardista na Alemanha, criada por Walter Gropius em 12 de abril de 1919. (WIKIPÉDIA. **Bauhaus.** Editada em 24 de julho de 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bauhaus. Acesso em: 5 set. 2020).

mulheres era desprovida de teor político ou rigor técnico e deveria ser delicada, sutil e tratar de narrativas femininas, como, por exemplo, a maternidade e o amor.

> A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, "por sua natureza", frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se [*sic*] indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade. (SIMIONI, 2010, p. 8).

O Modernismo brasileiro, centralizado em São Paulo com sua "[...] economia cafeeira e a nova burguesia" (CANTON, 2009b, p. 31), teve suas bases construídas por meio dos "[...] artistas viajantes, que trouxeram da Europa e dos Estados Unidos os desenvolvimentos estéticos propostos pela vanguarda" (CANTON, 2009b, p. 31). Com características próprias e com uma brasilidade característica, foi marcado por artistas, escritores e poetas importantes, como, por exemplo, Anita Malfatti, Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, Oswaldo Goeldi, Oswald e Mário de Andrade, os quais, juntos, realizaram no Teatro Municipal de São Paulo a célebre Semana de Arte Moderna de 1922. Sobre esse grupo e esse movimento importante para a arte brasileira, Canton (2009b, p. 32-33) ressalta:

> O que os unia era a vontade de criar um modo de pintar e esculpir que se libertasse da maneira realista e clássica ensinada na Escola de Belas-Artes e explorasse ingredientes brasileiros, com cores, luminosidade, paisagens e personagens do país. Cada um fazia à sua maneira.

Compreender o percurso percorrido pela arte durante o Modernismo se fez necessário para que possamos compreender o desenvolvimento da arte contemporânea, o surgimento de novas temáticas e as novas possibilidades estéticas que surgem graças às pesquisas e experiências do Modernismo. Sobre o declínio da arte moderna, Canton (2009b, p. 49) conta que,

> Com o passar do tempo, a arte moderna, que buscava sobretudo a experimentação, sofre um desgaste. Ela se torna tão experimental que acaba por afastar-se do público, que passa a achar suas manifestações ora estranhas, ora inquietantes e de difícil compreensão.

A partir da segunda metade do século XX, "[...] a arte contemporânea que surge na continuidade da era moderna se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte" (CANTON, 2009b, p. 49). A herança deixada pelo Modernismo, a qual inclui a diversidade de materiais, linguagens, processos de apropriação e conceitualismos, possibilitou que artistas mulheres se colocassem a investigar maneiras de ressignificar o uso de técnicas ditas "femininas", principalmente as técnicas têxteis.

Nas décadas de 1960 e 1970, muitas mulheres artistas passaram a envolver em suas obras questões sociais e culturais que reverberaram juntamente com a segunda onda do feminismo. As práticas anteriormente denominadas femininas, como, por exemplo, o bordado, a tapeçaria, a cerâmica, entre outras, foram escolhidas por diversas artistas a fim de evidenciar a presença e a valorização da produção artística de mulheres ao longo da história da arte. Nesse sentido, Almeida (2010, p. 70) salienta que

> Algumas as recorrem, assumidamente, aos materiais e suportes ligados ao artesanato e ao trabalho manual, técnicas normalmente associadas à mulher; e o fazem mais como uma forma de provocação. Outras, incorporam os clichês femininos, mostrando a imagem da mulher da forma que foi tão comumente explorada, como o nu feminino.

Foi através das rupturas ocorridas durante o Modernismo que o bordado, assim como outras práticas domésticas, conquistou um novo espaço no campo da arte, gerando discussões sobre a tradição doméstica, as condições sociais das mulheres, além de debates sobre gênero. O bordado na contemporaneidade vem sendo ressignificado através do olhar atento de mulheres artistas que se valem dessa prática e suas construções sociais, culturais e históricas para expressar suas leituras de mundo e para narrarem a si mesmas expressando suas subjetividades, inquietudes e desejos.

Também na contemporaneidade os fazeres manuais comumente relacionados ao espaço doméstico não são estimados apenas pela técnica, mas principalmente por seu caráter artesanal, experimental e sua potência política e narrativa. Algumas artistas, especificamente por meio de suas criações que envolvem o bordado, tratam de questionar o "lugar" da mulher em nosso contexto social e histórico. Sendo assim, torna-se necessário alinhavar alguns conceitos sobre a arte contemporânea, seus cenários e narrativas para que possamos compreender os espaços ocupados pelas mulheres artistas, pelo bordado e pelos feminismos nesse campo da arte contemporânea.

3.2 "PORQUE É SUBVERSIVO PARA MIM A ARTE CONTEMPORÂNEA": O BORDADO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Compreender e delimitar o conceito de arte, em especial o conceito de arte contemporânea, não é algo tão simples. O que busco nesta subseção é alinhavar alguns conceitos, algumas narrativas, memórias, obras e experiências a fim de estreitar esses laços. A relação entre a arte e a vida é algo inegável desde seus primeiros registros. Durante o Modernismo, por exemplo, essa relação entre arte e vida ganhou um novo espaço, "[...] era preciso que a arte se tornasse tão inovadora e radical quanto a vida" (CANTON, 2009b, p. 19). Mas essa relação tornou-se mais evidente quando "[...] a arte contemporânea que surge na continuidade da era moderna se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte" (CANTON, 2009b, p. 49).

Como veremos a seguir, surgiram como temáticas para as produções artísticas questões sociais, mais específicas e cotidianas, as quais deixaram de tratar de questões políticas amplas, como, por exemplo, o capitalismo e o socialismo, para tratar de micropolíticas que apontam para os grupos localizados às margens de nossas sociedades.

O Modernismo, como ressaltado anteriormente, oportunizou mudanças intensas para a arte, acarretando novas possibilidades, novas linguagens e materiais para serem explorados pelas/os artistas contemporâneas/os. Sobre as contribuições modernistas, Canton (2009b, p. 17) afirma que

> Há dois grandes motores ou molas propulsoras dessa história modernista. Uma delas busca o novo, num movimento em que cada criação procura superar a anterior. A outra busca desenvolver uma linguagem de autonomia para a obra de arte.

Para começarmos nossas reflexões sobre a arte contemporânea, voltamo-nos para a década de 1960, nos Estados Unidos, e parte da Europa, a qual é marcada por mudanças significativas na história da arte que estão estritamente ligadas às mudanças sociais, como a luta por direitos civis, as manifestações contra a guerra do Vietnã, os movimentos sociais e a contracultura. É necessário ressaltar que durante esse período importante para as transformações na arte grande parte dos países latino-americanos atravessavam um longo e duro período de Ditadura Militar como, por exemplo, o Brasil, que o enfrentou entre os anos de 1964 a 1985.

As transformações ocorridas na arte, produzidas nos Estados Unidos e em países da Europa, trouxeram problematizações e mudanças à parte desses países latino-americanos. Em uma entrevista para Katia Canton (2009a, p. 26), Peter Pál Pelbart falou sobre as temáticas abordadas por artistas brasileiras/os durante e após o período de Ditadura Civil Militar:

> Enquanto nos anos 1960 e 1970 o inimigo político era claro, estava relacionada à ditadura, hoje, no Brasil, essa questão está muito mais diluída, os contornos estão mais esparsos e os artistas têm se unido nos chamados coletivos. Eles surgem formações variadas, abordando questões cotidianas e articulando o espaço público, e o que têm em comum é transformar artistas em agentes políticos, que cada vez mais quebram a distância entre arte e cotidiano.

No período iniciado na década de 1960 a relação entre a arte e a vida se torna ainda mais estreita. Sobre o contexto desse período, Archer (2001, p. X) afirma que ele "[...] era tanto social e político quanto formal, e as questões sobre política e identidade, tanto culturais quanto pessoais, viriam a se tornar básicas para boa parte da arte dos anos 70". As produções artísticas passaram a abordar temas cotidianos e sociais, principalmente aqueles relacionados aos grupos marginalizados, por meio de novas linguagens artísticas e materiais provindos de outros campos do conhecimento.

Mas, afinal, o que é arte contemporânea? Diante dessa complexa indagação e das milhares de respostas possíveis, busco aqui ressaltar alguns pontos, os quais são tão caros para compreender a arte realizada no presente. Ao lançar essa pergunta às artistas participantes desta investigação, suas respostas estão envoltas em incerteza e dificuldade de conceituar o que é a chamada arte contemporânea. A artista Karina Segantini ressaltou que, segundo seus estudos, a arte contemporânea seria aquela que se posiciona logo após a arte moderna e completa ao ressaltar que "[...] *é algo que tenha outros suportes, que traga outras questões, uma tentativa de fugir do mesmo posicionamento dos artistas modernistas, de buscar o novo*". Corroborando a fala de Karina Segantini, Canton (2009c, p. 35, acréscimos no original) indica que

> Artistas contemporâneos buscam sentido. Um sentido que pode estar alicerçado em preocupações formais – intrínsecas à arte e que se sofisticaram com o desenvolvimento dos projetos modernistas do XX –, mas que finca seus valores na compreensão (e na apreensão) da realidade, infiltrada dos meandros da política, da economia, da ecologia, da educação, da cultura, da fantasia, da afetividade.

Nesse viés, a artista Juliana Allain[41] afirmou que percebe a arte como uma forma de questionar o momento presente. Em sua narrativa, a artista ressaltou: "*Acredito que esse é grande papel da arte, de contar o que está acontecendo de outra maneira que não é a história, que não é a ciência, mas de contar o que está acontecendo e questionar o que está*

[41] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.

acontecendo". Sua fala evidencia a arte como um campo do conhecimento que não está centrado apenas em si mesmo, preocupado com a estética e com o belo, mas sim conectado com o meio social, político e identitário, seja da/o própria/o artista ou do público.

> Em vez de uma arte *per se*, potente em si mesma, capaz de transcender os limites da realidade, a arte contemporânea penetra as questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida (CANTON, 2009c, p. 35, grifos no original).

Quando questionada sobre o que é arte contemporânea, a artista Alana Tedesco apontou que considera "[...] *subversiva a arte contemporânea*"[42]. A arte contemporânea pode ser tida como subversiva sobre diferentes aspectos, desde a sua materialidade, seu sistema de produção e comercialização (ou não comercialização), até as temáticas abordadas. Sobre a lógica de produção contemporânea, a artista completou abrindo um parêntese sobre a questão do belo na arte contemporânea, afirmando que para ela a produção contemporânea se propõe "[...] *a subverter a lógica de perfeição do belo como perfeito, como simétrico, de elevar o fragmentário e tentar inserir o não sentido"*[43].

Assim como Alana, Paula apontou que para ela "[...] *a arte contemporânea não valoriza muito a estética, é mais valorizado o conceito, a ideia desse objeto final, dessa obra final*"[44]. Sobre essa relação entre conceito, artista e obra, Archer (2001, p. 118) salienta que

> Os artistas, tradicionalmente vistos como individualistas avessos às associações, começaram a organizar-se em grupos de pressão que levavam adiante a ideia predominante no Conceitualismo de que era de responsabilidade do artista tanto estabelecer o contexto para a sua obra quanto fazer a própria obra.

---

[42] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
[43] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
[44] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

Nessa arte transcendental, a qual está permeada por questões sócio-históricas, há claramente a apropriação de materiais, técnicas, saberes e fazeres provindos de outros campos do conhecimento. Seguindo esse viés, Juliana[45] apontou em sua entrevista o seguinte:

> *Na arte contemporânea, eu percebo o resgate de saberes e de fazeres ancestrais. Saberes e fazeres que antes até poderiam ser usados para arte, mas que eram muito mais utilizados para o dia a dia, para as mulheres se ocuparem, para enfeitar a casa, agora como arte. Nós percebemos isso com o tricô, o crochê, o bordado, enfim, vários saberes e fazeres manuais que agora têm uma voz.*

A fala de Juliana ecoa nas obras de diferentes artistas contemporâneos como, por exemplo, Rosana Palazyan, Rosana Paulino, Beth Moysés, Carolina Caycedo, entre outras artistas que assim como ela buscam através do bordado transbordar na plasticidade de suas obras, suas memórias, experiências enquanto mulheres e artistas. Ainda sobre a produção artística contemporânea, Canton (2009c, p. 36) salienta que

> A produção contemporânea não é de negação, como foi a produção moderna de vanguarda. As experimentações do século XX foram apreendidas e incorporadas, injetadas, no entanto, dessa busca de sentido, que se liga às especificidades de um novo contexto sócio-histórico.

Muitos movimentos sociais impactam nas produções artísticas contemporâneas. O movimento feminista, por exemplo, causou um fundamental e permanente impacto na arte, deixando suas primeiras marcas nas produções de mulheres artistas que transbordaram seu ativismo, problematizando nossas condições enquanto cidadãs, mulheres e artistas. Segundo Almeida (2010, p. 68):

> O feminismo pareceu ser o prenúncio de uma nova era, ao menos para uma nova postura

[45] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.

> social: as mulheres tomaram finalmente as rédeas da situação, tornando-se curadoras, produtoras de arte, organizadoras, diretoras culturais, professoras em universidades etc. Juntamente com essa onda revolucionária dos movimentos libertários, as manifestações sociais das chamadas minorias fizeram os reacionários sentirem a sua voz e engolirem a sua imagem.

Até então, a presença das mulheres nas artes não poderia ser percebida por suas produções artísticas, mas pelas representações de seus corpos, o que reafirma a "[...] pedagogia que naturaliza e legitima o corpo feminino como objeto de contemplação, tornando esse modo de ver particular como a única 'verdade' possível" (LOPONTE, 2002, p. 283-284).

Esse "apagamento" das produções de mulheres artistas e esse olhar restrito e objetificado do homem branco, europeu e heterossexual perpassaram por séculos a história da arte e reverberaram nas produções contemporâneas de mulheres artistas, questionando os padrões socialmente impostos a nós, às nossas identidades e ao poder sobre nossos próprios corpos. Essas reverberações ganharam grandes proporções e espaço com o movimento feminista na arte.

Segundo Talita Trizolli (2008, p. 1498), "[...] o movimento feminista na arte vem então para desconstruir a premissa de mulher objeto de desejo. De musas inspiradoras para o olhar do artista, passamos a ser o olho e a mão que cria". É necessário ressaltar que esse movimento feminista, que se iniciou nos Estados Unidos, reverberou também em outros países da América Latina, mas não de forma imediata devido aos contextos social e político atravessados por alguns países, como o Brasil, nesse período. Foi somente "[...] após o término desses regimes opressivos que as discussões feministas conseguiram ganhar maior visibilidade na mídia – através de um contexto social mais amplo – e também nas artes visuais" (TVERDOVSKAS, 2013, p. 47).

É necessário abrir parênteses nesse contexto e salientar que mesmo durante os períodos de ditadura vivenciados nos países latino-americanos a arte produzida por mulheres se fez potente, problematizando e reivindicando questões sociais e colocando em xeque questões políticas, a exemplo disso as arpilleras chilenas. "Los primeiros trabajos realizados em arpilleras han sido hechos por mujeres de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, durante la

ditadura de Augusto Pinochet, entre 1973 y 1990" (BLANCA, 2014, p. 27).

As arpilleras utilizavam como suporte panos rústicos provenientes de sacos de batatas e farinhas e com eles "[...] fragmentos de las ropas de las hijas e de los hijos desaparecidos" (BLANCA, 2014, p. 27), os quais compunham bordados que retratavam cenas e histórias vividas por essas mulheres que encararam de frente os desafios de um período político opressor e ditatorial.

> El uso del bordado durante el contexto de dictadura chilena, también es investigado, como práctica de arte feminista, en lo que se refiere a la construcción de imágenes costuradas, por parte de las arpilleras, como forma de denuncia y lucha por los derechos humanos femeninos. (BLANCA, 2014, p. 21).

A artista, compositora e folclorista Violeta Parra (1917-1967) foi uma das precursoras nesse trabalho artesanal. Na obra "Contra la Guerra" (Figura 11), de 1962, que integra o acervo permanente do Museu Violeta Parra, podemos observar sua preocupação com questões relacionadas à guerra, ao povo e à vida no campo. Seus bordados trazem elementos da cultura popular, elementos da natureza e cores vibrantes.

Sobre essa obra especificamente estão representados a própria Violeta, seu amigo argentino, sua amiga chilena e uma indígena chilena. As flores que saem de suas cabeças, segundo a própria Violeta[46], representam suas almas, e o fuzil entre os personagens simboliza a guerra e a morte.

Figura 11 – "Contra la Guerra", de Violeta Parra, 1962. Tela bordada. Dimensões 141,5 x 193 cm, de 1962

[46] Nesse vídeo, podemos observar um pequeno trecho de uma entrevista concedida por Violeta Parra, na qual ela fala sobre suas arpilleras: https://youtu.be/qSRbsreG2M8.

*Nota: Santiago, Chile.
Fonte: Museu Violeta Parra (2019).

Com a influência do movimento feminista na arte, as artistas passaram a se apropriar de materiais ditos femininos, ressignificando-os, como também a renunciar as linguagens tradicionais da arte, que foram utilizadas pelos "grandes mestres", como, por exemplo, a pintura e a escultura. Nesse movimento, as linguagens contemporâneas, como a performance, as instalações, a videoarte, a arte de rua e a *bodyart*, ganharam lugar e destaque nas produções feministas. Essas novas linguagens artísticas, as quais não resultam em um objeto concreto, implicam também em outras questões da arte como o valor comercial dessa produção. Ao realizar uma performance, ou uma *bodyart,* ou uma instalação efêmera, ou uma produção em um espaço urbano, as/os artistas ressignificam também o valor comercial de suas produções. Conforme Almeida (2010, p. 69):

> O corpo, como tema de debate social da época converge com as lutas sociais da inclusão dos negros, dos homossexuais e vem junto com a luta de liberação das mulheres. A

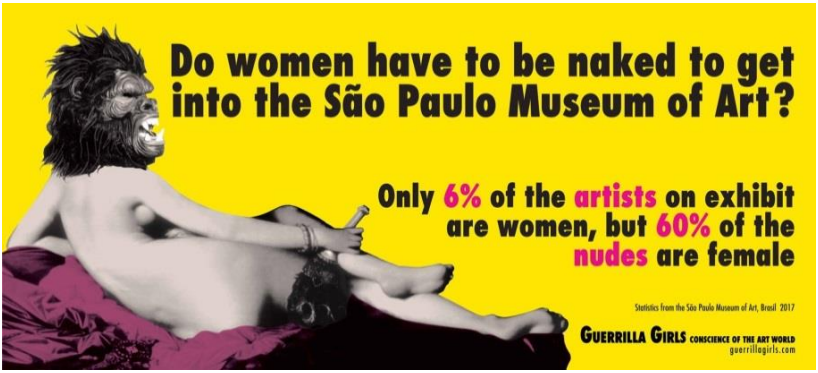
> performance ou o acontecer em arte ganhou espaço – o corpo registrado, teatralizado, adulterado tornou-se palco de muitas as revoluções individuais e sociais."

As linguagens contemporâneas passaram a compor as produções de mulheres artistas que questionam seus espaços na história da arte, nos museus e nas galerias, bem como as representações de seus corpos pela ótica masculina e os estereótipos de feminilidade. O corpo, em especial o feminino, torna-se uma problematização constante nas produções de mulheres artistas contemporâneas, visto que é investigado e representado de diferentes formas, com e por diferentes materiais e técnicas.

> Em 1971, por exemplo, o Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles lançou uma declaração ressaltando que nos últimos dez anos, dos 713 artistas que haviam exposto em mostras coletivas no Museu do Condado de Los Angeles, apenas 29 eram mulheres. No mesmo período o museu havia montado 53 mostras individuais, sendo apenas uma dedicada a uma mulher. Proporções similares repetiam-se em museus e galerias por toda parte. (ARCHER, 2001, p. 124).

Nesse viés, o grupo *Guerrilla Girls*, formado em 1985, vem realizando suas produções com base em números que representam a opressão e a invisibilidade sofrida pelas mulheres nos espaços convencionais de arte. Para compor seus cartazes, as artistas e ativistas apropriaram-se de imagens de pinturas, principalmente aquelas que exploram o nu feminino e foram produzidas por homens, e mesclam-nas com perguntas que nos fazem refletir sobre o lugar das mulheres no campo da arte. Em 2017, o MASP realizou uma exposição retrospectiva com 116 trabalhos do grupo, incluindo dois novos cartazes, sendo um deles baseado em dados do próprio Museu de Arte de São Paulo e intitulado "As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?" (Figura 12).

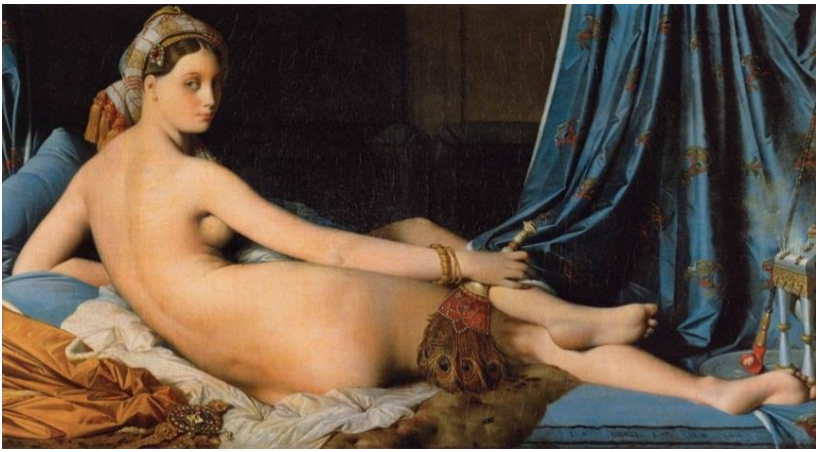
Figura 12 – “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?” de Guerrilla Girls



Fonte: Museu de Arte de São Paulo (2019).

No cartaz acima, o grupo se apropriou de parte da obra “A Grande Odalisca” (Figura 13), de 1814, realizada pelo artista Jean-Auguste Ingres. A pintura original transborda erotismo e reafirma a condição de fantasia, fetichismo e objetificação das mulheres, em específico em relação à mulher oriental. Sobre a representação das mulheres na arte ocidental, John Berger (1999 *apud* LOPONTE, 2002, p. 286), “[...] argumenta o quanto a representação das mulheres na arte ocidental solidifica uma imagem feminina de passividade, de submissão a um olhar masculino, tanto do artista quanto do espectador”.

Figura 13 – “A Grande Odalisca”, de Jean-Auguste Ingres, 1814



Fonte: Wikipédia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Grande_Odalisque#/media/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Grand_Odalisque_-_WGA11841.jpg (2019).

Assim como na pintura de Jean-Auguste Ingres, o corpo feminino é um tema recorrente ao longo da história da arte. E apesar de terem seus acessos restritos ao estudo de modelo vivo, as mulheres foram inúmeras vezes representadas através de seus corpos nus.

> Embora o corpo feminino na arte ocidental estivesse em evidência, isso necessariamente não queria dizer que a própria mulher (como um sujeito com vontade própria) e a sexualidade também estivessem. Na verdade, nas representações dos nus femininos, é a sexualidade masculina que está em jogo, tendo muito pouco a ver com a própria sexualidade feminina. (LOPONTE, 2002, p. 287).

Considerando que a história da arte foi atravessada por imagens que falavam, representavam, idealizavam e objetificavam as mulheres, hoje a arte contemporânea potencializa as discussões acerca dos estereótipos impostos a mulheres e homens, seja através das representações de seu próprio corpo ou até do uso desse corpo como meio para fazer arte.

Na arte contemporânea, questões pertinentes à intimidade do indivíduo reverberam nas produções artísticas, ecoando na voz da/o espectador/a, seja por meio da temática abordada e/ou pelo material escolhido pela/o artista. Assim, ao explorar fazeres manuais, como, por exemplo, o bordado e outras técnicas relacionadas ao ambiente doméstico, as/os artistas são capazes de evocar nas/os espectadoras/es memórias individuais e coletivas, ligando artista e espectador/a à uma teia de ressignificações e ambiguidades.

Se por um longo período da história a arte esteve permeada por pinturas e esculturas, cujo acesso a elas era restrito às classes altas, hoje a arte é repleta de linguagens híbridas, que evidenciam cada vez mais a vida cotidiana, estando cada vez mais próximas das/os expectadoras/es. Vida e arte se impregnam e evidenciam questões relacionadas ao cotidiano, tanto da/o própria/o artista como da/o espectador/a. São diversas as questões que permeiam a arte contemporânea, entre elas as questões políticas e identitárias, as quais são perpassadas por marcadores sociais, como gênero, raça, religião, território, classe social, e todos imbricados nas relações de poder.

Sobre seu processo criativo e sua relação com o público, a artista Paula Schlindwein nos relatou em sua entrevista um momento em que sua produção artística ecoou nas vozes das mulheres que encontraram sua obra:

> *Eu tento mostrar no meu trabalho, os nossos dramas, as nossas dores, as nossas alegrias, as nossas histórias enquanto mulheres, eu acredito que é uma forma de me aproximar do público. Em uma exposição, por exemplo, em uma feira, algumas mulheres chegam para ver o meu trabalho, maioria delas se enxerga muito no meu trabalho. Já aconteceu casos de algumas mulheres, caírem em prantos mesmo, chorar e precisar de um abraço, porque ela viu ali naquele desenho, naquela arte a história dela*[47].

Nesse viés, Bahia (2002, n.p. [*online*]) salienta que "[...] a vivência intimista não está apenas no processo do artista, mas vaza para a relação estabelecida entre obra e público". Nas obras de Paula, Alana,

[47] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

Juliana e Karina, esse caráter intimista se atenua, pois além de utilizarem práticas que remetem a aprendizados familiares, essas artistas apresentam temas do cotidiano de mulheres diversas. Ainda sobre essa relação entre arte, artista e público, Chiarelli (1997, *apud* Bahia, 2002, n.p. [*online*]), afirma que

> A obra contemporânea não se presta ao ócio, à preguiça de um olhar pouco interessado; mas exige uma vivência intensamente subjetiva do 'espectador' que acaba sendo co-autor [*sic*] dessa obra. Em tal medida as imagens da memória pessoal do artista, projetadas em obra, se prestam a metáforas de uma memória coletiva, da vida íntima do sujeito contemporâneo, da identidade.

Nessa costura entre arte e vida, muitas artistas no período de 1960 e 1970 realizaram suas produções artísticas paralelamente às discussões teóricas que surgiram com o movimento feminista. Nesse sentido, uma série de iniciativas foram tomadas por elas, como, por exemplo, o "exercício de recuperação histórica", "uma crítica e reavaliação dos critérios de julgamento" (ARCHER, 2001, p. 126).

A exemplo dessa recuperação histórica, podemos citar a instalação "The Dinner Party" (Figura 14) da artista, docente, escritora e ativista norte-americana Judy Chicago. A emblemática obra aponta para "[...] uma genealogia cultural das ausências" (VICENTE, 2005, p. 207), por meio da qual Chicago realiza uma tentativa de recuperação histórica, sendo que cada elemento constituinte dessa instalação aponta para o que culturalmente é tido como intrínseco ao feminino.

Ao escolher a forma triangular, a artista "[...] negava a disposição hierárquica dos lugares e sugeria a identidade sexual feminina" (ARCHER, 2001, p. 128). Chicago compôs 39 jogos de mesa, os quais poderíamos chamar de jogos de representação, pois cada um aponta para a vida e a obra de uma mulher artista[48].

Sobre a composição dessa instalação, Archer (2001, p. 128) completa dizendo que "[...] o bordado nas toalhas individuais e as

[48] Há disponível no *site* do *Brooklyn Museum* fotografias que mostram em detalhes esses jogos de mesa e como eles estão dispostos na mesa triangular:
https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings

imagens pintadas e esmaltadas sobre os pratos refletiam as realizações dos sujeitos de cada jogo". É importante ressaltar, nesse contexto, a escolha da artista de utilizar e ressignificar linguagens e práticas artísticas que foram ao longo da história da arte denominadas como artes aplicadas e atreladas à figura das mulheres. Neste viés, Almeida (2010, p. 109) afirma que

> Não foi ingênua a escolha de Judy ao usar materiais como a cerâmica, o bordado e a tapeçaria para representar essas mulheres. Atividade como estas foram durante muito tempo consideradas 'artes menores' e eram realizadas especialmente por mulheres.

Para compor essa instalação, Chicago levou por volta de cinco anos (1974-1979) e contou com o auxílio e a colaboração de diversas pessoas, em sua maioria mulheres[49].

[49] Membros da equipe: Daphne Ahlenius, Marilyn Akers, Pat Akers, Katie Amend, Marilyn Anderson, Ruth Askey, Cynthia Betty, Marjorie Biggs, Judy Blankman, Terry Blecher, Sharon Bonnell, Susan Brenner, Thelma Brenner, Julie Brown, Frances Budden, Peter Bunzick, Susan Chaires, Pamela Checkie, Aldeth Spence Christy, Marguerite Clair, May Cohen (mãe de Judy Chicago), Audrey Cowan, Joyce Cowan, Ruth Crane, Laura Dahlkamp, Lynn Dale, Holly Davis, Michelle Davis, Sandi Dawson, Ellen Dinerman, Jan Marie Dubois, Elizabeth Eakins, Laura Elkins, Marny Elliot, Kathy Erteman, Faye Evans, Peter Fieweger, Marianne Fowler, Cherié Frainé, Libby Frost, JoAnn Garcia, Diane Gelon, Ken Gilliam, Dorothy Goodwill, Winifred Grant, Estelle Greenblatt, Amanda Hass, Jan Hanson, Judy Hartle, Arla Hesterman, Robin Hill, Shannon Hogan, Meredith Dalglish-horton, A. Springer Hunt, Elaine Ireland, Ann Isolde, Anita Johnson, Lyn Jones, Nancy Jones, Sharon Kagan, Bonnie Keller, Cathryn Keller, Dvid Kessenich, Judye Keyes, Mary Helen Krehbiel, Sherri Lederman, Julie Leigh, Ruth Leverton, Virginia Levie, Thea Litsios, C. Alec MacLean, Shelly Mark, Mary Markovski, Stephanie G. Martin, Sandra Marvel, Judith Mathieson, Laure McKinnon, Marie McMahon, Mary McNally, Susan McTigue, Amy Meadow, Chelsea Miller, Kathy Miller, Judy Mulford, Juliet Myers, Natalie Neith, Laura Nelson, L. A. Olsen, Longan Palmer, Anne Marie Pois, Dorothy Polin (sobrinha de Judy Chicago), Lynda Prater, Linda Preuss, Betsy Quayle, Rosemarie Radmaker, Charlotte Ranke, Rudi Richardson, Martie Rotchford, Roberta Rothman, Bergin Ruse, Karen Schmidt, Kathleen Schneider, Mary Lee Schoenbrun,

Figura 14 – “The Dinner Party”, de Judy Chicago, 1974-1979

Fonte: Brooklyn Museum. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party (2019).

The Dinner Party[50] é uma das obras mais citadas e lembradas quando se refere ao início de uma arte chamada feminista. Mas essa obra não surgiu sozinha, são inúmeras as obras, as mulheres artistas, as críticas e historiadoras da arte que iniciaram nesse período uma série de ações (atividades, publicações, obras, exposições, grupos de estudos, entre outros), as quais fortaleceram esse período marcado pela segunda onda do feminismo.

Pauline Schwarts, Elfi Schwitkis, Manya Shapiro, Linda Shelp, Dee Shkolnick, Helene Simich, Louise Simpson, Leonard Skuro, Elsa Karen Spangenberg, Sarah Starr, Millie Stein, Catherine Stifter, Leslie Stone, Gent Sturgeon, Beth Thielen, Margaret Thomas, Sally Torrance, Kacy Treadway, Sally Turner, Karen Valentine, Betty Van Atta, Constance Von Briesen, Audrey Wallace, Adrienne Weiss e Judith Wilson (ALMEIDA, 2010, p. 105-106).

[50] Sobre a exposição da obra *The Dinner Party*: https://youtu.be/BP3j3klF144.

Judy Chicago e Miriam Schapiro, por exemplo, estruturaram juntas o primeiro Programa de Arte Feminista no *Califórnia Institute for the Arts*[51]. Frutos desse programa, Schapiro, Chicago e 21 mulheres artistas, algumas alunas do programa, criaram a instalação de arte colaborativa *Womanhouse*[52], a primeira exposição pública de arte feminista. Sobre a exposição, o *National Museum of Women in the Arts* assim informou:

> Contained in an abandoned mansion, *Womanhouse* used icons of domestic work to explore the processes and history of gender construction, linking women's cultural heritage with progressive feminist expression. (ESTADOS UNIDOS, 2020, n.p. [*online*])[53].

O projeto *Womanhouse* aconteceu em janeiro de 1972. Ele ocupou e transformou uma mansão abandonada na Califórnia em uma exposição artística. Todos os espaços da casa foram ocupados pelas mulheres artistas participantes e reverberaram problemáticas comuns às mulheres artistas da década de 1970, além da invisibilidade delas ao longo da história da arte. Junto com os objetos que ocupavam os cômodos, a exposição contou ainda com intervenções, performances artísticas e encontros, os quais tinham como foco questões relacionadas ao cotidiano das mulheres. A instalação do *The Dinner Party* de Judy Chicago, a exposição *Womanhouse* e os cursos que tinham como foco de estudo a produção artística de mulheres abriram caminho para a arte feminista, a qual fez uso de elementos do cotidiano feminino, tornando questões pessoais em questões políticas.

A presença do bordado na arte é marcada por sua tradição doméstica, desvalorização e ambiguidade. Essas características acompanham não só o bordado, como também outras práticas provindas

---

[51] Judy Chicago sobre o Programa de Arte Feminista no *Califórnia Institute for the Arts*: https://youtu.be/Z9muNnozFGY.

[52] Sobre a exposição artística *Womanhouse*: https://youtu.be/RvxjDpv3l_o - https://youtu.be/xx0ZPfLrsfk.

[53] Contida em uma mansão abandonada, *Womanhouse* usou ícones do trabalho doméstico para explorar os processos e a história da construção de gênero, ligando a herança cultural feminina com a expressão feminista progressista (Tradução livre).

do ambiente doméstico, as quais foram reapropriadas e ressignificadas por meio dos ideais feministas que subverteram essa lógica de submissão e inferioridade a qual acompanha as artes aplicadas ao longo da história da arte.

> Para os artistas pós-1970, as modalidades outrora desprezadas por sua 'essencial feminilidade', tornaram-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, acréscimos no original).

Em seus trabalhos, a artista Miriam Schapiro buscou, sob um viés político, reposicionar e ressignificar objetos e práticas tradicionais femininas, de caráter doméstico, consideradas não artísticas. Em sua obra "Anonymous was a woman" (Figura 15), de 1976, a artista se apropriou do tradicional *quilt*[54] "[...] com o intuito de criticar as falas, os silêncios, as omissões e os preconceitos da história da arte que, por séculos, negligenciou os trabalhos femininos" (SIMIONI, 2010, p. 10).

Figura 15 – "Anonymous was a woman", de Miriam Schapiro 1976

[54] O *quilt* é uma técnica artesanal que consiste na sobreposição e na costura de tecidos e feltros, sendo formada por três camadas (o forro, o preenchimento e a manta) e podendo ser costurada à mão ou à máquina.

Fonte: Brooklyn Museum. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/5171 (2021).

Os trabalhos de Miriam Schapiro, de Judy Chicago e de outras artistas que atuaram fortemente durante as décadas de 1960 e 1970, principalmente nos Estados Unidos, abriram caminho para que outras mulheres artistas possam recorrer às discussões e práticas que até então não compunham o cenário artístico. É importante salientar que o feminismo de segunda onda, do qual as referidas artistas participaram, não abordava questões importantes para os feminismos contemporâneos, como raça e etnia, por exemplo, sendo que a categoria mulher era algo apresentado no singular.

> A divisão entre a esfera pública dominada pelos homens e a privacidade do lar,

> convencionalmente imposta, ‘contrastante’ e ‘feminina’, foi abalada pela obra que incorporava a convicção feminina de que **o pessoal é político**. Em vez de algo que sufocava a atividade artística, a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte. (ARCHER, 2001, p. 137, grifo meu).

A arte ganhou novas narrativas, que transcenderam os espaços privados e o poder político tradicional. Os novos movimentos sociais, como o feminismo, destacam questões sociais que problematizam as causas até então marginais. Os sujeitos contemporâneos foram e ainda são transformados pelas mudanças ocorridas durante o final do século XX, assim as estruturas sólidas que permeavam os sujeitos foram colocadas em xeque como nossas identidades pessoais e nossas identificações sociais ante o mundo globalizado. Para Stuart Hall (2005, p. 87), a globalização

> Tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas.

De diferentes formas, as questões políticas e identitárias permeiam as produções contemporâneas, seja através de questões relacionadas ao gênero, à raça, à violência, à educação, à sexualidade, às desigualdades sociais e econômicas, entre tantas outras. As produções artísticas de Juliana Allain, Alana Tedesco, Paula Schlindwein e Karina Segantini partem de experiências pessoais e ganham forma através de seus bordados, que ao entrarem em contato com o/a espectador/a podem suscitar diferentes reações com base em suas próprias experiências. Nesse sentido, Ramaldes (2016, p. 153) afirma que no caso da obra de arte há

> [...] aquele que cria a obra, a obra de arte e o espectador da obra. Uma obra de arte se completa na relação com o espectador, e, cada vez que alguém entra em contato com

> uma obra de arte, está tendo uma nova e única experiência.

Para compreender como as questões políticas e identitárias são colocadas pelas próprias artistas, elas foram questionadas a fim de esclarecer se procuram expressar em suas produções artísticas seus posicionamentos políticos e identitários em relação aos debates feministas e de gênero.

Juliana[55] e Paula[56] afirmaram seguramente que procuram expressar em suas produções artísticas seus posicionamentos políticos e identitários em relação aos debates de gênero. Alana[57] e Karina[58] afirmaram que seus trabalhos potencializam questões relacionadas a esses posicionamentos políticos e identitários, problematizando questões relativas aos debates de gênero, porém as artistas ressaltaram que essas questões não são centrais em seus trabalhos e que eles as transcendem.

Sobre seu posicionamento político e identitário em suas obras, Alana[59] destacou que não procura em um primeiro plano evidenciar o seu posicionamento político, porém seu posicionamento identitário surge e consequentemente é político. Sobre a necessidade constante de se posicionar, Alana contestou dizendo: "*A minha produção é uma maneira de me posicionar, mas muitas vezes me posicionando e mostrando que eu não preciso me posicionar*"[60].

Nesse viés, Karina apontou que sua produção artística é subjetiva e que não necessariamente ela a produz de forma intencional.

> *Se aquilo for causar alguma coisa que tenha a ver com esses outros aspectos é uma consequência. Acho que todo meu trabalho é assim, não só com o bordado. Acaba sendo uma consequência daquilo, algo feito para provocar ou para ser uma discussão de gênero. Não penso muito assim não, não*

[55] Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.
[56] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
[57] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
[58] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
[59] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
[60] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.

> *penso para criar na verdade, eu faço e depois isso acaba sendo uma consequência*[61].

Outro ponto importante para Karina com relação ao seu processo criativo e seu posicionamento político e identitário está relacionado a suas experiências. Para a artista, poder misturar materiais, pesquisar e expor suas experiências faz parte de seu processo criativo, e sobre ele a artista completou afirmando ser "*afetada por tudo*"[62]. Mesmo de forma não intencional, as obras de Alana e Karina abrem espaço para problematizações referentes aos feminismos e à construção das identidades femininas.

Paula Schlindwein[63] apontou que em seu trabalho o corpo feminino e o feminino em si ocupam a cena, não como um objeto, mas como um local de perguntas, cuja estética e vida cotidiana se aproximam cada vez mais. Sobre suas produções, a artista afirmou que elas são "[...] *uma busca para mim, onde eu faço minhas próprias reflexões e onde eu construo as minhas próprias narrativas, me embaso dentro desses temas*"[64]. Os feminismos e o feminino são temas centrais nas produções de Paula, sendo o corpo feminino evidenciado e problematizado por meio da técnica ancestral do bordado. A artista salientou que

> *Muitos dos elementos entendidos socialmente como femininos são utilizados como estratégias de dominação das mulheres, ou seja, alguns modos específicos de comportamento, como expressões de identidade, são ferramentas de manutenção das mulheres em posições sociais inferiores as dos homens e a gente sente isso no dia a dia*[65].

A artista ressaltou também que assume o feminismo com o objetivo de dialogar com o mundo, "[...] *onde todas as pessoas e todas as mulheres, sejam elas que tipo de mulheres forem, em sua pluralidade, cis, trans ou qualquer identidade de gênero, que elas sejam*

---

61 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
62 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
63 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
64 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
65 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

aceitas como elas são, que o feminino delas seja aceito"[66]. Sua narrativa nos remete à necessidade de compreendermos o feminismo na arte de forma plural, compreendido como feminismos que acolhem e representam a categoria mulheres como uma categoria plural, que não se limite apenas à mulher como uma unidade branca, heterossexual e eurocêntrica.

No Brasil e na América Latina, são diversas/os as/os artistas que escolheram o bordado como linguagem, seja como forma de problematizar questões de gênero, como manifestação política ou como poética pessoal. Ao escolherem as linhas e as agulhas como materiais para suas produções, as/os artistas contemporâneas/os abrem mão da forma tradicional de bordar, a qual evidencia pontos bem feitos e preocupa-se com um avesso perfeito, para explorarem a materialidade das linhas, dos tecidos, das fotografias, das roupas e até mesmo da própria pele.

Diferentes obras que envolvem as linhas e agulhas problematizam, denunciam e reverberam questões como gênero, classe social, raça, educação, maternidade, violência doméstica e sexual, entre outras questões relacionadas ao cotidiano de diferentes mulheres. Entre alguns/algumas artistas que utilizam o bordado em suas obras e abordam essas questões estão: Rosana Paulino (1967), Edith Derdyk (1955), Leonilson (1957-1993), Rosana Palazyan (1963), Beth Moysés (1960), Carolina Caycedo (1978) e Letícia Parente (1930-1991), entre outros.

É importante considerar que nos últimos anos tem-se percebido um interesse crescente por parte de artistas homens com relação à prática do bordado. Contudo, ainda há uma prevalência das mulheres na busca do bordado como linguagem artística. Além disso, as questões apresentadas por esses artistas são, muitas vezes, de outra natureza, as quais não são o foco desta pesquisa. Isso acontece justamente pela construção histórica e social do bordado como uma prática mormente associada à imagem das mulheres, considerado como "coisa feminina" e, consequentemente, como um "lugar" de debate dos processos de opressão e exploração vividos por nós.

Atualmente, o grande avanço da comunicação, em especial o da *internet*, tem possibilitado que artistas de diferentes regiões, estados e países possam divulgar e compartilhar suas produções em meio às redes sociais, criando, assim, novas comunidades e novas redes de interesses comuns. Como mencionado anteriormente, nesta pesquisa, foi por meio dessas redes que conheci as artistas entrevistadas, por intermédio de

[66] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

seus perfis pessoais, *blogs*, *sites* de museus e coletivos. Esta investigação procura focar e evidenciar as produções artísticas realizadas no estado de Santa Catarina, sejam elas realizadas por artistas naturais deste Estado ou por artistas que escolheram esse espaço para habitar. Nesse sentido, duas questões foram levantadas durante a investigação e durante as entrevistas feitas com as artistas Juliana, Alana, Paula e Karina: "Para você, qual é o espaço ocupado pelo bordado na arte contemporânea catarinense?" e "Como você percebe a prática do bordado no campo da arte em nosso Estado, na atualidade?".

Juliana Allain, por exemplo, disse que percebe cada vez mais o bordado aparecendo no cenário catarinense atual e que em Florianópolis há bordadeiras de grupos diversos, desde "[...] *senhorinhas que ainda estão ali se reunindo em roda, em um certo momento de se ocupar e tem outros grupos que estão fazendo exposições, que estão buscando questionar*"[67]. A própria Juliana[68] nos contou durante a entrevista sobre uma experiência que teve ao organizar junto com outras bordadeiras um encontro chamado "Borda Floripa". O encontro, que aconteceu no ano de 2019, teve como objetivo, segundo Juliana, reunir diferentes mulheres para um momento de troca de experiências. Para a artista, "*Bordar é uma hora de você olhar para dentro e se acalmar, mas também é uma hora em que você também pode socializar e construir algo junto*"[69].

Sobre a procura pelo bordado não somente por mulheres envolvidas com o campo das artes, Alana ressaltou que entre as artistas que ela tem acompanhado, artistas colagistas, entre outras, percebe uma crescente na procura pelo bordado. Segundo a artista,

> *Cada vez mais vejo artistas colagistas, usando o bordado, quanto à procura mesmo, por essa atividade de bordado, tanto para o comércio quanto para uma prática de si, de um cuidado de si, de fazer essa experiência com o tempo. Então acho que, eu percebo como uma prática que está cada vez mais forte*[70].

---

67 Juliana Mezzomo Allain. Entrevista Citada.
68 Juliana Mezzomo Allain. Entrevista Citada.
69 Juliana Mezzomo Allain. Entrevista Citada.
70 Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.

A artista Paula Schlindwein ressaltou que também percebe uma procura maior pela prática do bordado. Para ela

> *Nos últimos dez anos, vem crescendo muito a prática do bordado, não só o bordado, mas todas as práticas manuais, não só em Santa Catarina, mas no mundo todo. Eu acredito que no caso do bordado, ele está muito afinado ao movimento feminista e isso incentivou muito o retorno e a curiosidade de muita gente de retomar essa prática que é tão antiga, só que agora claro de uma forma bem contemporânea, uma forma bem diferente do que era no passado*[71].

É importante aqui abrir parênteses e mostrar que a fala de Paula nos alerta para questões que transcendem o campo da arte e que nos fazem refletir sobre a lógica contemporânea de produzir e consumir, assim como para a urgência de repensarmos os hábitos de consumo que pouco contribuem para o equilíbrio social, político, ambiental e financeiro do planeta. O bordado, assim como outros fazeres manuais, caminha na contramão desse universo globalizado, que busca respostas rápidas, mudanças fugazes e deixa-nos poucas, ou quase nenhuma, experiências.

Ainda sobre sua percepção a respeito da prática do bordado em Santa Catarina, Paula relatou que

> *A prática do bordado vem crescendo muito e ganhando muito espaço e isso me deixa realmente muito feliz, porque de alguma maneira, foi ressignificado. As pessoas percebem o bordado de uma forma diferente, não é mais aquele bordadinho da vovó, aquele bordado que a mulher ficava lá dentro de casa, fechada, ociosa, usando o bordado como um escape. Não, agora as mulheres usam ele para mostrar, para avançar, para crescer e para se empoderar também e isso é muito, muito lindo. O*

[71] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

> *bordado vem ganhando cada vez mais espaço na arte contemporânea*[72].

Durante as entrevistas, um importante ponto ressaltado por essas mulheres artistas foi a necessidade e a urgência de valorizarmos a produção artística de outras mulheres artistas, apoiando, assim, as suas produções. Paula[73], ao falar sobre o bordado em Santa Catarina, citou o nome de outras mulheres, como Lena Muniz, Pati Pecim e Vanessa Neuber.

A artista Karina Segantini[74] também nos falou sobre a atual conectividade entre algumas práticas ancestrais e as lutas contemporâneas, além de ressaltar o nome de alguns artistas que mesmo de modo involuntário contribuíram para a introdução desses materiais na arte contemporânea brasileira, como Bispo do Rosário e Leonilson. Sobre o uso do bordado em produções artísticas contemporâneas, Karina afirmou que para ela "[...] *não tem diferença o bordado com outras técnicas* [...]" e completou dizendo: "[...] *eu acho interessante mais por ser algo que vem da tradição. Que venha das nossas avós, que vem do artesanato*"[75].

O bordado, assim como outras linguagens que surgem ou ganham força na arte contemporânea, transcendem a materialidade da arte e o ideal técnico, possibilitando a/o artista provocar e ser provocada/o. O ideal de feminilidade que envolve a prática do bordado por vezes é negado, dando lugar a imagens e palavras que protestam e escancaram o corpo e a voz das mulheres. Em outros momentos a feminilidade é encarada não mais como uma obrigação, mas como uma livre escolha para ressaltar a urgência em tomarmos nossos lugares de fala. A seguir, vamos acompanhar como foram suscitadas as escolhas pelo bordado ao longo das trajetórias artísticas de Alana, Juliana, Paula e Karina.

3.3 "PARA MIM É UMA FORMA DE MOSTRAR TANTO A NÃO PERFEIÇÃO, PORQUE EU MOSTRO TAMBÉM UM BORDADO IMPERFEITO, A RUPTURA": A ESCOLHA DO BORDADO COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA

---

72 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
73 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
74 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
75 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

Como ressaltado anteriormente, o bordado possui uma relação estreita com o doméstico e com o feminino, porém o que percebemos na contemporaneidade é um crescente aumento do interesse, de diferentes mulheres, para ressignificar essa prática problematizando diferentes questões relacionadas à feminilidade socialmente e historicamente construída. O bordado muitas vezes é utilizado como forma de problematizar e denunciar as questões relacionadas ao gênero, à classe social, à raça, à etnia, à educação, à maternidade, à violência doméstica e sexual, à liberdade feminina perante o seu próprio corpo e sua mente.

> Ese conjunto de prácticas se ejecutan mediante técnicas, saberes o tecnologías y producen sujetos a través de afectos, intensidades, memorias, confianzas, rastros y resultados objetivos de esas prácticas humanas y tecnológicas. Pero también, ese conjunto de saberes y prácticas de afecto, tecnológicas, estéticas y de cuidado, son constantemente racializadas, excluidas de la historia, la ciencia y la tecnología, a propósito de concepciones de densa espesura evolucionista. (BLANCA, 2014, p. 19).

Ao produzirem bordados na contemporaneidade, essas mulheres artistas subvertem a lógica de um tempo que se acelera cada vez mais, que sucumbe à experiência e ao prazer humano em relação às miudezas da vida, a qual, a cada instante, esvai-se de forma veloz. Sobre as diferentes relações que temos com o tempo e o espaço, Hall (2000 *apud* CANTON, 2009d, p.15) ressalta que as

> Diferentes épocas culturais apresentam diferentes formas de combinar tempo e espaço, e a compressão das distâncias e o achatamento das escalas temporais estão entre os principais aspectos do mundo contemporâneo globalizado.

Ante este mundo globalizado e acelerado, a experiência na contemporaneidade se torna algo cada vez mais raro aos sujeitos (BONDÍA, 2002). Ao longo das narrativas dessas mulheres artistas acerca de seus processos educativos e identitários, foi percebido que

para suas avós, mães e tias reservar um tempo para a prática do bordado ao longo do dia era algo comum e necessário. No entanto, na contemporaneidade, dedicar-se a uma prática que exige dispor horas e horas de trabalho manual é como caminhar na contramão da lógica capitalista de trabalho, produção e consumo, a qual explora de forma implícita cada vez mais a figura feminina e torna-se cada vez mais veloz e urgente. Nesse caminho, essas mulheres passam a ser sujeitos da experiência. E para que essa experiência aconteça, segundo Bondía (2002, p. 24),

> [...] requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Sobre a relação entre o bordado e o trabalho, Alana Tedesco[76] ressaltou que "[...] *o bordado tem o potencial de ir contra a tendência de produção em série do mercado* [...]" e que "[...] *ele consegue fazer com que o tempo de produção esteja na obra, esteja vivenciado e não possa ser tirado dali*". A relação das mulheres com o tempo e com o espaço é uma das questões pertinentes aos debates feministas e à própria arte contemporânea.

> O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando

[76] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.

> inexoravelmente nossas noções de história, de memória e de pertencimento. (CANTON, 2009d, p. 20).

Ao tornarem o bordado, as linhas e as agulhas materialidades para suas produções artísticas, essas mulheres caminham na contramão da escassez do tempo, subvertem a lógica de uma reprodutibilidade técnica e problematizam a ambiguidade desse fazer manual.

A artista Alana, por exemplo, em sua entrevista, falou da importância do bordado em suas colagens e sobre a relação dele com o tempo: "*É meio que mostrar que ali tem a mão, e isso para mim é muito caro hoje em dia, muito importante. Eu acho lindo isso, que é o tempo, ele está ali e o bordado consegue evidenciar isso na arte contemporânea*"[77].

Ao longo das narrativas dessas mulheres artistas, observamos que suas escolhas, as quais as levaram a abordar o bordado como linguagem ou como materialidade em suas produções, possuem objetivos e finalidades distintas, porém são permeadas por memórias e histórias que imbricam na feminilização desse fazer manual.

Juliana Allain[78], por exemplo, relatou que se percebe como uma pessoa criativa, mas ao executar suas ideias encontrava algumas dificuldades. A artista[79] narrou que diante dessa dificuldade de materializar suas ideias por meio da pintura e do desenho descobriu no bordado uma oportunidade de iniciar sua produção com base em outros desenhos e a partir deles criar algo com as linhas. Sobre a escolha do bordado como linguagem, Juliana ressaltou: "*A escolha, na verdade, do bordado não foi uma escolha, acho que o bordado me escolheu, porque foi quando meu filho me pediu essa atenção e eu pude ensinar para ele e retomar esse saber*"[80].

Ao longo da narrativa de Juliana, percebemos que sua escolha pelo bordado está atravessada por sua relação com a maternidade, a qual evoca memórias afetivas relacionadas ao cotidiano familiar e ao ambiente doméstico, como podemos observar também na sua fala a seguir:

---

77 Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
78 Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.
79 Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.
80 Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.

> *Um dia o meu filho me viu, acho que pregando um botão assim e olhou para a agulha e me pediu para eu ensinar ele a costurar, eu não sabia e aí eu lembrei da minha avó e falei "Oh filho a mamãe sabe bordar, quer aprender?" Aí eu fui ensinar para ele e nisso eu retomei o bordado para mim também como uma forma de produção*[81].

Segundo a artista[82], o bordado surgiu de forma "natural", como uma maneira de se expressar e auxiliar, a qual seus filhos também utilizam em seu fazer artístico. Novamente a expressão "natural" aparece ao longo da narrativa. Vale ressaltar que o que aqui é reconhecido como algo "natural" remete a uma construção social na qual as mulheres são direcionadas a determinadas escolhas e práticas intrínsecas à construção do ideal de feminilidade. Ao escolher o bordado como uma prática e linguagem artística, a qual ensina também aos seus filhos, Juliana subverte esse "natural" e possibilita que o bordado, mormente uma prática feminina, faça parte do dia a dia dos filhos. O bordado para ela manifestou-se como uma conexão com o presente, com a maternidade, com o passado e com suas memórias.

Paula Schlindwein[83], sobre sua escolha pelo bordado, afirmou o seguinte: "*Eu não tenho nem como explicar, porque é algo que eu sempre fiz, eu sempre bordei os meus desenhos, desde criança*". Para ela[84], o bordado surgiu como uma manifestação artística logo na infância e foi ganhando um novo sentido ao longo de sua trajetória, como podemos observar em sua fala:

> *Eu tenho uma pasta de desenhos, da década de oitenta e da década de noventa, desenhos com bordados, então na verdade eu só continuei, o processo claro que foi alterando, foi aprimorando o processo com o tempo, mas é algo que eu sempre fiz. Inclusive no começo, quando eu comecei a mostrar os*

---

81 Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.
82 Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.
83 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
84 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

> *meus trabalhos, ninguém bordava como arte, pelo menos eu não conhecia ninguém que bordava como arte*[85].

Para Juliana[86] e Paula[87], a escolha do bordado como materialidade e como linguagem artística evoca memórias, da infância e da família, constituindo, assim, um saber fazer que se transforma em arte. Nesse sentido, Bahia (2002, n.p. [*online*]), salienta que "[...] devido ao seu historial doméstico, essas práticas estão ligadas a uma memória coletiva de ambiente familiar, da infância e do lar". A memória é algo recorrente nas obras contemporâneas, independentemente da linguagem artística utilizada. Sobre como as/os artistas lidam com essa questão, Canton (2009d, p. 21-22) esclarece que,

> Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular as noções de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais. É também o território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário.

A artista Alana Tedesco[88], ao contar sobre sua escolha pelo bordado enquanto linguagem artística, estabeleceu um paralelo entre o seu processo de criação, a escolha do bordado e a psicanálise, a sua linha de estudo e a pesquisa. Sobre como percebe o ato de bordar, descreveu o seguinte:

---

85 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
86 Juliana Mezzomo Allain. Entrevista citada.
87 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
88 Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.

> *Para mim é muito elucidativo do que é um processo analítico, de análise e psicanálise. Porque é uma junção do dentro e o fora é uma costura. Então aquilo que na psicanálise a gente usa como metáfora como explicação do que é um processo psicanalítico, o bordado faz isso manualmente. Para mim é uma forma de mostrar tanto a não perfeição, porque eu mostro também um bordado imperfeito, a ruptura*[89].

Para além de sua análise sobre o ato de bordar, Alana nos relatou que sua escolha por inserir o bordar em suas colagens surgiu por meio da troca com outras mulheres artistas, que também misturam colagem e bordado. A artista assim relatou:

> *Eu senti que com aquela prática eu conseguiria expressar mais, que só com colagem não era suficiente. Então eu comecei, há uns dois anos atrás, um pouco depois que eu comecei a divulgar o meu trabalho de colagem. Como uma necessidade de mais uma técnica, para expressar o meu ser artístico*.

Diferente do que nos foi relatado pelas outras artistas, Karina Segantini[90] apontou que sua escolha pelo bordado para algumas de suas produções não é necessariamente o ponto mais importante e relevante de sua produção artística, e sobre sua escolha argumentou: "[...] *porque tive acesso a essa técnica, que me interessou, assim como qualquer outro tipo de técnica*". Uma das preocupações que surgiu em sua fala tem relação com a necessidade de não se limitar apenas à linguagem do bordado. Assim esclareceu a artista: "*Eu não sou uma bordadeira, só isso. Eu faço várias coisas, gosto de tudo, gosto de fotografia, sei lá performance. É um interesse que não é único, não faço só isso, tanto é que agora eu estou mais na coisa da cerâmica*"[91].

---

89 Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
90 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
91 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

Karina[92] nos contou que seu contato e aproximação com o bordado enquanto prática artística ocorreu por meio de uma oficina da qual a artista participou, por volta de 2014, no SESC Pompeia, em São Paulo. Sobre essa experiência, também relatou:

> *Para mim foi uma grande novidade, assim, quando tive meus primeiros contatos com o bordado, eu já conhecia o bordado, mas eu achei muito interessante, você poder criar, com as linhas, e eu já tinha essa admiração com o bordado, que toda minha família já têm, minha mãe, minha vó e tudo mais. Então eu acho bem interessante esse lugar*[93].

Sobre a escolha dos materiais e as ideias principais para suas produções, assim se pronunciou:

> *Eu acho que vai do momento que você está a fim de trabalhar aquilo, que está mais correspondendo às minhas inquietações interiores de como poder comunicar essa necessidade de expressar, qual que seria a forma mais adequada à linguagem, que vou usar, para expressar isso que eu quero*[94].

Como podemos observar nas narrativas dessas artistas, a escolha do bordado, das agulhas e das linhas permeia entre suas memórias da infância e da adolescência, evidencia a presença de mulheres marcantes em suas trajetórias e possibilita a construção de suas identidades e de seus posicionamentos políticos e sociais através da representação de corpos femininos, do uso das palavras e do ressignificar dessa prática, sobretudo, feminina. Nesse viés, Blanca (2014, p. 29) ressalta que,

> Frente al racionalismo instrumental de la contemporaneidad neoliberal, podemos percibir que el acto de preservar, custodiar, traspasar y construir como bordar va más allá de la técnica. Se constituye dentro de procesos intersubjetivos y de identificación.

[92] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
[93] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
[94] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

> Se trata de un conjunto de prácticas que (re)construye sus propias reglas, estéticas y dimensiones acientíficas. Una forma de doblarse en el tiempo.

Ao escolherem os tecidos, os papéis, as tesouras, as linhas e agulhas como materialidades para suas produções artísticas, essas mulheres reconstroem e expressam memórias de mães, avós e tias e experiências de um espaço doméstico que se encontra em transformação. Elas buscam transcender o espaço privado e dar voz, espaço e liberdade para as mulheres por meio de materiais familiares a elas. Elas nos mostram que bordar não é apenas perfurar o tecido e pintar com as linhas, mas sim registrar histórias, evocar memórias, ocupar um espaço por menor que ele seja, fazer-se serem ouvidas, narrar a si mesmas, explorando suas subjetividades, seus sentimentos, seus desejos, suas inquietudes e suas lutas.

4 O BORDADO COMO FORMA DE NARRAR-SE: APROXIMAÇÕES COM OS DEBATES FEMINISTAS E DE GÊNERO

Os primeiros caminhos percorridos por mim nesta investigação levaram-me a buscar mulheres artistas radicadas em Santa Catarina entre os anos de 2019 e 2021 as quais unissem em suas produções aquilo que, segundo Almeida (2010, p. 76), "[...] é mais caro nas Artes Visuais: imagem e tema". Nesse sentido, entrelaço nesta investigação as produções artísticas de Alana, Juliana, Paula e Karina, as quais se utilizam da materialidade do bordado e suscitam no/a espectador/a, através de suas poéticas, os debates de gênero e as lutas e poéticas feministas. Ao longo desta investigação, acompanhamos as narrativas dessas mulheres artistas acerca de seus processos educativos, seus primeiros contatos com a prática do bordado e os motivos os quais as levaram a escolher o bordado como linguagem (e/ou materialidade) para suas produções artísticas. Sendo assim, busco nesta trama compreender o que é, para elas, ser uma mulher artista e como as lutas feministas e os debates de gênero atravessam suas vidas e suas produções artísticas.

4.1 O MOVIMENTO FEMINISTA E SUAS REVERBERAÇÕES NO CAMPO DA ARTE

Como destacado na seção anterior, o Modernismo abriu caminho para a arte contemporânea explorar novas materialidades, novos formatos, novos suportes e novas poéticas. Nesse contexto, o bordado, assim como outras técnicas provindas do ambiente doméstico, tais como o tricô, a cestaria e a cerâmica, as quais eram até então compreendidas como "artes aplicadas", conquistou novos espaços no campo da arte, proporcionando outras conexões e transbordando poéticas que entrelaçam arte e vida. Mormente a prática do bordado era relacionada à figura feminina e executada dentro do espaço doméstico, paralelamente a outras atividades, como, por exemplo, os cuidados com as/os filhas/os e com a casa. Na contemporaneidade, o bordado vem sendo ressignificado, principalmente, no contexto da arte e potencializado como materialidade para diferentes produções artísticas. Essa tradição provinda do ambiente doméstico e carregada de significados, especialmente para as mulheres, é potencializada de muitas maneiras na produção das artistas contemporâneas brasileiras, as quais buscam questionar as hierarquias sociais e políticas dessa sociedade heteronormativa, colonialista e estruturalmente racista.

Em produções artísticas contemporâneas o ato, aparentemente, delicado e sutil de furar o tecido, passar a linha, marcar o espaço, que exige mãos habilidosas, abre espaço para desenhos e escritas que problematizam os dualismos impostos por nossa sociedade, os quais acabam por moldar as relações de gênero. Segundo Senna (2007 *apud* ALMEIDA, 2010, p. 19), "[...] foram estas artes menores que fizeram com que as artistas mulheres entrassem de vez no hall da história da arte, resgatando um fazer tipicamente feminino". Na contemporaneidade, o bordado passou a ser explorado de distintas maneiras, seja através de diferentes suportes, diferentes contextos e/ou poéticas. Por influência das lutas feministas e das lutas sociais, tornam-se evidentes as produções de bordado que problematizam, que denunciam e que contribuem para a formação de diferentes identidades. Nota-se que algumas ideias clichês relacionadas ao feminino e ao bordado doméstico, como, por exemplo, a sutileza e a delicadeza, são revisitadas de modo peculiar para dar lugar a palavras e imagens que buscam denunciar e questionar abusos, distinções, desigualdades sociais e opressões.

É exatamente isto que o bordado evidencia: a potencialidade de utilizar uma técnica carregada de significados, que por anos esteve entrelaçada à figura do feminino, para justamente problematizar e questionar os estereótipos de feminilidade construídos histórica, política e socialmente. Sobre a escolha de mulheres artistas por diferentes materiais e suportes Almeida (2010, p. 70) salienta que

> Algumas as recorrem, assumidamente, aos materiais e suportes ligados ao artesanato e ao trabalho manual, técnicas normalmente associadas à mulher; e o fazem mais como uma forma de provocação. Outras incorporam os clichês femininos, mostrando a imagem da mulher da forma que foi tão comumente explorada, como o nu feminino.

Essa "liberdade" de escolha dos materiais, suportes e poéticas passou a ser possível há poucos anos, com a herança modernista e a influencia dos movimentos sociais, em especial o movimento feminista na arte. As contribuições do movimento feminista para o campo da arte, sem dúvidas, influenciaram a produção de algumas mulheres artistas, as quais passaram a repensar suas relações com seus corpos, seus lugares sociais, suas origens, dentre outros fatores. Nesse sentido, procuro

brevemente ressaltar alguns aspectos do movimento feminista enquanto movimento social, político e identitário, contextualizando e evidenciando algumas questões que surgem em produções de artistas brasileiras contemporâneas que se utilizam das linhas e agulhas e abordam como tema questões pertinentes aos feminismos.

O movimento feminista, "[...] como movimento social visível, tem vivido algumas 'ondas'" (PEDRO, 2005, p. 79). Esse movimento social, que em suas diferentes ondas trouxe como pauta questões distintas, não é um movimento isolado em si, mas sim um movimento que mexe com as estruturas da sociedade patriarcal. A primeira onda teve seu início durante o fim do século XIX, com a reivindicação dos direitos políticos, com o movimento das sufragistas, no qual uma das principais reivindicações das mulheres era o direito ao voto. Teriam também as mulheres reivindicado seus direitos sociais e econômicos, "[...] como o de trabalho remunerado, estudo, propriedade, herança" (PEDRO, 2005, p. 79).

A segunda onda aconteceu após a Segunda Guerra Mundial, com destaque para as décadas de 1960 a 1980, as quais influenciaram profundamente as produções das artistas mulheres atuantes nesse período. Entre as pautas dessa segunda onda estavam "[...] as lutas pelo direito ao corpo, ao prazer, e contra o patriarcado – entendido como o poder dos homens na subordinação das mulheres" (PEDRO, 2005, p. 79). Sendo assim, os movimentos sociais que reverberaram nesse período, em especial o movimento feminista, repercutiram nas produções de mulheres artistas desse período, as quais buscavam referências em seus próprios corpos e histórias para problematizarem e debaterem diversas questões, sobretudo as relacionadas à sexualidade e ao direito reprodutivo. Surgiram novas problematizações sobre o que é dito como feminino e masculino e como essas delimitações afetam nossas construções sociais sobre homens e mulheres.

O corpo humano passou a ser utilizado como suporte, objeto de investigação, matéria-prima, ou até mesmo como a própria obra. Sobre esse corpo que se molda a padrões sociais, Nicholson (2000, p. 12) aponta que "[...] é visto como um tipo de cabide de pé no qual são jogados diferentes artefatos culturais, especificamente os relativos à personalidade e comportamento". São esses artefatos construídos culturalmente que designam o que cabe ao feminino e ao masculino, reforçando os dualismos não só no âmbito social, mas também na arte, onde se designam quais linguagens artísticas são propícias às mulheres e quais são propícias aos homens. A partir de meados do século XX, o corpo feminino passou a ser representado pelas próprias artistas e nas

mais diversas linguagens – através de performances, instalações, videoarte, assim como desenhos, pinturas, grafites e bordados. A representatividade do corpo feminino e as características atribuídas a ele são questões pertinentes ao trabalho de mulheres artistas contemporâneas. A exemplo do uso das linhas e agulhas e do próprio corpo como materialidade para produção artística, bem como o uso de linguagens artísticas contemporâneas (videoarte, *bodyart* e performance), tem-se a artista brasileira Letícia Parente. Com uma produção intensa durante as décadas de 1970 e 1980, a artista foi pioneira ao utilizar linguagens contemporâneas em suas pesquisas artísticas. Em seu trabalho, "Marca Registrada"[95] (1975) (Figura 15), Letícia fez referência a uma brincadeira nordestina ao bordar na parte inferior do próprio pé a frase "Made in Brasil" com toda a ação da artista filmada, criando, assim, um videoarte. Segundo Parente (2014, p. 12), nesse vídeo, a artista "[...] revela o processo de coisificação do indivíduo, presente em vários de seus vídeos". O sujeito se torna uma questão importante na obra de Letícia, principalmente o feminino, como, por exemplo, nas séries "Casa" e "Mulheres", nas quais a artista se apropria de imagens para tratar da condição das mulheres em nossa sociedade.

Figura 16 – "Marca Registrada" de Letícia Parente, 1975

[95] O videoarte completo está disponível no seguinte *link*: https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA

Fonte: https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2018/12/leticia-parente_made-in-brasil.jpg?w=780 (2021).

Sobre a relação de Letícia com o uso do corpo em suas obras, André Parente (2014, p. 12) aponta que

> A obra de Letícia Parente é marcada pela ideia de extrair do corpo uma imagem que nos dê razão para acreditar no mundo em que vivemos. Os vídeos dessa artista são, cada um deles, preparações e tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam.

Sobre a representação do corpo feminino na arte, é relevante ressaltar que

> Desde o início do movimento de mulheres, as ativistas e teóricas feministas viram o conceito de ‘corpo’ como uma chave para compreender as raízes do domínio masculino e da construção da identidade social feminina. Para além das diferenças

> ideológicas, chegaram à conclusão de que a categorização hierárquica das faculdades humanas e a identificação das mulheres com uma concepção degradada da realidade corporal foi historicamente instrumental para a consolidação do poder patriarcal e para a exploração masculina do trabalho feminino. (FEDERICI, 2017, p. 31-32).

As mulheres, por séculos, conheceram-se através do olhar masculino e da sociedade patriarcal. Uma das correntes ideológicas que permeia o debate feminista é de justamente retomar o controle de seus corpos e de suas escolhas. As mulheres evidenciam, então, essa ideia com o uso de

> Imagens de vagina e sangue menstrual, posando nuas como figuras de deusas, restabelecendo, de forma desafiadora, as formas 'inferiores' da arte como, por exemplo, o bordado e a cerâmica, que haviam sido tradicionalmente desprezadas como 'trabalho de mulheres'. (HEARTNEY, 2002, p. 53).

É partindo dessa necessidade de domínio do próprio corpo e de marcar um lugar de fala das mulheres em suas especificidades, complexidades e pluralidades que surgiu a terceira onda do movimento feminista, a qual, por sua vez, iniciou na década de 1990 e surgiu como resposta aos movimentos neofascistas, que trataram de frear, se não de colocar abaixo, políticas públicas relacionadas aos direitos humanos e voltadas às mulheres e à pouca abrangência que o movimento tinha em relação às diversidades do que é ser mulher.

Nesse sentido, o próprio corpo passou a ganhar lugar de destaque na produção de artistas mulheres e seu uso não aparece de forma despretensiosa, mas sim atrelado a questões que envolvem o pessoal e o global. No contexto brasileiro atual, há diversas artistas mulheres que exploram em suas produções o uso do próprio corpo atrelado à materialidade das linhas e das agulhas. A artista brasileira contemporânea Clara Nogueira, por exemplo, aborda em suas produções artísticas o próprio corpo e as transformações pelas quais ele passou antes, durante e após a gravidez, como pode ser observado na obra "José

dentro" (Figura 17), de 2016, na qual a artista apresenta a representação de seu útero e de seu filho dentro dele.

Figura 17 – "José dentro" de Clara Nogueira, 2016

Fonte: https://revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/bordado--arte-contemporanea (2017).

Em entrevista ao *site* Revista Continente, Clara relatou que durante a gravidez passou a pesquisar e a buscar imagens de anatomia relacionadas às transformações pelas quais seu corpo estava passando. Sua produção artística perpassou por temas relacionados à maternidade, porém a artista também trouxe à tona questões que se sobrepõem à relação entre mães e filhos/as. A exemplo disso, temos a série "Mamá"[96], na qual a artista retrata através da pintura e do bordado mulheres amamentando e problematiza a percepção do outro com

[96] A série "Mamá" está disponível no seguinte *link*: https://www.instagram.com/linhasdefuga/?hl=pt-br

relação à figura da mulher mãe. Essa série de pintura e bordado foi criada a partir de fotografias nas quais as mulheres registraram o momento em que amamentavam seus/suas filhos/as, as quais foram enviadas para Clara através de uma rede social. Sobre as motivações que a levaram a criar essa série, a artista contou que sofreu alguns problemas enquanto amamentava publicamente seu filho: *"Eu fiquei arretada, porque tinha sofrido um abuso no ônibus. Eu estava amamentando meu filho e chegou um cara e ficou olhando para os meus peitos*", relatou a artista. A partir de seu relato em uma rede social, Clara encontrou outras mulheres que de certo modo passaram também por situações parecidas, as quais se sentiram seguras para compartilhar suas experiências e imagens amamentando. Clara retratou em suas produções artísticas suas experiências relacionadas à maternidade, as mudanças sociais que a maternidade lhe impôs e a sua relação com o próprio corpo e suas mudanças.

A maternidade também surgiu como tema na produção artística da brasileira Rosana Palazyan (1963). Diferente de Clara, que abordou como tema a chegada do filho, Rosana falou sobre a perda do irmão e a dor que essa perda causou à sua mãe. Na obra MÃEFILHO (Figura 18), de 1996, Rosana apresentou por meio do bordado os corpos do filho e da mãe unidos e feridos pela mesma agulha. A artista borda suas memórias e busca dar voz a dor das mulheres que perderam seus/suas filhos/as para a violência. Sobre os lenços que foram costurados por sua avó, a artista bordou a própria história que ecoa na vida de outras mães. A obra em questão fez parte da exposição "Aquilo que nos une", a qual ocorreu em 2017, no espaço Caixa Cultural, em São Paulo. No catálogo da exposição, dentre as obras de Rosana que foram expostas está MÃEFILHO. Sobre essa obra há o seguinte comentário:

> Em MÃEFILHO, a dor e o amor unem num só corpo mãe e filho, como no título da obra. A agulha usada para bordar as figuras assume o mesmo papel do projétil que perfurou o corpo do filho e fez sangrar também o coração da mãe. A delicadeza do bordado não abafa o grito compartilhado por todos que sofrem com a violência, não só no Brasil, mas no mundo inteiro. (CAIXA CULTURAL, 2017, p. 66).

Figura 18 – “Mãefilho” (detalhe), de Rosana Palazyan, 1996. Bordado sobre lenços

Fonte: https://i.pinimg.com/564x/76/b7/2b/76b72bb36676365747a5cf9a121df76d.jpg (2021)

Ao citar a artista Rosana Palazyan, é importante fazer um adendo e ressaltar que durante a pandemia da Covid-19 a artista retomou a linguagem do bordado e produziu uma série de pequenas máscaras faciais bordadas com fios de seus próprios cabelos (Figura 19), algo já recorrente em sua produção artística, mas que neste momento aconteceu devido ao fato de a artista estar passando a quarentena longe de seu ateliê e de seus materiais. Nessas máscaras, a artista bordou no início palavras solitárias, que com o tempo foram se tornando frases, pensamentos, sentimentos e desenhos que apontam para os problemas enfrentados principalmente por brasileiras/os neste momento de crise sanitária, política, social e econômica. Dentre as palavras e frases bordadas por Rosana, destaco: “Aqui não é só mais 1 vírus”, “Sempre foi tão desigual”, “Ladrões de ar” e “Aqui é genocídio sim”. Sobre esta produção especificamente, a artista relata:

> Quando estes objetos estão juntos, ali todos reunidos, eles se transformam. Para mim eles me remetem a colmeias, a sociedade, uma comunidade, com as nossas vozes ali todas misturadas, em um único corpo social. Para mim é como se fosse um espaço para essas nossas falas, relacionando esse nossos acontecimentos diários, que aqui nós precisamos resistir e vencer além de um vírus mortal, dentro dessa nossa realidade que é desigual e injusta, por isso que aqui é mais que o vírus[97].

Figura 19 – "Aqui é mais do que um vírus" de Rosana Palazyan, 2020. Bordado com cabelo em tecido (algodão)

[97] Entrevista da artista Rosana Palazyan para o canal Arte1, vídeo disponível no seguinte *link*: https://www.youtube.com/watch?v=b32Lb44N8e8

Fonte: https://artebrasileiros.com.br/wp-content/uploads/2020/12/Rosana-Palazyan-1-696x928.png (2021)

Retomo agora a intersecção entre corpo e bordado, destacando também a produção da brasileira Luiza Romão, artista, atriz e poeta que aborda em suas produções a imagem do corpo feminino e o uso das linhas e agulhas. Destaco aqui seu livro, *Sangria*, o qual une poesia, fotografia e arte. Nele a artista busca costurar a história do Brasil, os ciclos econômicos e os ciclos biológicos a partir da perspectiva do corpo feminino. O livro contém 28 poemas, o que remete às fases do útero (ovulação, menstruação, concepção). Sobre o livro, que mescla múltiplas linguagens da arte, como, por exemplo, fotografia, bordado e poesia, Heloisa Buarque de Hollanda (2017) afirma no prefácio o seguinte:

> Versos curtos como socos, sonoridade rouca querendo invadir o espaço público. Não há aqui a esperança imediata, só a sangria, só o sangramento. Interrupções da história e da vida. Sangria não é apenas mais um livro de poemas, Sangria é um projeto literário sobre a História do Brasil vista pelas entranhas de uma feminista contemporânea.

Figura 20 – Imagem do livro Sangria, de Luiza Romão

Fonte: https://revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/bordado--arte-contemporanea (2017).

Sangria é como olhar para o passado e buscar compreendê-lo sob uma nova perspectiva, é conectar-se com nossos ancestrais e perceber que não há apenas uma verdade universalizante. *Sangria* chama atenção para o quanto nossas vozes foram silenciadas, o quanto nossos corpos femininos foram usados de modos diversos, o quanto nossos desejos foram oprimidos, enfim, o quanto nossos corpos foram violentados e invisibilizados. O movimento feminista hoje, no Brasil e no mundo, busca a manutenção dos direitos conquistados ao longo destes anos luta e segue levantando diversas bandeiras como, por exemplo, estas apontadas por Rago (2013, p. 41-42):

> A luta pelos direitos reprodutivos; contra o assédio sexual, a violência doméstica, o estupro; pela descriminalização do aborto, pelos direitos das 'prostitutas', pelos direitos ao corpo e ao controle da própria vida; a

> busca de construção de uma linguagem feminista corporificada; a crítica das hierarquias de gênero presentes nos modos modernos de organização social.

A história da arte ao longo dos séculos foi cercada por um ideal de feminilidade, propagado através de produções artísticas realizadas em sua grande maioria por artistas homens. Esse ideal de feminilidade, por sua vez, não se limitou ao campo da arte, sendo propagado nos mais diversos meios sociais, excluindo a grande maioria das mulheres. Sobre essa representação desigual e limitada das mulheres nos mais diversos meios sociais, Ribeiro (2017, p. 47) vai nos questionar e nos levar a refletir sobre o seguinte fato: "[...] quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando?". O que é representado como modelo, musa e inspiração para os artistas homens se limita à imagem da mulher branca, o que não abrange a pluralidade de mulheres existentes. Atualmente, os feminismos voltam seus olhares para a pluralidade de mulheres, como elas são vistas e quais espaços ocupam na sociedade contemporânea.

Ao citar os feminismos é necessário destacar aqui esse movimento atrelado principalmente às lutas raciais. Nesse sentido apresento a artista brasileira Rosana Paulino[98], que como mulher negra aponta em sua produção artística sua subjetividade, seu lugar social e sua trajetória no Brasil. "Rosana vem investigando desde os anos 1990 questões de gênero, sobretudo a identidade e a representação negra, quando essas questões eram pouco discutidas no cenário artístico brasileiro" (HOLLANDA, 2020, p. 19). Na série *"Bastidores"* (Figura 21), de 1997, Rosana recorreu a álbuns de fotografias de sua família e retirou deles imagens de mulheres negras, as quais a artista transferiu para o tecido. Para além das fotografias, Rosana utilizou linhas pretas para interferir nessas imagens, por vezes compreendidas e relacionadas com o bordado. Esse ato de costurar as imagens impressas nos tecidos é chamado pela artista de sutura. O termo sutura utilizado por Rosana propõe pensar nessas linhas como algo que tenta costurar a pele e fechar uma ferida. São linhas que selam olhos e bocas, "[...] como símbolo da violência às mulheres, o segredo guardado dentro do universo doméstico: os olhos que não podem ver, a boca que não pode falar, gritar" (HOLLANDA, 2020, p. 356). A escolha dos materiais com o

[98] Para saber mais sobre a artista Rosana Paulino e conhecer outras obras acesse o *site* https://www.rosanapaulino.com.br/

qual trabalha em produções artísticas é um imperativo. Nesse sentido, explicou a artista:

> Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurado, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo[99].

Figura 21 – "Bastidores" de Rosana Paulino, 1997

[99] http://www.rosanapaulino.com.br/blog/textos-de-minha-autoria/

Fonte: https://www.rosanapaulino.com.br/imagens/galeria/galeria_31.jpg (2021).

A produção de Paulino é marcada pela ancestralidade, na qual a artista costura as memórias de sua família e de seus antepassados; suas experiências como mulher negra que ainda precisa lidar com as injustiças e o preconceito frutos da escravidão.

A ancestralidade e as memórias familiares também estão presentes nas obras de Carolina Caycedo e Itamara Ribeiro. Carolina Caycedo (1978) é uma artista multimídia, filha de pais colombianos, nascida no Reino Unido e radicada em Los Angeles (EUA). A produção artística de Caycedo ganha destaque por suas pesquisas ambientais, por meio das quais "[...] analisa os danos ambientais e sociais atrelados à construção de barragens e ao controle dos cursos naturais da água" (SÃO PAULO, 2016). No entanto, para além de suas produções que tratam de temas ambientais, procuro destacar especificamente a obra "Mujeres en mi", de 2010. Composta por quatro painéis de roupas de aproximadamente 300 cm x 200 cm, essa obra reúne roupas de mulheres

da família de Carolina e de colegas artistas, historiadoras da arte e curadoras contemporâneas latino-americanas e latinas. As roupas são unidas por costuras, mas isso não impede que as peças ainda possam ser vestidas e usadas de forma a brincar com a própria produção artística. Para além da costura, ganha destaque também na obra uma lista com nomes bordados, ao todo são 64 nomes de artistas latino-americanas e latinas[100] de gerações anteriores a de Caycedo e que são para a própria artista referência e influência para suas pesquisas artísticas. A obra "Mujeres en mi" é uma das duas obras de Caycedo que fizeram parte da exposição "Histórias feministas: artistas depois de 2000"[101], em 2019, no MASP, e é, segundo Carolina (2019), "[...] uma forma de fazer uma historiografia própria e feminista da arte latino-americana, enquanto as histórias e historiografias dominantes deixam mulheres de fora, mulheres latinas, mulheres trans, mulheres negras e mulheres indígenas".

Figura 22 – Fotografia de "Mujeres en mi" de Carolina Caycedo, 2010

[100] Para mais imagens: http://carolinacaycedo.com/mujeres-en-mi-2010

[101] Nesse vídeo, Carolina Caycedo fala sobre a obra "Mujeres em mi", exposta em 2019, no MASP: https://fb.watch/4-QTcQMNgW/

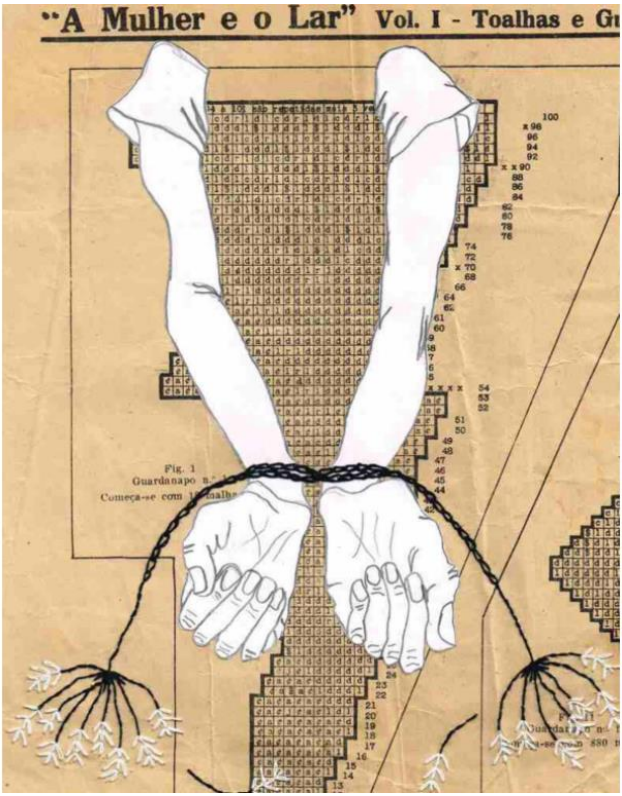
Fonte: http://carolinacaycedo.com/mujeres-en-mi-2010 (2021).

As memórias familiares também cercam o trabalho de Itamara Ribeiro, uma artista brasileira, que atualmente reside e trabalha em Belo Horizonte (MG). Sua produção artística é composta por objetos familiares, desenhos e bordados. A artista resgatou antigas revistas femininas de sua avó, as quais utilizava como suporte para seus trabalhos. Em seu processo artístico, Itamara fotografa-se e utiliza suas fotografias como base para seus desenhos, os quais intercala com bordados. Sobre as produções artísticas de Itamara, as quais compuseram a exposição "Linhas do Tempo", realizada em 2016 na Fundação Badesc (Florianópolis, SC), Fernando Angeoletto (2016, n.p. [*online*]) afirma:

> Desenhos construídos sobre moldes antigos com bordados contemporâneos aludem um cotidiano feminino particular, com vieses em memórias afetivas de infância. Guiada por uma inquietação e uma lei interna, desobedece às regras impressas em busca da compreensão de um feminino despido de padrões.

Em "A mulher e o lar em ponto corrente" (Figura 23), de 2016, Itamara joga com os elementos presentes na página da revista e mescla-os com desenhos e bordados que brincam com o sutil e o delicado. Os braços e as mãos finas, compridas e estendidas, apresentam um sujeito que se entrega, sendo envolta e amarrada pelas linhas bordadas em ponto corrente. Essas linhas que simulam correntes que amarram e imobilizam se estendem formando os caules das delicadas flores de "dente de leão". Nessa obra, assim como em outras, Itamara brinca com as linhas, com os pontos, com os desenhos e com a ancestralidade, como quem olha para o passado sem querer apagá-lo, mas sim compreendê-lo e ressignificá-lo de forma a não ser repetido. Segundo Angeoletto (2016, n.p. [*online*]), "[...] para materializar o feminino despido de convenções, a artista expõe desenhos e objetos que revisitam os arquétipos da mulher, assentados em planos figurados e contemplativos, redivivos".

Figura 23 – "A mulher e o lar em ponto corrente" de Itamara Ribeiro, 2016. Desenho sobre papel 29,7cm x 21cm



Fonte: https://fundacaoculturalbadesc.com/linha-do-tempo/ (2021).

Ao realizar este recorte feito a partir de um repertório particular, no qual poderá haver inúmeras falhas e buracos, observo que nessas produções artísticas as demandas feministas se unem a outras demandas sociais, como, por exemplo, a luta racial, a maternidade, a violência, a ancestralidade, entre outras às quais as mulheres estão sujeitas. Para essas artistas, ser mulher, ter espaço e reconhecimento já não é mais uma questão isolada, há entre elas a necessidade de unir-se a outras causas com as quais se identificam, o que caracteriza justamente os feminismos plurais. Para Hollanda (2020, p. 12), estamos atravessando a quarta onda do feminismo, a qual é marcada pela "[...] potencialização política e estratégica das vozes dos diversos segmentos feministas interseccionais e das múltiplas configurações identitárias e da demanda por seus lugares de fala". Nesse sentido, é importante ressaltar que para além das lutas feministas, artistas contemporâneas entrelaçam em suas

produções outras questões que atravessam suas identidades e experiências enquanto mulheres, como, por exemplo, questões raciais, trabalhistas, ambientais, entre outras.

Nesse sentido, busco conduzir a próxima subseção através do olhar artístico, feminista e político, especialmente ao destacar o modo como essas mulheres artistas foram e são capazes de se ver e serem vistas através de suas produções artísticas. A seguir, procuro problematizar como as mulheres artistas entrevistadas, Alana, Juliana, Paula e Karina, percebem-se, ou não, como mulheres artistas e como as temáticas feministas, políticas e identitárias atravessam as produções artísticas escolhidas por elas.

4.2 "PORQUE É SUBVERSIVO PARA MIM A ARTE CONTEMPORÂNEA": O BORDADO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Como aponta Hall (2005), as sociedades modernas vêm sendo abaladas por um tipo de mudança estrutural e estão fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Como indivíduos contemporâneos, sofremos com essas mudanças, as quais acabam por abalar nossas identidades pessoais. Hoje podemos nos reconhecer e nos identificar com diferentes categorias sociais, o que nos torna cada vez mais plurais e conexos.

Ao questionar as artistas Alana, Juliana, Paula e Karina sobre suas identificações, ou não, como mulheres artistas e como artistas feministas, múltiplas questões surgiram em suas narrativas como, por exemplo, a pluralidade de mulheres existentes.

Para Alana, por exemplo, ser uma mulher artista "[...] *é ter a coragem de expor o meu não saber sobre o que é uma mulher*"[102]. A artista evidenciou que mesmo sendo uma mulher não é possível compreender e limitar seu entendimento sobre o que é, ou não, ser uma mulher artista à sua própria experiência. A fala de Alana remete ao que citei no começo desta seção, quando me referi à terceira e à quarta onda do feminismo, ou melhor, feminismos, pois trata justamente da pluralidade das mulheres, as diferentes experiências em ser mulher e como não há uma singularidade em ser uma mulher artista. Nesse sentido, Rago (2013, p. 28) aponta que "[...] uma das principais finalidades dos feminismos é libertar as mulheres da figura da Mulher,

[102] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.

modelo universal construído pelos discursos científicos e religiosos, desde o século XIX".

A experiência de Paula a levou a perceber que no campo da arte ainda há certa misoginia com relação às mulheres artistas. Para ela, ser uma mulher artista "[...] *infelizmente ainda é uma luta diária".* Dentre os antagonismos destacados por Paula, relacionados ao campo da arte, está a divergência entre os espaços ocupados por artistas homens e artistas mulheres. Em sua narrativa a artista rememorou a exposição a qual visitou no MASP, intitulada "Guerrilla Girls: gráfica 1985-2017" (já citada aqui), que esteve em cartaz em 2017 e 2018. Dentre os temas abordados por esse coletivo, está justamente a disparidade entre os espaços ocupados pelas mulheres e homens no campo da arte, seja enquanto artistas, modelos ou musas. Mesmo diante de um cenário que ainda desfavorece a produção artística de mulheres, Paula mostrou-se otimista ao afirmar:

> *Então eu acredito que a gente ainda está lutando por espaço e não é muito fácil. Vamos lutando, mostrando nosso trabalho, crescendo e cobrando. Porque se a gente também não cobrar dos espaços (expositivos),que tenham essa igualdade, a gente não chega lá não é. (acréscimo meu).*[103]

As dificuldades encontradas ao ser uma mulher artista e as restrições a determinados espaços não foram destacadas apenas por Paula, ecoando também na fala da artista Karina. Em sua narrativa, Karina destacou algo interessante sobre a sua experiência como mulher artista ao afirmar: "*Então, eu não sei o que é não ser uma mulher. Começando daí. Eu só tenho essa experiência de existência em ser eu, não é?"*[104]. Nesse sentido, as experiências e memórias apontadas por essas artistas trazem consigo o peso da presença e da ausência de alguns marcadores sociais, como gênero, classe social, etnia e raça. Karina, ao identificar-se como uma mulher, passou por diversas situações as quais exigiram dela, enquanto artista, um comportamento predeterminado. O que não correspondeu ao que lhe era esperado causou estranhamento e resistência.

---

[103] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
[104] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

Dentre as experiências descritas por Karina ao longo de sua narrativa destaco seu relato sobre o momento em que compartilhou uma de suas obras, na qual figura a imagem da personagem Regan McNeil, do filme "O exorcista" (1971) (Figura 24), em um grupo do *Facebook*.

Figura 24 – "Regan MacNeil" de Karina Pedigoni Segantini, 2018

Fonte: Acervo pessoal da artista (2019).

Primeiro Karina[105] contou sobre sua proximidade com a personagem, relatando sua experiência ao assistir ao filme ainda quando criança e sobre as diversas vezes que reproduziu a imagem da personagem através de maquiagens artísticas enquanto trabalhava em um parque temático. A artista contou também sobre sua motivação em bordar a personagem: "[...] *então eu tive vontade de bordar ela, eu acho que mais para trabalhar um pouco essas questões da ambiguidade. De*

[105] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

como seria a menina do exorcista bordada, é um monstro, uma coisa horrível"[106]. Karina completou seu pensamento afirmando:

> *É o feminino também. É o feminino com o demônio. É o feminino demonizado, não é? Algo que já vem na história mesmo, desde sei lá, da bíblia, que já diz da mulher e tudo mais. Então eu achei interessante fazer ela, bordada.*[107]

A ambiguidade destacada por Karina pode ser observada na própria personagem e no desenrolar da história contada no filme, bem como no bordado executado pela artista, que ao escolher a personagem como motivo para seu bordado subverteu os tradicionais motivos bordados, como, por exemplo, flores, frutas, insetos, entre outros.

A artista postou algumas fotos dessa produção em um determinado grupo do *Facebook*, o qual é destinado à exposição, compra e venda de bordados, e então relatou a reação da comunidade: *"Ah! Aí virou uma polêmica não é, muitas pessoas falando sobre ele [o bordado] e tal. E muitas assim entravam já me atacando, sabe? Era muito estranho, não esperava aquela reação"*[108] (acréscimos meus). A reação do público suscitou em Karina a reflexão acerca do uso das linguagens artísticas e do uso das imagens em diferentes contextos. Sendo assim, a artista questionou o porquê em parques temáticos a imagem desse personagem é naturalizada e quando reproduzida em uma linguagem artística, mormente feminina, causa repulsa e estranhamento. Dentre as reações acerca de seu trabalho, Karina[109] destacou a reação de uma senhora, a qual levou a discussão para o lado espiritual. Em contrapartida à reação dessa senhora, Karina salientou que seu bordado, como sendo uma produção artística contemporânea, foge dos padrões comumente associados ao bordado doméstico, indo de encontro às proposições da própria arte contemporânea. Sobre as reações adversas a seu trabalho, Karina afirmou:

> *Falei para ela pesquisar um pouco mais sobre a arte, principalmente sobre arte*

106 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
107 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
108 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
109 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

> *contemporânea. E é aí que entra não é, o que estava perguntando sobre arte contemporânea, às vezes eu acho que a arte contemporânea também te permite entrar nesses territórios, que seriam mais proibidos, que para mim nem seria, eu fui descobrir através da reação daquelas pessoas*"[110].

As leituras realizadas sobre o trabalho de Karina apontam para o quanto a linguagem do bordado ainda é culturalmente cercada por um ideal de feminilidade, no qual é esperado uma determinada temática. Ao subverter esse ideal feminino e trazer uma imagem feminina que não se enquadra nas características comumente relacionadas ao feminino, a produção artística de Karina causa estranhamento, rompe com um comportamento predeterminado e evidencia a importância entre a relação do público com a própria obra. Sobre as relações que se estabelecem entre artista, obra e espectador, Ramaldes (2016, p. 153) destaca:

> A arte, ao expressar significados, dá-nos possibilidade de várias interpretações de uma mesma obra, isto é, a arte não se encerra em um significado, mas em vários sentidos que vão depender das leituras realizadas pelos seus espectadores. Não existe uma generalização de significados na arte como na ciência, não se pode definir se uma obra de arte significa apenas tal representação, com a exatidão e objetividade da ciência – a arte envolve a subjetividade do artista e do espectador, e isso precisa ser considerado.

Com o relato da artista, pude observar que suas experiências a levaram a interpretar e a considerar a imagem da personagem como apenas mais uma representação do feminino, sem ter a pretensão de considerá-la boa ou má. Para a artista, esse trabalho e a reação de outras mulheres perante ele remetem a artista ao próprio feminismo, *"Então aí que está não é, o feminismo! Acho que tem tudo a ver com essa menina*

[110] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

do exorcista"[111]. A partir do relato de Karina sobre a reação de outras mulheres ao verem seu bordado, algumas questões suscitaram acerca do feminino na arte, como, por exemplo, que feminino seria digno de ser representado? Quais características são aceitáveis para o feminino? Haveria ainda um ideal de feminilidade na arte? Apesar de parecerem óbvias as respostas, o feminino e feminismo na arte e na sociedade ainda causam desconforto ao romperem com os padrões binários.

Ao questionar Juliana sobre o que é para ela ser uma mulher artista, obtive como resposta que ela tem uma certa dificuldade em se identificar como uma artista. Nesse sentido, afirmou o seguinte:

> *É difícil me considerar uma artista, ainda sabe? Mas é difícil ainda falar o nome da artista. Eu sempre uso artesã. Quando na verdade eu deveria usar artista, porque eu crio coisas, mas ainda é difícil, a parte do artista*[112].

Ao apresentar a narrativa de Juliana[113] sobre a dificuldade de se reconhecer como uma mulher artista, sendo mais fácil, segundo ela, reconhecer-se como uma artesã ao invés de uma artista, considerei necessário retomar aqui a reflexão sobre o quanto a imagem da/o artista ainda está impregnada por um ideal de genialidade, de criação, como algo distante da realidade, o qual foi propagado por Vassari no século XVI. O que de fato deve ser observado é a capacidade humana de criar e expressar-se de modos distintos, de expor sentimentos, emoções, refletir sobre as condições sociais e culturais dos indivíduos e escrever a história de um modo distinto dos meios oficiais. Faz-se necessário, então, reformular e costurar novas narrativas no campo da arte para que a criação seja encarada como uma capacidade humana. Muito da criação humana percorreu séculos sem ser considerada ou valorizada. Nesse sentido, Julia Bryan-Wilson (2019, p. 197) ressalta que

> Consequentemente, grande parte da prática criativa das mulheres e dos criadores nativos no mundo todo não foi encarada como inventiva ou válida de modo equivalente a

111 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.
112 Juliana Mezzo Allain. Entrevista citada.
113 Juliana Mezzo Allain. Entrevista citada.

> um retrato pintado; portanto, pendurar trabalhos têxteis dos séculos 18 e 19 feitos por mulheres ao lado de pinturas também feitas por mulheres do mesmo período constitui uma importante reelaboração da narrativa padrão.

Especialmente na contemporaneidade e por consequência de movimentos sociais e culturais, reelaborar as narrativas padrões propagadas ao longo da história da arte se tornou possível, como podemos acompanhar por meio de museus, galerias e outros espaços de arte que buscam repensar seus acervos e suas exposições.

Juliana, Alana e Paula logo se identificaram como feministas. Nesse sentido, a artista Paula, por exemplo, ressaltou em sua narrativa a importância da sororidade no campo da arte e afirmou que *''É muito importante a gente ter um grupo de apoio, procurar se unir entre as mulheres e uma apoiar o trabalho da outra, uma indicar o trabalho da outra''*[114].

Alana, ao se identificar como uma artista feminista em sua entrevista assim afirmou:

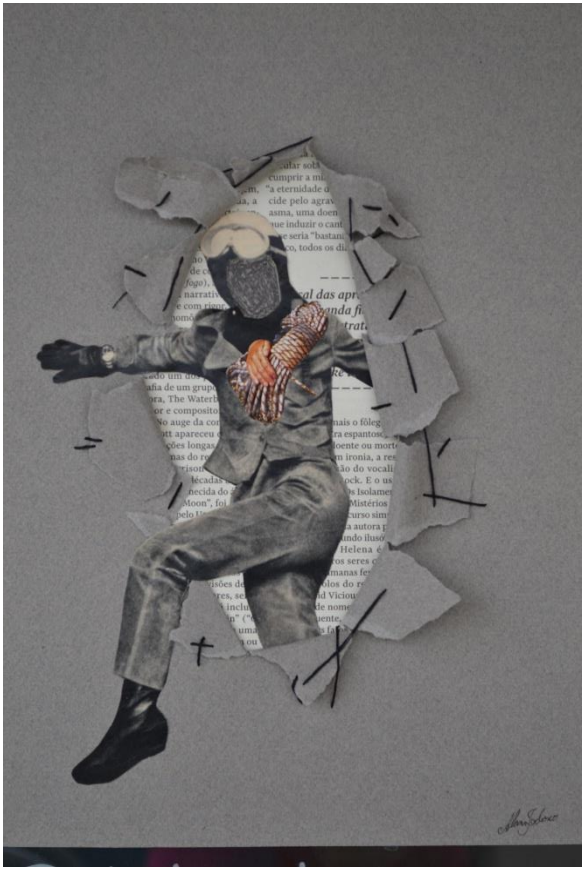
> *Eu procuro deixar para as mulheres que veem minha obra um espaço, dentro dessa obra, para que elas possam colocar a sua própria identidade ali, a sua própria significação. Eu não ofereço um ideal de feminino, eu acho que com essa minha forma de colocar um espaço ali, com a minha técnica enfim, eu acho eu posso me dizer uma artista feminista*"[115]

A fala de Alana retoma a relação entre obra e público, evidenciando as possibilidades de o público poder, ou não, identificar na obra em questão suas próprias experiências. Em "Cada um se salva como pode" (Figura 25), por exemplo, podemos observar que a artista traz como figura central a imagem de um corpo humano. Esse corpo sem rosto, juntamente com as vestes, as luvas e as botas, dificulta a identificação de seu gênero. Para além do corpo, observamos uma meada de corda nos ombros da imagem, com uma terceira mão a segurá-

[114] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
[115] Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.

la. Este corpo, por sua vez, parece fugir por um rasgo, o qual tem suas bordas presas por uma costura imperfeita na cor preta. A/o personagem parece sair de um livro, de uma história pronta, parece romper com algo que lhe está predeterminado por aquelas palavras. Sua vestimenta e a corda que carrega consigo remetem à ideia de que está pronta/o para buscar algo novo, para aventurar-se no desconhecido e romper com o que lhe é esperado.

Figura 25 – “Cada um se salva como pode” de Alana Tedesco Barato, 2020



Fonte: Acervo pessoal da artista Alana Tedesco Baratto (2020).

Ao interpretar a obra de Alana, assim como as das demais artistas, inevitavelmente coloco ali um pouco das minhas próprias

experiências. Como afirmou Alana, encontro em suas produções um espaço para me encontrar e interpretar de forma subjetiva os elementos da linguagem visual ali dispostos.

Ao responder se ela se identifica como uma mulher artista feminista, Karina mostrou certo receio ao identificar-se dessa forma, então salientou que *"Parece que a roupa não me cabe muito, fico incomodada muito em vestir. Mas não gosto muito de dar nome para as coisas assim, apesar de fazer parte da luta, sabe?"*[116]. Durante a sua entrevista, Karina mostrou que se identifica com as lutas feministas, porém se incomoda com os rótulos. Mesmo que sua produção artística comunique questões feministas e abra caminho para algumas discussões acerca desse tema, a artista assim se manifestou: *"Não sei se eu gosto de ficar nomeando muito, isso é isso, isso é aquilo, as coisas são o que são"*[117].

4.3 "PARA MIM É UMA FORMA DE MOSTRAR TANTO A NÃO PERFEIÇÃO, PORQUE EU MOSTRO TAMBÉM UM BORDADO IMPERFEITO, A RUPTURA": A ESCOLHA DO BORDADO COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA

Como observado anteriormente, o movimento feminista atuou em diversos campos sociais e na arte não ocorreu de modo diferente. O feminismo, com as suas chamadas *ondas*, moveu as mulheres e as sociedades ao longo dos anos e passou a acolher e levantar diferentes bandeiras. Na contemporaneidade, ele se tornou plural e passou a reconhecer que não há uma unidade em ser mulher, que não pode então existir um movimento feminista que pense em apenas 1%[118] das mulheres. Dentre as principais finalidades dos feminismos, Rago (2013, p. 28) assim se manifesta: "[...] é libertar as mulheres da figura da Mulher, modelo universal construído pelos discursos científicos e religiosos, desde o século XIX." Não há como permanecer de olhos vendados à pluralidade de mulheres, pois entre nós há distintas realidades, classes sociais, raças, etnias, sexualidades, não havendo como enquadrar uma mulher em único feminismo e levantar apenas algumas bandeiras.

---

116 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

117 Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

118 O feminismo para os 99%: um manifesto de Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser.

Ao longo das narrativas de Alana, Juliana, Karina e Paula é possível observar que o feminismo surge em suas trajetórias a partir de suas experiências enquanto mulheres, mães, filhas, profissionais, artistas, esposas, companheiras, enfim, o feminismo surge para elas nos momentos em que ser mulher condicionam suas existências. Sendo assim, para a artista Juliana, ele é:

> [...] *uma luta, uma luta individual, uma luta em conjunto, uma luta de um grupo, tanto de mulheres quanto de alguns homens também. Uma luta por oportunidade igual, uma luta que está em cada gesto da nossa vida, em cada escolha da nossa vida*[119].

Em sua entrevista, a artista salientou que para ela o feminismo é construído no dia a dia, nas escolhas do dia a dia, na criação dos/as filhos/as e no modo como reagimos às diversas situações do cotidiano. Juliana completou seu pensamento afirmando: *"[...] são as escolhas que você faz, no seu dia a dia, como você se posiciona para construir um mundo de mais oportunidades iguais"*[120]. A artista comentou o fato de ter ensinado seus filhos, ainda pequenos, a bordar, o que, segundo ela, contribuiu para a desconstrução das desigualdades e dos ideais de gênero. Conforme comentou, as ações que contribuem para as desconstruções das desigualdades de gênero não estão simplesmente em "*como você se posiciona no Instagram, mas nos seus atos diários*"[121]. Ainda sobre ensinar seus filhos a bordar, Juliana assim esclareceu:

> *O bordado para mim é muito o carinho, é uma maneira de você distribuir gentileza e carinho pelo mundo e de ensinar que eles podem fazer isso. [...] Então é uma maneira de você mostrar que sim, que os homens podem distribuir carinho e podem distribuir através do bordado também, distribuir gentileza e acho que essa foi a minha maior*

---

119 Juliana Mezzo Allain. Entrevista citada.
120 Juliana Mezzo Allain. Entrevista citada.
121 Juliana Mezzo Allain. Entrevista citada.

> *contribuição, mais do que me posicionar no Instagram ou em uma exposição*[122].

A relação com os filhos e o modo como encara a maternidade foram algo constante na sua fala e mostram o quanto a artista busca externalizar não apenas em suas produções artísticas e em suas publicações nas redes sociais, mas também no dia a dia com a família e com os filhos suas posições políticas e identitárias.

Juliana[123] afirmou acreditar que suas produções artísticas potencializam os debates de gênero. Ela voltou a citar a obra "*Sem título",* de 2019 (Figura 09), que participou da exposição *"Linhas do corpo",* falando sobre ela especificamente e sobre como é possível abrir um espaço para os debates de gênero:

> *Eu acho que foi mais um debate assim de como esses saberes sociais, essas linhas sociais, essas linhas de pensamentos atuam sobre a gente. De como é difícil a gente sair desse pensamento machista e sair da passividade e recusar coisas que não nos fazem bem, enquanto mulheres. Eu acho que essa obra foi, talvez, a que mais tenha exposto isso*[124].

A produção de Juliana é marcada pela troca entre mulheres, pela escuta mútua e pela sororidade. Como exemplo disso, é importante destacar o encontro organizado por ela e outras colegas bordadeiras, ocorrido em 2019 em Florianópolis. O encontro chamado "Borda Floripa" aconteceu especificamente no espaço do Jardim Botânico e contou a participação de diferentes mulheres de diferentes faixas etárias. Juliana realizou um bordado (Figura 26) especificamente para o encontro, o qual retrata mulheres bordando em roda, assim como as mulheres de sua família em suas memórias da infância. Sobre a necessidade de troca entre as mulheres e a realização do encontro, Juliana contou o seguinte:

---

122 Juliana Mezzo Allain. Entrevista citada.
123 Juliana Mezzo Allain. Entrevista citada.
124 Juliana Mezzo Allain. Entrevista citada.

> *Organizei com outras bordadeiras um "Borda Floripa", porque somos muitas e muitos também e não nos conhecemos e ficamos muito presos em casa. É claro, porque o bordado é uma forma de você olhar para dentro e se acalmar, mas ele também é uma forma de também socializar e construir algo junto. Então assim, acho que as bordadeiras e as crocheteiras a gente fica muito em casa sozinha e daí foi uma maneira da gente se conhecer trocar ideias dos trabalhos, lançar projetos juntas*[125].

Figura 26 – "Roda de bordados" de Juliana Mezzomo Allain, 2019

Fonte: Acervo pessoal da artista (2020).

[125] Juliana Mezzo Allain. Entrevista citada.

O bordado "Roda de bordados" (Figura 26), produção realizada especificamente para o encontro, ressalta o cuidado da artista, por exemplo, ao bordar diferentes texturas e as cores dos cabelos na ilustração de diferentes mulheres. Destaco também a temática utilizada como referência pela artista, apontando as tradicionais rodas de bordados e o momento da cesta, como é citado por ela em sua narrativa.

Para a artista Alana[126], parte do feminismo é reconhecer que socialmente e culturalmente as mulheres, por muito tempo e até pouco tempo atrás, foram e tiveram uma posição inferior devido às diferenças de gênero e que existe um motivo para as mulheres estarem juntas em torno dessa luta. Segundo a artista[127], em suas produções artísticas, ela não faz uso de frases e palavras referentes ao movimento feminista, porém busca deixar um espaço em suas produções para que diferentes mulheres possam se encontrar. Nesse sentido, assim afirmou: *"Eu acredito que é mais essa relação de colocar o não saber sobre, não colocar um ideal de feminino. Acho que é importante isso também, na luta feminista. Colocar um espaço para que cada um coloque a sua leitura"*[128].

Para Alana, suas produções artísticas contribuem para a desconstrução das desigualdades de gênero. Em suas palavras: "*Escancaro muitas vezes que não há um saber fazer*"[129]. A artista, então, dialogou diretamente com a psicanálise, seu campo de estudo:

> *Se eu evidencio a dimensão subjetiva de que a gente é um sujeito faltante, tanto o homem, quanto a mulher, se eu trago essa leitura psicanalítica, eu acho que eu estou contribuindo para a desconstrução das desigualdades de gênero, porque é estar em contato com o que é do humano assim, do existencial. Então acho que isso está tanto para o homem quanto para a mulher*[130].

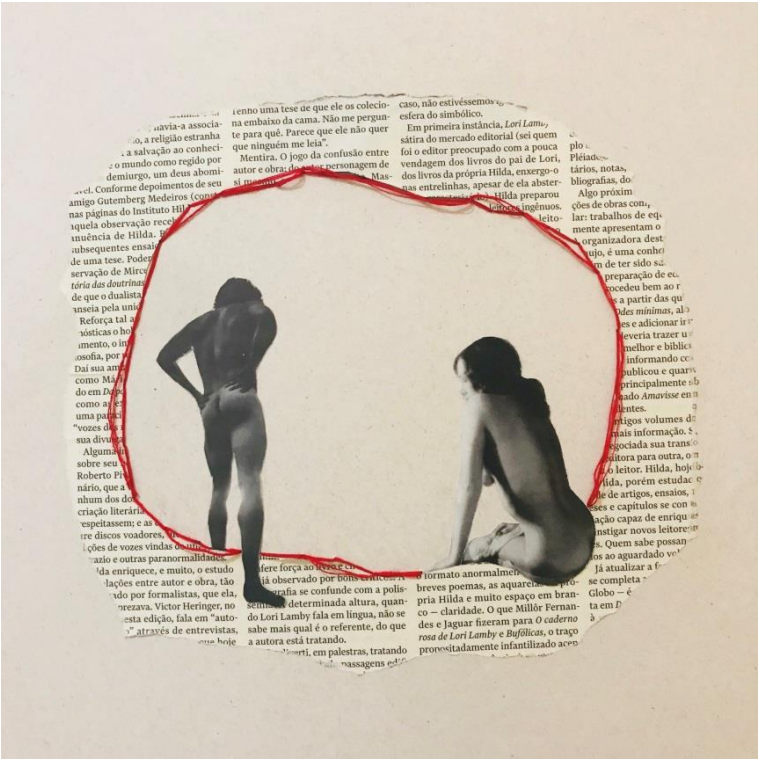
Como ressaltado anteriormente, Alana deixou em suas obras espaços para que o outro se identifique e coloque ali um pedaço do seu

---

126 Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
127 Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
128 Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
129 Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
130 Alana Tedesco Baratto.Entrevista citada.

“eu”. Em “Distintas formas de se deparar com aquilo que falta” (Figura 27), por exemplo, a artista fez uso novamente de fragmentos de textos e criou com eles um espaço vazio, o qual é envolto por uma marcante linha vermelha. As duas figuras femininas que compõem a obra interagem com esse vazio de formas distintas. Enquanto uma parece se sentar na borda do espaço vazio, a outra olha para dentro dele. O vazio nessa obra pode representar, segundo a narrativa de Alana, uma falta, e isso não necessariamente é algo negativo, uma vez que somos seres incompletos e em constante transformação. Interpretar essa ou qualquer outra obra é algo particular, parte do repertório, das experiências e das memórias de quem observa.

Figura 27 – “Distintas formas de se deparar com aquilo que falta” de Alana Tedesco Barato, 2019



Fonte: Acervo pessoal da artista (2020).

Sobre suas produções artísticas potencializarem, ou não, os debates de gênero, Alana afirmou que, de modo geral, ela acredita "[...] *que não diretamente. Eu acredito que é mais no sentido de evidenciar o que é existencial assim, do que é uma particularidade"*[131]. E ressaltou:

> *A não ser aquelas obras que são claramente feministas que mostram duas mulheres. Mas eu acho que é mais assim para mostrar o que é do existencial do ser humano, tanto do homem como da mulher, então não acho que é diretamente que potencializa o debate de gênero*[132].

Para a artista Paula, o feminismo se resume em duas palavras: *"igualdade e liberdade"*[133]. Durante sua narrativa, Paula salientou que percebe que sua produção artística é *"bastante subjetiva"*[134]:

> *Eu trabalho muito com o invisível, com o sentimento, com os mitos, as vezes até com lendas coisas assim, então eu tento mostrar a mulher, eu não me preocupo tanto com a forma física, mas é o inconsciente, é como se fosse um inconsciente coletivo, mas no caso mais feminino. Eu tento mostrar no meu trabalho, os nossos dramas, as nossas dores, as nossas alegrias, as nossas histórias enquanto mulheres, eu acho que é uma forma de me aproximar... Eu vejo o meu trabalho como um grito assim, como se eu pudesse falar, porque as gerações passadas elas foram tão caladas, as mulheres não podiam falar e eu acho que o meu trabalho fala, eu acho que isso é o que eu poço acrescentar,*

131 Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
132 Alana Tedesco Baratto. Entrevista citada.
133 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
134 Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

> *agregar, é o que eu posso deixar para as outras pessoas*[135].

Ao observar a produção artística de Paula, nota-se que a artista mescla o uso da pintura, da impressão botânica e do bordado. Os elementos da natureza costuram-se à representação dos corpos femininos, como podemos observar na obra "Ainda dói" (Figura 28), cuja impressão botânica emoldura o corpo feminino, que por sua vez é representado nu. A mulher representada parece flutuar no centro da obra, ao mesmo tempo que seu corpo é envolto por sutis linhas bordadas. Apesar de o título apontar para algo que ainda dói, a mulher protagonista é representada com um semblante sereno e parece não se incomodar com as linhas que envolvem seus braços e pernas. Como explicou em sua narrativa, Paula traz explicitamente o corpo feminino para a sua obra, o qual, na maioria de suas produções, aparece nu, mas não remete à sexualidade e sim à naturalidade desse corpo e desse ser, como alguém que busca encontrar em suas origens e em seu próprio corpo a sua essência. A obra de Paula envolve a conexão entre o feminino e a natureza.

Figura 28 – "Ainda dói" de Paula Silveira Schlindwein, 2019

[135] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

Fonte: Acervo pessoal da artista (2020).

Para Paula, suas produções artísticas potencializam os debates de gênero na medida em que dão *"*[...] *visibilidade às questões femininas, com o desejo de diálogo, de defesa da singularidade de cada pessoa*"[136]. Nesse sentido, a artista evidenciou que o seu desejo com a sua produção artística é dar voz à narrativa de diferentes mulheres e defender a pluralidade de mulheres existentes. Paula completou sua narrativa afirmando o seguinte:

> *O que eu busco é tornar a mulher criadora, criatura e protagonista de suas próprias narrativas. Porque na arte a mulher foi sempre contada por homens, a mulher foi retratada por homens, as histórias delas foram contadas por homens e eu acho que é muito importante, nós mulheres contarmos nossas próprias histórias*[137].

O corpo feminino é um tema frequente na produção artística de Paula. Em sua obra "Entre as artérias distorcidas da memória, uma

[136] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.
[137] Paula Silveira Schlindwein. Entrevista citada.

semente brota à espera de um novo amanhã" (Figura 29), Paula retrata a figura de uma mulher nua que segura próximo ao peito um coração humano, como pode ser observado no detalhe da obra abaixo. Seus cabelos ruivos, assim como o da artista, mesclam-se às veias e artérias do coração, que parece ainda pulsar na mão da mulher. Seus olhos baixos completam o semblante tranquilo. A obra apresenta um movimento delicado através das ondas criadas com os fios de cabelos e as veias que saem do coração. É como se o vento tocasse essa imagem que ao fundo traz algumas impressões botânicas.

Figura 29 – "Entre as artérias distorcidas da memória, uma semente brota à espera de um novo amanhã" de Paula Schlindwein, 2020

Fonte: Acervo da artista (2020).

Figura 30 – "Entre as artérias distorcidas da memória, uma semente brota à espera de um novo amanhã" (detalhe) de Paula Silveira Schlindwein, 2020

Fonte: Acervo pessoal da artista.

Em sua produção artística, Paula tornou-se a artista e também a própria criação. Como já mencionado, a artista buscou tornar "[...] *a mulher criadora, criatura e protagonista de suas próprias narrativas".* Suas obras trazem para o centro da narrativa a mulher que se descobriu artista, que estreitou os laços entre o seu "eu" e o seu próprio corpo, que busca externalizar seus sentimentos e suas necessidades, assim como se descobrir em meio a esses emaranhados de linhas e cores.

Ao perguntar para a artista Karina o que é, para ela, o feminismo, ressaltou as opressões às quais nós e nossas antepassadas estamos e estiveram sujeitas no dia a dia. Karina completou seu pensamento afirmando o seguinte: "*Acredito que o feminismo é a gente se dar conta da situação que a gente vive, dessas opressões, e estar lutando para transformar isso de alguma forma. De lutar em conjunto, para que essas opressões se transformem*".

A artista mostrou-se consciente das diferentes condições das mulheres em nossa sociedade e completou sustentando que *"acredito que se eu não for feminista, eu vou contra a própria existência de ser mulher".*

Sobre como sua produção artística pode ou não contribuir para a desconstrução das desigualdades de gênero, Karina salientou que não há como responder a essa questão, que somente outra pessoa, ao entrar em contato com a obra, poderá ou não apresentar uma resposta. A artista

assim explicou: *"Eu não crio muito com essa perspectiva de causar isso em alguém".*

Nesse caso, a artista salientou que os debates feministas e a desconstrução das desigualdades de gênero não estão entre suas ideias e seus conceitos ao criar suas obras. Mas ressaltou que compreende que há em algumas de suas produções brechas que podem levar o/a espectador/a a essas interpretações. Partindo da obra e do contexto em que ela está inserida, o espectador pratica o exercício do conhecimento e da imaginação. Compreende-se que uma obra de arte é composta por elementos da linguagem visual, como, por exemplo, pontos, linhas, formas, cores, volumes, texturas, entre outros, e também pela ideia e pelo conceito elaborado pela/o artista. Desse modo, ao olhar uma obra, o/a espectador/a mescla em sua interpretação suas experiências e referências em relação àquilo que vê e observa.

Durante sua narrativa, Karina recusou se limitar a determinadas palavras e expressões, buscando, desse modo, a liberdade artística e interpretativa, tão caras na contemporaneidade. Quando foi questionada sobre considerar que suas produções artísticas potencializam os debates de gênero, afirmou que acredita que elas podem sim contribuir para isso, no entanto deixou entreaberta sua resposta por meio da seguinte fala: "*Acredito que pode contribuir para qualquer coisa, também depende muito do que as pessoas estão querendo também entender daquilo a*li". Enquanto espectadora e pesquisadora, encontrei na produção artística de Karina justamente a *liberdade*. A liberdade de um corpo feminino nu, que é retratado por uma mulher artista. Um corpo que é acompanhado por palavras como "saiba tocar", como quem diz de uma sexualidade feminina cercada de tabus. Em "Saiba Tocar" (Figura 31) Karina bordou uma silhueta feminina, a qual se aproxima da obra "*Le Violon d'Ingres*", de Man Ray.

Assim como na produção de Man Ray, a silhueta bordada por Karina mostra uma mulher nua de costas, sentada sobre um tecido, com seu rosto de lado e a cabeça coberta por um turbante; seus braços e pernas não estão visíveis e seu corpo parece representar o corpo de um violino. Em sua fotografia, Ray fez uma pequena intervenção no corpo da modelo acrescentando em suas costas orifícios de um violino. Em seu bordado, Karina também acrescentou orifícios de violino nas costas do corpo e acrescentou logo abaixo as palavras "saiba tocar".

Figura 31 – "Saiba tocar" de Karina Pedigoni Segantini, 2018

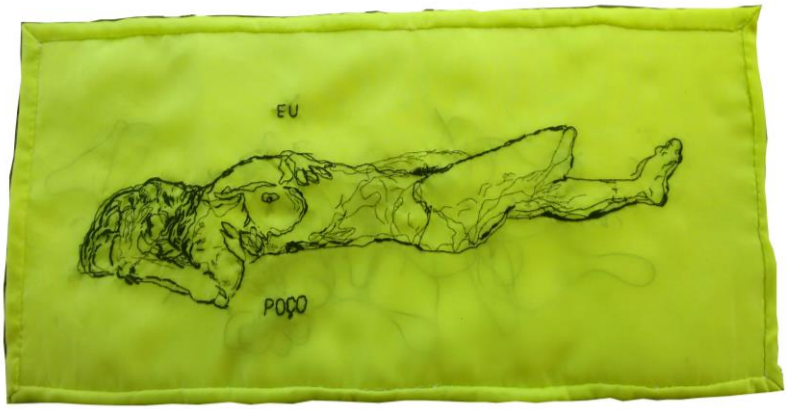
Fonte: Acervo pessoal da artista (2020).

Compreendo que a produção de Karina joga com a obra original de Ray, com o uso das palavras e com o uso do corpo feminino. Man Ray (1890-1976) era um artista plástico norte-americano, que passou boa parte de sua carreira vivendo em Paris. Assim como ocorreu com outros artistas homens desse período, o corpo feminino se faz presente em suas obras, em especial em suas fotografias. Especificamente em "*Le Violon d'Ingres*" o artista idealiza o corpo feminino, expondo a nudez, e joga com a forma do violino e seu significado. Karina criou com seu bordado certa tensão entre a objetificação e a apreciação da beleza feminina e enquanto mulher artista utilizou seu espaço de criação como resposta à produção de Ray.

A representação do corpo feminino é algo constante nos bordados de Karina. O corpo feminino nu aparece em suas obras de forma explícita, evidenciando a experiência feminina em sua plenitude. Em "Eu poço" (Figura 32), o corpo feminino nu é representado por um

emaranhado de linhas orgânicas, entre as palavras “eu” e “poço”. Compreendendo que a palavra *poço* é um substantivo masculino, que designa uma cavidade cilíndrica e profunda, pode-se interpretar dentre tantas possibilidades que a mulher representa o poço e/ou está nele, como quem mergulha nessa cavidade envolta ao emaranhado de linhas orgânicas, como quem mergulha em suas próprias cavidades para olhar para dentro de si e conhecer-se e reconhecer-se.

Figura 32 – “Eu poço” de Karina Pedigoni Segantini, 2018.



Fonte: Acervo pessoal da artista (2020).

Ao acompanhar as narrativas de Alana, Juliana, Karina e Paula, percebo que essas mulheres artistas buscam, através de suas produções, narrar-se, construir suas identidades, expressar suas experiências e ressignificar suas memórias. Elas buscam na liberdade da criação artística modos de afirmarem-se como mulheres e artistas, narrando suas próprias trajetórias, suas memórias da infância e da adolescência, seus desejos, suas angústias, seus medos, enfim, buscam afirmarem-se como sujeitos. Nesse sentido, Almeida (2010, p. 55) afirma que

> As mulheres querem ser donas de sua própria vida, no sentido da necessidade de ter o poder de escolha para exercerem sua vocação, seja como profissional, mãe, pesquisadora, dona-de casa ou mesmo no acúmulo de todas as funções simultaneamente. Elas querem aquilo que lhes foi negado por séculos: ser uma pessoa no amplo sentido, com todos os

> direitos e deveres, com todos os prazeres e dores, com todas as certezas e angústias.

Diferente de suas mães e avós, essas quatro mulheres artistas retomaram em um determinado momento da vida adulta o bordado, porém não como uma prática despretensiosa ou como um passatempo, mas sim como uma linguagem. Ao escolherem as linhas, as agulhas, as cores, os pontos e os motivos, elas utilizam um conjunto de símbolos e significados que se comunicam com as memórias e as experiências de outras mulheres. Sem a necessidade do uso das palavras, elas manifestam através dessa linguagem e dos motivos bordados a construção de suas identidades e de suas experiências enquanto mulheres, mães, artistas, filhas, pesquisadoras, estudantes, esposas, enfim, enquanto mulheres em sua total pluralidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, propus-me a investigar os processos educativos e identitários de mulheres artistas que produzem bordados, suas escolhas por essa linguagem, suas percepções sobre a arte contemporânea na intersecção, ou não, com os debates feministas e de gênero. Como explanado na introdução, minhas memórias, enquanto menina e estudante, e minhas experiências, enquanto mulher e bordadeira, foram as primeiras linhas desta investigação, que ao se costurarem com as memórias e experiências das artistas entrevistadas se transformaram em um emaranhado de encontros, nós e desencontros, resultando nesta grande trama intitulada *"Bordar-se: os processos educativos e identitários de mulheres artistas".*

Falar sobre si, narrar suas memórias e suas experiências não é algo simples ou confortável, por isso quero deixar registrado aqui o quão significativo e importante foram as participações de Alana, Juliana, Karina e Paula nesta investigação. Ao narrarem sobre os seus processos educativos e identitários e suas relações com a arte, elas compartilharam comigo e com vocês leitoras/es suas experiências enquanto mulheres artistas entrelaçadas às memórias da infância e às experiências da vida adulta, que sem dúvida ecoam nas narrativas de tantas outras mulheres.

Como destaquei na introdução, meu primeiro encontro com as artistas Alana, Juliana, Paula e Karina e suas produções artísticas ocorreu primeiramente pela *internet*. Esse foi sem dúvida um meio de pesquisa e contato crucial para a realização desta investigação, que tem como fio condutor a oralidade e a arte.

Na segunda seção desta dissertação, atentei-me para compreender a prática do bordado na construção do feminino e na vida dessas mulheres artistas, bem como reconhecer suas trajetórias de formação para a vida artística. Os modos como meninos e meninas foram e são educados/as está comumente relacionado com as construções sociais de feminilidade e masculinidade. O ensino do bordado na escola, no meio familiar e comunitário, assim como o ensino de outras atividades manuais consideradas, sobretudo, femininas, é um claro exemplo desse ensino baseado na construção social do gênero, seja ele no ensino formal, não formal ou informal. A partir de um breve panorama sobre o ensino do bordado, sobre a educação feminina e das narrativas das artistas entrevistadas, passei a compreender os espaços doméstico e escolar como espaços sociais "generificados", onde as relações de gêneros são construídas, reafirmadas e/ou problematizadas e imbricadas com outros marcadores sociais.

As artistas participantes desta investigação articulam em suas narrativas e produções artísticas memórias individuais e coletivas as quais, *a priori*, emergem de experiências pessoais, mas que ao serem compartilhadas através de exposições e meios eletrônicos evocam as memórias de diferentes mulheres, que se relacionam com o bordado de modos distintos, seja como atividade laboral, passatempo ou atividade doméstica, seja como artesanato ou como produção artística. As memórias dessas artistas, relacionadas à suas aprendizagens do bordado, articulam as figuras de avós, mães e tias. Com realidades distintas, essas figuras maternas tiveram seus primeiros contatos com o bordado de modos e por razões diferentes, seja através das tradições familiares ou por anseios pessoais, o que nos mostra que mesmo o bordado sendo uma prática mormente relacionada ao feminino, ele não esteve presente na vida de todas as mulheres, mas quando esteve, manifestou-se de modos distintos.

Alana, Juliana, Karina e Paula tiveram seus primeiros contatos com o bordado e outras práticas manuais por meio de suas figuras maternas. Ao evocarem suas memórias sobre seus processos educativos acerca do bordado, os momentos compartilhados com outras mulheres durante a infância e a adolescência foram ressignificados a partir de suas próprias experiências e percepções atuais.

Após tecer os processos educativos e as memórias dessas mulheres artistas às construções sociais de feminilidade, entrelaço na terceira seção a presença do bordado na arte contemporânea, o bordado enquanto expressão política e identitária na intersecção com os debates feministas e as escolhas dessas artistas pela linguagem artística do bordado. Como ressaltado ao longo da dissertação, a prática do bordado mormente está relacionada ao feminino e é parte integrante da construção social do ideal de feminilidade, o qual não engloba a pluralidade de mulheres existentes.

Compreendendo que a construção de gênero acontece no meio social e está atrelada a outros marcadores sociais, ressalto também o quanto a arte, assim como outras instituições sociais, contribuíram para a propagação dos ideais de gênero, em especial o ideal de feminilidade. Artistas, em sua maioria homens, tinham como musas e modelos a figura feminina, e foi através de pinturas e esculturas que as mulheres foram representadas, formando um contingente de imagens que retratam uma pequena parte das mulheres, mas que pouco têm a dizer sobre nossas pluralidades e nossas subjetividades.

Destaco, desse modo, a intersecção dos movimentos sociais, em especial do movimento feminista na arte, suas reverberações nas

produções contemporâneas e, em especial, nas produções de mulheres artistas. Saliento o quão significativo foi para as mulheres artistas da segunda onda do feminismo subverterem a domesticidade, trazendo como pauta para a produção artística a presença das mulheres artistas na história da arte, a autonomia no uso do próprio corpo e no uso de símbolos e objetos próprios do feminino como, por exemplo, o uso de objetos domésticos de forma disruptiva, ou uso do próprio corpo como materialidade e suporte para a produção artística.

Por motivos e de modos distintos, Alana, Juliana, Karina e Paula escolheram o bordado como linguagem e materialidade artística contemporânea. E quando o escolheram elas ressignificaram suas memórias acerca de suas aprendizagens, costurando em suas produções artísticas suas próprias identidades, suas experiências como mulheres, artistas, mães, filhas, netas e profissionais. Alana, Juliana, Paula e Karina tornam-se "sujeitos da experiência" e ao bordarem transformam e deixam-se transformar por essa experiência. Quando escolheram o bordado como linguagem, elas articularam em suas produções artísticas suas memórias e suas experiências como *mulher* em suas distintas pluralidades.

Na última seção desta dissertação, busquei compreender o que é, segundo Alana, Juliana, Paula e Karina, ser uma mulher artista na contemporaneidade. Procurei também compreender como as lutas feministas e os debates de gênero atravessam suas vidas e suas produções artísticas. Ao falarem sobre o que é para elas ser uma mulher artista, percebi que suas narrativas expressaram as dificuldades encontradas ao longo de suas trajetórias, sejam elas de reconhecimento, de espaços ou de oportunidades. Reconhecer-se como uma artista é, sem sombra de dúvida, um passo importante para a construção de suas identidades, bem como para suas produções artísticas, as quais são permeadas por suas subjetividades, suas experiências e memórias.

Ao longo de suas narrativas, destacaram-se também a pluralidade de mulheres existentes e a necessidade de conectarem-se com essas diferentes mulheres e suas distintas experiências, seja através da arte ou de rodas de conversa, seja através da *internet* e das redes sociais ou de tantos outros meios possíveis.

Ante o reconhecimento da pluralidade de mulheres existentes e suas distintas experiências, surgiu nos discursos dessas artistas a necessidade da sororidade no campo da arte e o reconhecimento da importância da troca entre mulheres artistas e entre artistas e espectadoras. Em muitos momentos, evidenciou-se na fala das quatro artistas a relevância da troca com o público e as consequências dessas

trocas para suas obras, sendo salientado quão importantes elas são para que suas produções ganhem novos significados, novas interpretações e conectividades. Ao costurarem em suas produções artísticas suas memórias, suas subjetividades e suas experiências, elas acabaram bordando parte de si e de suas trajetórias. E ao exporem essas produções, seja de forma virtual ou física, encontraram no olhar de outras mulheres a reciprocidade daquelas que compartilham a experiência de serem *mulheres*.

Ao longo da última seção, as narrativas e as produções artísticas de Alana, Juliana, Karina e Paula são entrelaçadas aos debates feministas e de gênero. Sob perspectivas distintas, essas artistas salientaram a importância das pequenas ações no dia a dia para que alcancemos a igualdade de gênero não somente no campo da arte, mas em todo o âmbito social. É necessário reconhecer que homens e mulheres possuem características distintas e que socialmente e culturalmente essas diferenças foram usadas como base para estabelecer relações de poder. Segundo as artistas, os feminismos consistem em reconhecer a trajetória de luta de nossas antepassadas, os desafios vencidos por elas e os direitos e espaços conquistados ao longo dos séculos. Os feminismos consistem também, segundo elas, nas microações cotidianas, nas pequenas conquistas e nas transformações que conquistamos em nossos ciclos sociais. Sobre a importância de um posicionamento, ressalto o de Karina quando disse que *"Acredito que se eu não for feminista, eu vou contra a própria existência de ser mulher"*[138]. Ao longo de suas narrativas, percebi o quanto são significativas para elas as pequenas ações do dia a dia, seja no âmbito familiar, social ou profissional, e quanto suas experiências como mulheres as fizeram ressignificar seus processos educativos vivenciados durante a infância e a juventude. Juliana, por exemplo, destacou em sua narrativa o quão é importante para ela a educação dos filhos e quanto é necessário desconstruir os ideais de feminilidade e masculinidade para que as crianças não tenham experiências, comportamentos e sentimentos limitados.

Ao questioná-las sobre as contribuições de suas produções artísticas para a desconstrução das desigualdades de gênero, algumas questões importantes foram ressaltadas por elas, como, por exemplo, novamente a relação entre artista, obra e espectadoras/es e a intenção, ou não, da artista ao criar o bordado. Karina, por exemplo, citou que ao criar não busca evidenciar as perspectivas feministas e de gênero, mas

[138] Karina Pedigoni Segantini. Entrevista citada.

ao encontrar suas produções artísticas na *internet* e ao observar a forma como a artista expõe o corpo feminino eu me senti remetida aos feminismos e às problematizações de gênero. As minhas experiências e o meu olhar, que buscavam mulheres artistas que utilizam a linguagem do bordado, encontraram nas produções artísticas de Karina, assim como nas produções de Alana, Juliana e Paula, um terreno fértil para reverberar os debates feministas e de gênero, e ressaltam justamente as possibilidades entre artista, obra e espectador/a.

As relações entre artista, obra e espectadoras/es foi algo constante nas narrativas das artistas entrevistadas. Nesse sentido, os debates feministas e de gênero foram evidenciados através do uso de elementos visuais que remetem e problematizam as experiências femininas, o corpo feminino e as relações de gênero. As questões subjetivas dessas artistas emergiram em suas produções artísticas e reverberaram nas interpretações de outras mulheres que, por vezes, compartilharam ou sensibilizaram-se com as narrativas visuais que emergiram em suas obras. As narrativas visuais das obras de Alana, Juliana, Karina e Paula possibilitam que diferentes mulheres se identifiquem, o que denota o aspecto feminista e disruptivo dessas produções artísticas.

Ao bordar os corpos femininos nas mais diversas formas, Alana, Juliana, Karina e Paula subvertem o ideal de delicadeza e sutileza do bordado e evidenciam em suas próprias obras diferentes subjetividades e identidades. Trazem como elemento central para suas produções a *mulher*, seja essa *mulher* um sujeito em sua incompletude como, por vezes, destacou Alana, seja essa *mulher* o seu próprio eu, como quem borda as suas próprias histórias, memórias, alegrias e dores, como afirmou Paula; seja essa *mulher* a personificação daquilo que rompe com o sangrado, como destacou Karina, seja essa *mulher*, que amarrada por essas linhas, conta a história de tantas outras mulheres, como afirmou Juliana.

Em suas produções artísticas, Alana, Juliana, Karina e Paula bordam suas histórias, suas memórias, suas experiências, suas subjetividades; bordam para ter notícias de si mesmas, para compreender-se, para compreender suas origens, para ressignificar suas memórias e encontrar-se. Bordam por livre escolha; talvez para encontrarem nessa linguagem artística a ancestralidade e as marcas históricas de mulheres que não tiveram suas produções artísticas valorizadas enquanto arte.

Este estudo apresenta apenas alguns indícios das expressões políticas e identitárias na intersecção com os debates feministas e de gênero a partir dos processos educativos e identitários que foram e são

experienciados por essas mulheres que se valem do bordado como linguagem artística contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Manual de História Oral. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 235.

ALMEIDA, Flávia Leme de. Mulheres recipientes: recorte poéticos do universo feminino nas artes visuais. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 241 p.

ANGEOLETTO, Fernando. Linha do Tempo. 2016. Disponível em: https://fundacaoculturalbadesc.com/linha-do-tempo/. Acesso em: 03 maio 2021.

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p.

BAHIA, Ana Beatriz. Bordaduras na Arte Contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson (artigo de conclusão de curso de especialização, Linguagem Plástica Contemporânea/UDESC). Periscope Magazine, Florianópolis, n. 3, ano 2, maio/2002. Disponível em:
http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/bordadurasnaarteconte mporanea.ht m. Acesso em: 16 abr. 2020.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Martins. Legado – gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do "feminismo" na cultura e na criação prática. 2004. 307 f. (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BASTOS, Maria Helena Camara. Os clarões de uma nova era: Os trabalhos manuais na escola. In: BASTOS, Maria Helena Camara; CAVALCANTE, Maria Juraci Maia (orgs.). O curso de Lourenço Filho na escola normal do Ceará. Campinas: Alínea, 2009, p. 319-338.

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo: a experiência vivida. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 2 v.

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Biblioteca Central recebe a exposição de bordados "As Linhas do Corpo". Publicado em 04 set. 2019 [online]. Disponível em: https://portal.bu.ufsc.br/biblioteca-central-recebe-a-

exposicao-de-bordados-as-linhas do-corpo/. Acesso em: 29 set. 2020
Inicie a quarta referência aqui

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. Gênero, raça e classe: opressões cruzadas e convergências na reprodução das desigualdades. Mediações Revista de Ciências Sociais, [s.l.], v. 20, n. 2, p. 27-55, jul./dez. 2015.

BLANCA, Rosa Maria. El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional? Revistas Feminismos, Salvador, v. 2, n. 3, 2014. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30006. Acesso em: 19 jun. 2020.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Rev. Bras. Educ., [s.l.], n. 19, p. 2028, 2002 [online].
Inicie a terceira referência aqui

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 484 p.

BOSI, Ecléa. Memórias e sociedade: lembranças de velhos. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

BRASIL. Presidência da República. Lei s/no de 15 de outubro de 1827. Manda criar escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do império. In: Coleção de Leis do Império do Brasil, v. 1, pt. I, n. 1827, p. 71, 1827. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim..-15-10-1827.htm. Acesso em: 06 maio 2020.

BRASIL. Senado Federal. Lei n o 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da União. Brasília, DF, 23 de dezembro de 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 06 jun. 2018.

BROOKLYN MUSEUM. The Dinner Party: 1974-1979. Atualizado em 2019. Disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party. Acesso em: 23 maio 2020.

CAIXA CULTURAL [São Paulo (org.)]. Aquilo que nos une. São Paulo: Caixa Cultural São Paulo, 2017. 84 p. Disponível em: http://www.caixacultural.com.br/cadastrodownloads1/Cat%C3%A1logo%20Aquilo%2 0Que%20Nos%20Une.pdf. Acesso em: 16 fev. 2021.

CANTON, Katia. Temas da Arte Contemporânea: Da política às micropolíticas. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009a. 70 p.

CANTON, Katia. Temas da Arte Contemporânea: Do moderno ao Contemporâneo. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b. 51 p.

CANTON, Katia. Temas da Arte Contemporânea: Narrativas enviesadas. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009c. 58 p.

CANTON, Katia. Temas da Arte Contemporânea: Tempo e memória. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009d. 62 p.

CAROLINA Caycedo em 'Histórias feministas'. São Paulo: MASP, 2019. (01 min.), son., color. Legendado. Exposição "História das mulheres Histórias Feministas". Disponível em: https://fb.watch/5fF1oNvW-f/. Acesso em: 03 maio 2021.

CARVALHO, Clara Nogueira de. Por um fio: a resistência e os devires no trabalho de Cristina Carvalho. 2019. 179 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. A invenção do cotidiano. 5. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

CHAGAS, Claudia Regina Ribeiro Pinheiro das. Bordado como expressão de vida: gênero, sexualidade. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 30., 2007, Caxambu. Anais... Caxambu, MG: Anped, 2007. GET 23. 22 p. Disponível em: anped.org.br/biblioteca/item/bordado-como-expressao-de-vida-genero-sexualidade. Acesso em: 17 mar. 2020.

CHAGAS, Claudia Regina Ribeiro Pinheiro das. Memórias bordadas nos cotidianos e nos currículos. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DIAS, Tais Ritter. Ensino de arte e feminismos: urdiduras entre relações

de poder e resistências. 2017. 206 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

DURAND, Jean-Yves. “Bordar: masculino, feminino”. In: ALIANÇA ARTESANAL (ed.). Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006, p. 13-22. Disponível em: http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5480. Acesso em: 17 mar. 2020.

EGGERT, Edla; SILVA, Márcia da. Observações Sobre Pesquisa Autobiográfica na Perspectiva da Educação Popular nos Estudos de Gênero. Contexto e Educação, Ijuí, v. 26, n. 85, p. 51-68, 2011. Disponível em: file:///C:/Users/catarina/Downloads/441-Texto%20do%20artigo-1698-1-10- 20121030%20(1).pdf. Acesso em: 14 jul. 2019.

ESTADOS UNIDOS. National Museum of Women in the Arts. Miriam Schapiro. Disponível em: https://nmwa.org/art/artists/miriam-schapiro/. Acesso em: 28 jul. 2020.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. 460p.

FEDERICI, Silvia. O ponto zero da revolução: Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019. 384 p.

GERN, Ana; THIAGO, Raquel. Projeto Entrelaçando Histórias. Joinville: Sistema Estadual de Incentivo à Cultura, Turismo e Esporte do Governo de Santa Catarina, 2010.

GROSSI, Miriam. Identidade de gênero e sexualidade. Antropologia em Primeira Mão, Florianópolis, n. 24, 1998.

GUIMARÃES, Mariana de Souza. O design dos objetos artesanais produzidos no cotidiano de mulheres idosas. 2010. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006. 222 p.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102 p.

HEARTNEY, Eleanor. Pós-modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 80 p.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. 381 p.

LIMA, Maria do Socorro Pereira. Arpilleras: o bordado como performance cultural chilena, em favor do drama social. 2018. 136 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

LISPECTOR, Clarice. Para não esquecer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 283- 301, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós estruturalista. 16. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2018. 184 p.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla (orgs.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997, p. 443-481.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (Brasil). Histórias das mulheres, Histórias Feministas. Catálogo da Exposição "Histórias das mulheres, Histórias Feministas". São Paulo: MASP, 2019. 319 p.

MUSEU VICTORIA E ALBERT (Inglaterra). Embroidery: a history of needlework samplers. 2016. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/articles/embroidery-a-history of-needlework-samplers. Acesso em: 06 mar. 2020.

MUSEU VIOLETA PARRA. Contra la Guerra. Tela bordada. Dimensões 141,5 x 193 cm, de 1962 [Colección Museo Violeta Parra]. Atualizado em 2019. Disponível em: https://museovioletaparra.cl/coleccion/contra-la-guerra/. Acesso em: 3 jul. 2020.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 09-41, 2000.

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

OTTO, Clarícia. Nos rastros da memória. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2012. 115p.

PARENTE, André. "ALÔ, É A LETÍCIA?". eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014.

PARKER, Roszika. O Ponto Subversivo: a arte do bordado a feitura do feminino. Londres: The Women"s Press, 1984. (Tradução Livre).

PARKER, Rozsika. The Subversive Stitch: Embrodery and the Making of the femininity. Londres: IB Taurus, 2010. (Tradução Livre).

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. História, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 77-98, maio 2005. PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2019. 190p.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). Nova História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2018, p. 469-512.

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

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

QUEIROZ, Karine Gomes. O tecido encantado: o quotidiano, o trabalho

e a materialidade no bordado. O Cabo dos Trabalhos, Coimbra, Portugal, n. 5, p. 1-26, 2011. Disponível em: http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n5/documentos/5_KarineQueiroz.pdf. Acesso em: 08 mar. 2018.

RABELO, Giani. Entre o hábito e o carvão: pedagogias missionárias no sul de Santa Catarina na segunda metade do século XX. 2007. 414 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

RAGO, Margareth. A aventura de contar-se. 1. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013. 341 p.

RAMALDES, Karine. A relação entre espectador e a obra de arte. Revista aSPAs, [s.l.], v. 6, n. 1, p. 150-161, 2016. Disponível em: file:///C:/Users/revisaoeditora/Downloads/111463-Texto%20do%20artigo-215154-1- 10-20160629.pdf. Acesso em: 08 mar. 2018.

RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. Mulheres Educadas na Colônia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). 500 Anos de Educação no Brasil. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000, p. 79-94.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? 1. ed. Belo Horizonte: Letramento, 2017. 111 p.

RIECHEL, Daiana. Memórias de agulha: a manifestação das bordadeiras de Jaraguá do Sul/Santa Catarina. 2014. 126 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) - Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2014.

ROSEMBERG, Flávia. Mulheres educadas e a educação de mulheres. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). Nova História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2018, p. 333-359.

ROYAL COLLECTION TRUST HOME. Bordado c. 1798. Seda, madeira e vidro. Dimensões 93,6 x 76,5 cm. Atualizado em 2019. Disponível em: https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/7/a/703207-1502706955.jpg. Acesso em: 23 set. 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. O poder do macho. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth. A mulher na sociedade de classes: mito e realidade. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. 528 p.

SÃO PAULO. 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva. Carolina Caycedo: 1978, Londres, Reino Unido. Vive em la Jagua, Colômbia, e Los Angeles, Califórnia, EUA. 2016. Disponível em: http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2539. Acesso em: 21 abr. 2021.

SCHLINDWEIN, Paula. O bordado tem uma forte relação com as lembranças da minha infância, e da intimidade com a minha mãe, que foi quem me ensinou a bordar... Vídeo e fotos da Mamãe bordando... Como eu amo! Ilha de Santa Catarina, 24 jun. 2020. Instagram: @paula_schlindwein. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CB1nbm4ANKv/. Acesso em: 10 dez. 2020.

SCHWARTZMAN, Simon. A igreja e o Estado Novo: o Estatuto da Família. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 37, maio 1981. Disponível em: https://www.schwartzman.org.br/simon/estatuto.htm. Acesso em: 04 jan. 2021.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). Nova História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2018, p. 15-42.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Recife: SOS Corpo, 1995.

SEGADILHA, Daniele Bastos. Lembranças feitas à mão: mulheres que bordam em São João dos Patos – MA. 2014. 207 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Revista Proa, Campinas, n. 2, v. 1, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão Artista: pintoras e escultoras

acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008. 360 p.

SOUSA, Juliana Padilha de. Tramas invisíveis: bordado e memória do feminino no processo criativo. 2019. 166 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

TRIZOLI, Talita. O Feminismo e a Arte contemporânea: Considerações. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. Anais... Florianópolis: ANPAP, 2008, p. 1495- 1505.

TRIZOLI, Talita. Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. 2018. 434 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TVERDOVSKAS, Luana S. Dramatização dos Corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina. 2013. 370 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC. Câmara de Ensino de Graduação. Resolução no 41/2008/CÂMARA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO. Criciúma: UNESC, 2008. 3p.

VICENTE, Filipa Lowndes. A arte sem história: mulheres artistas (sécs. XVI - XVIII). Artis: Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, n. 4, p. 205-242, 2005.

WIKIPÉDIA. Bauhaus. Editada em 24 de julho de 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bauhaus. Acesso em: 5 set. 2020.

WIKIPÉDIA. Matilde de Flandres. Editada em 30 de março de 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Matilde_de_Flandres. Acesso em: 9 jun. 2020.

WIKIPÉIDA. A grande odalisca. 1814. Atualizado em 2019. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Grande_Odalisque#/media/File:Jean_Auguste_Dominiqu e_Ingres_-_The_Grand_Odalisque_-_WGA11841.jpg. Acesso em: 8 maio 2020.

WINTHORPE, Kendrick Helen. Enciclopédia do Bordado. São Paulo: Ambientes e Costumes, 2014. 224 p.

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. São Paulo: Tordesilhas, 2014. 189 p.

FONTES ORAIS

Alana Tedesco Baratto. Estudante de Filosofia e artista visual. Nasceu em 18/07/1994, em Salvador/BA. Entrevista concedida a Catarina Siqueira Figueredo, em 03/03/2020, na cidade de Florianópolis/SC.

Juliana Mezzomo Allain. Psicóloga pela UFRJ (2002), mestre (2004) e doutora (2008) em Psicologia pela UFSC, pós-doutora (2009) em Sociologia pela UFSC e artista visual. Nasceu em 06/06/1979, em Rio de Janeiro/RJ. Entrevista concedida a Catarina Siqueira Figueredo, em 05/02/2020, na cidade de Florianópolis/SC.

Karina Pedigoni Segantini. Artista plástica pela UDESC (2009) e mestre em Artes Visuais pela UDESC (2018). Nasceu em 07/08/1980, em Franca/SP. Entrevista concedida a Catarina Siqueira Figueredo, em 01/04/2020.

Paula Silveira Shilindwein. Bibliotecária pela UFSC (2008), especialista em Arte e Educação e artista visual. Nasceu em 15/03/1977, em Urussanga/SC. Entrevista concedida a Catarina Siqueira Figueredo, em 05/03/2020.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

Roteiro da Entrevista

Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC
Pró-Reitoria Acadêmica -POACAD
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE

Projeto de Pesquisa: **Mulheres artistas e o bordado contemporâneo:** processos educativos/identitários no enfrentamento das desigualdades de gênero no campo feminista.
Mestranda: Catarina Siqueira Figueredo
Orientadora: Profa. Dra. Giani Rabelo

Identificação Entrevistada:
Nome:
Local de nascimento:
Data de nascimento/Idade:
Local em que atua/mora:
Formação Acadêmica:
Ano de formação e instituição:
Titulação:

Ingresso na Vida Artística/Formação:

- Como ocorreu o seu ingresso na vida artística?
- Quais lembranças de você têm de sua primeira experiência com o fazer artístico?
- Caso tenha realizado o Curso de Artes ou algo semelhante, quais foram suas motivações?
- Fale sobre sua formação (formal e/ou informal) como artista
- Você participou de outros cursos que envolvesse a arte, o fazer artístico, ou até mesmo o bordado? Se sim, como se deu essa escolha?
- Você já participou de exposições artísticas, coletivas ou individuais? Como foi esta experiência?

Contato com a arte contemporânea

- Qual é o seu entendimento sobre a arte contemporânea?
- Para você, qual é espaço ocupado pelo bordado na arte contemporânea catarinense?
- Você procura expressar em suas produções artística seu posicionamento político e identitário, em relação aos debates de gênero?
- Como você percebe a prática do bordado no campo da arte em nosso estado, na atualidade?

Aprendizagem do bordado:

- Como começou sua história com o bordado?
- Com quantos anos aprendeu a bordar?
- Com quem aprendeu a bordar? Aprendeu com alguém da família? Quem?
- Como foi esse processo de aprendizagem?

Escolha do bordado como linguagem artística

- Por que você escolheu o bordado como linguagem artística?

O Bordado contemporâneo e as lutas feministas:

- O que é o feminismo para você?
- O que é, para você, ser uma mulher artista?
- Você se percebe como uma artista feminista?
- Qual a relação da sua produção artística com o feminismo?
- Em que medida a sua produção artística contribui para a desconstrução das desigualdades de gênero?
- Você considera que suas produções artísticas potencializam os debates de gênero? Em que aspectos?

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO - PPGE
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Sob o título **Mulheres artistas e o bordado contemporâneo: processos educativos/identitários no enfrentamento das desigualdades de gênero no campo feminista,** o estudo, que culminará na elaboração de uma dissertação de Mestrado, pretende compreender os processos educativos/identitários vivenciados por mulheres artistas que se utilizam do bordado contemporâneo como forma de enfrentar as desigualdades de gênero no campo feminista.

Nesta entrevista serão investigadas as seguintes questões: como o bordado historicamente se constitui em uma prática do universo feminino? Como o bordado, enquanto linguagem artística, vem conquistando visibilidade na arte contemporânea? De que modo as lutas feministas e os debates de gênero perpassam as vidas e as produções artísticas de mulheres artistas do bordado contemporâneo? Como o bordado contemporâneo situa-se no atual meio artístico catarinense? De que modo as mulheres artistas catarinenses abordam o bordado como um meio de expressão artística, política e identitária? Quais as reverberações do bordado contemporâneo, feito por mulheres aristas no estado de Santa Catarina, no campo da arte? Enfim, são perguntas referentes a história de vida artística destas mulheres artistas, sua formação, suas relações com os bordados, com a arte e o movimento feminista.

Os dados e resultados individuais da pesquisa estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das participantes em nenhuma expressão oral ou trabalho escrito que venha a ser publicado, a não ser que a autora do depoimento manifeste expressamente seu desejo de ser identificada. A participação nesta pesquisa não oferece risco ou prejuízo à pessoa entrevistada.

A entrevista será gravada com o auxílio de um gravador digital e transcrita. Também será feito, pela pesquisadora, o registro fotográfico das produções artísticas, as quais também servirão como fontes para esta investigação e somente serão publicadas, se a autora das obras manifestar expressamente seu desejo de que as imagens de suas produções artísticas sejam publicadas. A entrevista transcrita passará pelo crivo da entrevistada antes da sua versão final e aprovação.

As pesquisadoras responsáveis pela pesquisa são a Professora Dr.ª Giani Rabelo, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estremo Sul Catarinense, orientadora, e a mestranda Catarina Siqueira Figueredo, do referido Programa de Pós-Graduação. Ambas se comprometem a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de informações que a participante venha a ter no momento da pesquisa ou posteriormente, através do telefone (048) 3431 2594 – Programa de Pós-Graduação em Educação (UNESC).

Após ter sido devidamente informada de todos os aspectos da pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu _____,
Identidade n.° _____ declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha participação, depoimentos e imagens referentes a minhas produções artísticas para a pesquisa realizada na Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação intitulada **Mulheres artistas e o bordado contemporâneo: processos educativos/identitários no enfrentamento das desigualdades de gênero no campo feminista,** desenvolvida pela mestranda Catarina Siqueira Figueredo, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Giani Rabelo, para que sejam usados integralmente ou em partes, sem restrições de prazo e citações, a partir da presente data. Da mesma forma, autorizo a sua consulta e o uso das referências em outras pesquisas e publicações ficando vinculado o controle das informações a cargo destes pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESC.

( ) Solicito que seja resguardada minha identificação

( ) Desejo que a autoria de meus depoimentos seja referida

( ) Autorizo que minhas obras sejam fotografadas e divulgadas na dissertação

Abdicando direitos autorais meus e de meus descendentes, subscrevo a presente declaração,
_____, .../..... de 2020.

_____	_____
Catarina Siqueira Figueredo	Participante da pesquisa
Pesquisador/a	