

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Laura Clara Gehrke

BORDANDO FEMINISMOS
uma questão de gênero

Porto Alegre
2021

Laura Clara Gehrke

BORDANDO FEMINISMOS
uma questão de gênero

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte no Instituto de Artes como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daniela Pinheiro Machado Kern

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Gehrke, Laura Clara
Bordando feminismos: uma questão de gênero / Laura
Clara Gehrke. -- 2021.
100 f.
Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2021.

1. Bordado. 2. Mulher. 3. Gênero. 4. História da
Arte. 5. Arte Feminista. I. Pinheiro Machado Kern,
Daniela, orient. II. Título.

Laura Clara Gehrke

BORDANDO FEMINISMOS
uma questão de gênero

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte no Instituto de Artes como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Aprovado em: 21 / 05 / 2021

Prof.^a Dr.^a Daniela Pinheiro Machado Kern – Orientadora
UFRGS

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras
UFRGS

Prof.^a Dr.^a Katia Maria Paim Pozzer
UFRGS

A todas as artistas, anônimas ou não, que não sufocaram sua voz e seu poder criativo apesar das circunstâncias.

AGRADECIMENTOS

A Deus (a), ao universo, aos astros ou a quem se responsabilize.

Ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

À Prof.^a Dr.^a Daniela Pinheiro Machado Kern, minha orientadora e a primeira professora da UFRGS a me dar aula, obrigada por tudo. És um exemplo de professora e de pesquisadora que pretendo seguir.

Aos membros da banca: Prof.^a Dr.^a Katia Pozzer e Prof. Dr. Edu Veras, ambos queridos, justos e comprometidos com a arte de ensinar e de gerar conhecimento.

À Prof.^a Dr.^a Bruna Fetter, pelas preciosas dicas no momento da definição do problema de pesquisa.

Aos queridos colegas da UERGS, em especial, do DRH e da ProPPG pelo apoio, incentivo e pela paciência.

À Dr.^a Erli Schneider Costa, querida ex-chefe na Coordenadoria de Pesquisa e atual Pró-reitora de Extensão da UERGS, que me fez enxergar o valor do trinômio formador de uma Universidade (Ensino, Pesquisa e Extensão). Uma mulher de ideias e de atitude.

À Talita Bandeira pelas discussões sobre feminilidade e feminismo. Ao William Rudy pelos cafés com charlas artísticas. Ao Alex Nascimento pelas conversas amigas e motivacionais. Eles disseram que eu conseguiria, então eu acreditei!

À querida Conceição e ao seu grupo da Oficina, pelas histórias compartilhadas.

À Miriam, cujo empurrão carinhoso foi necessário para eu me inscrever no vestibular da UFRGS. À Rafaella por me ajudar com as questões práticas e não tão práticas também. À Carmem, pelo apoio essencial na reta final.

À minha família: pai e mãe... Como não amar esses dois? Às minhas irmãs e ao meu irmão, Pauline, Juliana, Carin e Alberto! Nos bons momentos e nos complicados,

vocês, minhas raízes, minha árvore, meu amparo, sempre estiveram comigo, me apoiando e rezando por mim.

Gratidão é a palavra. Muito obrigada a cada um por tornar possível a realização desse trabalho, desse sonho!

RESUMO

Nesse trabalho de conclusão de curso, propõe-se investigar a história do bordado ocidental e suas interlocuções com a história das mulheres. Para tanto, traça-se uma análise dos diferentes papéis assumidos pelo bordado ao longo da História da Arte Ocidental e sua conexão com a produção criativa das mulheres. A vinculação do bordado com a Igreja na Idade Média, seu rebaixamento à arte menor durante a Renascença, o fortalecimento de sua vinculação com o ideal feminino na Inglaterra Vitoriana, o seu descrédito junto às primeiras pensadoras feministas, a ruptura do bordado com o ideal feminino, a subversão de seus usos na arte a partir da década de 1970 e sua vinculação com movimentos políticos e sociais. Abordaremos, assim, a relação entre bordado, arte, feminilidade e feminismo.

Palavras-chave: Bordado. Mulher. Gênero. História da Arte. Arte Feminista.

ABSTRACT

In this research, it is proposed to investigate the history of western embroidery and its interlocations with the history of women. Therefore, an analysis of the different roles assumed by embroidery throughout the History of Western Art and its connection with the creative production of women is outlined. The link of embroidery with the Church in the Middle Ages, its demotion to minor art during the Renaissance, the strengthening of its link with the feminine ideal in Victorian England, its disrepute with the first feminist thinkers, the rupture of embroidery with the feminine ideal, the subversion of its uses in art since the 1970s and its connection with political and social movements. Thus, we will approach the relationship between embroidery, art, femininity and feminism.

Keywords: Embroidery. Woman. Gender. Art History. Feminist Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 <i>Tapeçaria de Bayeux</i> [detalhe da representação de um campo de batalha], 1088	21
Figura 2 <i>Tapeçaria de Bayeux</i> [detalhe], 1088	22
Figura 3 <i>Tapeçaria de Bayeux</i> [detalhe com representação de um homem inglês com machado em combate com cavalaria normanda durante a Batalha de Hastings], 1088	23
Figura 4 <i>Tapeçaria de Bayeux</i> [detalhe com representação do Banquete oferecido pelo Bispo da Normandia], 1088	24
Figura 5 <i>Tapeçaria de Bayeux</i> em exposição na Catedral de Bayeux	24
Figura 6 <i>The 'Jesse' Cope</i> , 1295–1315	26
Figura 7 <i>The 'Jesse' Cope</i> [detalhe], 1295–1315	27
Figura 8 <i>Syon Cope</i> , Inglaterra, 1310–1320	28
Figura 9 <i>Syon Cope</i> [detalhe], 1310–1320	28
Figura 10 <i>Anunciação</i> , or nué, Holanda [?], século XV	30
Figura 11 JULIA CALVERLEY (1686–1736), <i>Painel bordado</i> [detalhe], 1727	33
Figura 12 MARY DELANY (1700–1788), <i>Bainha da anágua de vestido de corte</i> [detalhe], c.1750	34
Figura 13 MARY DELANY (1700–1788), <i>Bainha da anágua de vestido de corte</i> [detalhe], c.1750	35
Figura 14 MARY LINWOOD (1755–1845), <i>Sem título</i> , c. 1798	36
Figura 15 MARY LINWOOD (1755–1845), <i>Retrato de Napoleão Bonaparte</i> , 1825	37
Figura 16 MARY LINWOOD (1755–1845), <i>Sem título</i> , c. 1790–1819	38
Figura 17 MAY MORRIS (1862–1938) e THEODOSIA MIDDLEMORE (1861–1944), <i>Cortina</i> , c.1900	41
Figura 18 MARY JANE NEWILL (1860–1947), <i>Colcha</i> , c.1908	43
Figura 19 GODFREY BLOUNT (1859–1937) e Bordadeiras anônimas, <i>Spies</i> , c. 1900	44
Figura 20 ANN MACBETH (1860–1947), <i>The Bride</i> , Escócia, 1905–1910	45
Figura 21 <i>Painel da Campanha Sufragista</i> desenhado por Ann Macbeth, contendo 80 peças de linho bordadas com as assinaturas de oitenta sufragistas em greve de fome em 1910	46

Figura 22 Fotografia de uma procissão “From Prison to Citizenship” organizada pela WSPU (Women’s Social and Political Union) em 18 de junho de 1910	46
Figura 23 Fotografia de Lily Yeats e suas assistentes na sala de bordado em Dun Emer Guild, Dundrum, 1905	47
Figura 24 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949), <i>As maçãs douradas do sol, as maçãs de prata da lu</i> , s.d.	48
Figura 25 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949), <i>Sem título</i> , s.d.	49
Figura 26 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949), <i>The Proud and Careless Notes Live O</i> , s.d.	50
Figura 27 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949), <i>Lake Isle of Innisfree</i> , c.1898	51
Figura 28 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949), <i>Sem título</i> , s.d.	52
Figura 29 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949), <i>Sem título</i> , s.d.	52
Figura 30 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949), <i>Sem título</i> , s.d.	53
Figura 31 Lenço bordado por Janie Terrero com os nomes das sufragistas presas em Holloway, 1912	54
Figura 32 Estojo de agulha com slogan abolicionista, c. 1830–1850	56
Figura 33 HARRIET POWERS (1837–1910), <i>Bible Quilt</i> , 1885–1886	58
Figura 34 HARRIET POWERS (1837–1910), <i>Pictorial quilt</i> , 1895–1898	58
Figura 35 Tecido Aplicado do Daomé, <i>Etnia Fon, República Popular do Benin</i> , Museu Afro-brasileiro – UFBA	59
Figura 36 MARGARETHE VON BRAUCHITSCH (1867–1957), <i>Toalha de Mesa</i> , c.1900	60
Figura 37 MARGARETE VON BRAUCHITSCH (1867–1957), <i>Trabalho de design de bordado em um ambiente conceitual contemporâneo</i> , c.1905	61
Figura 38 MARGARETHE VON BRAUCHITSCH (1867–1957), <i>Trabalho de design de bordado geométrico</i> , c.1907	61
Figura 39 GUNTA STÖLZL (1897–1983), <i>Cows in landscape</i> , s.d.	62
Figura 40 GUNTA STÖLZL (1897–1983), <i>Tapeçaria com fenda vermelha / verde</i> , 1927/1928	63
Figura 41 GUNTA STÖLZL (1897–1983), <i>Painel de parede “Seen”</i> , 1952	63
Figura 42 BENITA KOCH-OTTE (1837–1910), <i>Carpete para quarto infantil</i> , 1923 .	65
Figura 43 ANNI ALBERS (1899–1994), <i>Black White Yellow</i> , 1926, tecido refeito em 1965	66

Figura 44 SONIA DELAUNAY (1885–1979), <i>Capa de edredon costurada para seu filho, Charles</i> , 1911	67
Figura 45 VIOLETA PARRA (1917–1967), <i>Contra la Guerra</i> , 1962	70
Figura 46 VIOLETA PARRA (1917–1967), <i>La cantante calva</i> , 1960.....	70
Figura 47 VIOLETA PARRA (1917–1967), <i>Árbol de la vida</i> , 1963	71
Figura 48 VIOLETA PARRA (1917–1967), <i>El circo</i> , 1961	71
Figura 49 MIRIAM SCHAPIRO (1923–2015), <i>Anatomia de um quimono</i> [detalhe], 1976	74
Figura 50 MIRIAM SCHAPIRO (1923–2015), <i>The Golden Robe</i> , 1979.....	75
Figura 51 MIRIAM SCHAPIRO (1923–2015), <i>Wonderland</i> , 1983	76
Figura 52 MIRIAM SCHAPIRO (1923–2015), <i>Anonymous was a Woman</i> , 1976	77
Figura 53 JUDY CHICAGO (1939), <i>The Dinner Party</i> , 1974–1979	80
Figura 54 JUDY CHICAGO (1939), <i>The Dinner Party</i> [detalhe], 1974–1979, Vista de Heritage Floor com os talheres Virginia Woolf e Georgia O'Keeffe em primeiro plano	81
Figura 55 JUDY CHICAGO (1939), <i>The Dinner Party</i> [detalhe], 1974–1979, Vista de Heritage Floor com cenários de Ethel Smyth e Margaret Sanger em primeiro plano	81
Figura 56 JUDY CHICAGO (1939), <i>The Dinner Party</i> [detalhe], 1974–1979, Cenário de Emily Dickinson com nomes de Heritage Floor relacionados.....	82
Figura 57 JUDY CHICAGO (1939), <i>The Dinner Party</i> [detalhe], 1974–1979, Vista de close-up do Heritage Floor	82
Figura 58 <i>Painéis de herança</i> , 1974–1979, Sete painéis com colagens de fotos e textos coloridas à mão em grande escala	83
Figura 59 <i>Painéis de herança</i> , 1974–1979, Sete painéis com colagens de fotos e textos coloridas à mão em grande escala	83
Figura 60 <i>Painel de reconhecimento</i> , 1974–1979, Impressões fotográficas montadas em placa	84
Figura 61 <i>Painel de reconhecimento</i> , 1974–1979, Impressões fotográficas montadas em placa	84
Figura 62 ROSANA PAULINO (São Paulo, 1967), <i>Série Bastidores</i> [detalhe], 1997	87
Figura 63 ROSANA PAULINO (São Paulo, 1967), <i>Série Bastidores</i> [detalhe], 1997	87
Figura 64 ROSANA PAULINO (São Paulo, 1967), <i>Série Bastidores</i> [detalhe], 1997	88

Figura 65 ROSANA PAULINO (São Paulo, 1967), *Série Bastidores* [detalhe], 1997
.....88

Figura 66 ROSANA PAULINO (São Paulo, 1967), *Série Bastidores* [detalhe], 1997
.....89

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: O FIO NA AGULHA	14
2 O NÓ INVISÍVEL: COMEÇANDO O BORDADO.....	16
2.1 AS ORIGENS DO BORDADO OCIDENTAL	16
2.2 IDADE MÉDIA E O APOGEU DO BORDADO CANÔNICO	18
2.3 O RENASCIMENTO DAS ARTES E A AGONIA DO BORDADO	29
3 ALINHAVANDO OS PONTOS: O BORDADO COMO VOZ POSSÍVEL (PERMITIDA)	39
4 ARREMATANDO O NÓ: BORDADO COMO ARTE E VOZ	73
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	93

1 INTRODUÇÃO: O FIO NA AGULHA

As vozes das mulheres ao longo da história foram vozes silenciadas ou ignoradas. Tal constatação pode ser observada em diversas áreas do conhecimento, inclusive, nas artes. Felizmente, no entanto, podemos dizer que, após muita luta e coragem de mulheres que não aceitaram o que lhes era imposto social e culturalmente, essa situação encontra-se em transformação. Paradigmas estão sendo derrubados.

Mulheres valeram-se de meios de expressão que estavam ao seu alcance, os que lhes cabiam por serem do sexo feminino, para demonstrar seus pontos de vista e explorar sua potência criativa. Tal atitude das mulheres se deu, contudo, diante da perseverança em desenvolver suas potencialidades mesmo tendo de enfrentar diversas barreiras como ter sua arte considerada menor ou não ter o apoio da sociedade e da família para desenvolver habilidades artísticas vistas durante muito tempo como masculinas.

Que existem diferenças biológicas entre homens e mulheres é incontestável. No entanto, utilizar essas diferenças para justificar qualquer discriminação no acesso à educação, na escolha do exercício de atividades (laborais ou não), nas questões salariais e de prestígio profissional, entre homens e mulheres, em qualquer cultura, não é adequado, nem aceitável.

Conforme a socióloga Ann Oakley: “A importância principal do sexo biológico na determinação de papéis sociais está em prover uma divisão universal e óbvia em torno da qual outras distinções podem ser organizadas” (OAKLEY, 1972, p. 165, tradução nossa). Ou seja, mesmo que toda sociedade tenha algum tipo de divisão de tarefas para homens e mulheres, as teorias que se baseiam em questões meramente biológicas para a dominância masculina nas primeiras civilizações não são cabíveis.

Histórica e culturalmente, todas as atividades associadas à tecelagem, à costura e ao bordado foram relacionadas ao universo feminino. Desde a Antiguidade, tais trabalhos manuais foram destinados às mulheres, mantendo-as no círculo doméstico para se dedicarem ao papel de mãe e esposa. Essa configuração as

apartava, via de regra, da ágora pública: da possibilidade de se dedicarem aos estudos e de se fazerem ouvidas.

Na Antiguidade Clássica, em seu livro de poesia *Metamorphosis*, Ovídio nos conta a história de Filomela que, para revelar a autoria de seu estupro, tece a cena em uma tapeçaria, após Tereu, o violentador, cortar sua língua para silenciá-la (OVÍDIO, 1983, p. 113-118). Aqui, a comunicação transcendeu a voz humana (BEARD, 2018, p. 50): mesmo mutilada para que não denunciasse seu malfeitor, a personagem feminina usou o bordado para fazer ecoar sua voz.

Tal exemplo não é único: mulheres reais, ao longo da história, têm utilizado o bordado como meio de manifestar resistência. Na luta por igualdade política, na busca por uma forma de expor suas questões e no estabelecimento de um meio, alternativo ou não, para expressar-se artisticamente, o bordado se faz presente.

Nesse trabalho, mostraremos a comunicação entre história das mulheres e a história do bordado. No primeiro capítulo, abordaremos questões relativas à manufatura têxtil na Antiguidade, à relevância do bordado na Idade Média e ao seu descrédito como arte a partir do Renascimento. No segundo capítulo, demonstraremos o surgimento, a partir do século XIX, de movimentos de revalorização do trabalho artesanal, bem como a vinculação do bordado aos movimentos abolicionista e sufragista. No terceiro capítulo, por sua vez, trataremos sobre o emprego do bordado como forma subverter significados a partir da Arte Feminista das décadas de 1970 e 1980. A seguir, analisaremos a arte de Rosana Paulino que lança mão do bordado para expor questões de gênero e de raça enfrentadas na sociedade contemporânea brasileira.

É sobre o bordado ocidental, sua história (não dissociada da história das mulheres) e o seu papel na arte feminista que versa o presente estudo.

2 O NÓ INVISÍVEL: COMEÇANDO O BORDADO

2.1 AS ORIGENS DO BORDADO OCIDENTAL

Sabemos pouco sobre a vida das mulheres ao longo da história, pois estudos mais consistentes nesse sentido começaram a ser realizados apenas a partir da década de 1990 (PERROT, 2017). Além disso, existe uma divergência teórica acerca do início da divisão do trabalho de acordo com o sexo na manufatura têxtil.

No que se refere ao bordado, ele pode ser definido *a priori* como decoração de superfície tecida ou feltrada com agulha e linha. Desenvolveu-se a partir da necessidade prática de juntar tecidos ou peles, bem como do impulso universal para ornamentar ou adicionar símbolos contra espíritos malignos ou identificar indivíduos e grupo (DURRANT, 2009).

Nas sociedades pré-históricas, o desenvolvimento de ofícios propiciou o assentamento das tribos de caçadores-coletores. A capacidade de remendar peles como proteção contra o clima permitiu aos grupos humanos antigos migrarem e sobreviverem em todo o mundo. Fragmentos neolíticos de tecido feito de linho e lã mostram decoração na costura que teria sido feita com agulhas de osso (BARBER, 1991). Richard Sennett (2009) nos lembra de que, mesmo escrito há milhares de anos após o uso das primeiras ferramentas, o hino homérico a Hefesto¹ enaltece o caráter civilizatório dos ofícios, tais como a forja, a cerâmica e a tecelagem².

Ao buscarmos analisar a extensão da participação das mulheres na atividade artesanal em períodos mais remotos da história, esbarramos na ausência de evidências concretas para basear tais teorias. No entanto, no que se refere à criação de tecidos, a arqueóloga Elizabeth Barber (1991) acumulou um vasto conjunto de artefatos referentes à produção de têxteis nas Idades Neolítica e do Bronze. Com base em sua análise dos dados, ela conclui que quase todos os trabalhadores têxteis durante esses períodos eram mulheres. Barber constrói seu caso associando a

¹ Canta, Musa de voz clara, as habilidades de Hefesto. Com Atena e seus olhos brilhantes, ele ensinou aos homens de todo mundo – homens que, antes, moravam em cavernas nas montanhas, como animais selvagens. Mas agora que aprenderam ofícios graças a Hefesto, famoso por sua arte, eles levam uma vida tranquila em suas casas o ano todo.

² Interessante pensar que a homenagem aos ofícios é prestada a Hefesto, deus masculino, e não para Atena, deusa da sabedoria e patrona dos tecelões e tecelãs.

produção de tecido para uso doméstico como uma tarefa consistente com a criação dos filhos e, portanto, apropriada para as mulheres. Ou seja, a tese de Barber tem como base fundamental uma questão biológica: a maternidade que restringiria as possibilidades laborativas das mulheres ao núcleo doméstico.

Na Grécia Antiga, as mulheres eram responsáveis pela manufatura de tecidos, mas também por sua decoração com bordados. Na decoração dos têxteis, as mulheres eram as criadoras das padronagens, sendo livres para desenvolver sua criatividade visual. Acerca disso, Slatkin descreve:

[...] Na década de 1930, Kate McK. Elderkin construiu um caso convincente para a influência dos padrões têxteis e da decoração no desenvolvimento estilístico sucessivo do design da cerâmica grega. Ela afirmou que o estilo geométrico, como visto nos vasos de cerâmica Dipylon do século VIII aC, era derivado dos padrões ornamentais encontrados nos tecidos de lã dórica. Não apenas as formas específicas, mas também o uso de bandas, são consistentes com a tecelagem de tecidos de lã. A ornamentação em bandas é uma característica notável dos coríntios, como o famoso *François Vase*. No período Arcaico posterior, isto é, no século VI aC, a moda mudou e a túnica de linho menos decorada dos jônios ganhou popularidade. A decoração de cerâmica pintada tornou-se, subsequentemente, menos ornamentada, e a influência da tecelagem tornou-se menos pronunciada nessa época (SLATKIN, 2001, p. 37).

Na sociedade Grega Arcaica, Atena era a deusa patronal das artes úteis e ornamentais como a fiação, tecelagem e bordado, conectando essas atividades com as mulheres³. Em Atenas, durante o festival *Chalkeia*, as sacerdotisas da deusa e as jovens *Arrephoroi* montavam ritualisticamente um tear para fazer um *peplos* sagrado a ser oferecido à deusa. Após, as *Ergastinai*, grupo de jovens tecelãs voluntárias, passavam a tecer, durante nove meses, o enorme manto bordado com mitos e histórias das vitórias da deusa⁴. A cada ano, o novo *peplos* era exibido em procissão pelas ruas da cidade e, ao fim, era usado para adornar a estátua da deusa Atena.

À medida que a sociedade arcaica se tornava clássica, a virtude pública das tecelãs continuava sendo celebrada. No entanto, como expressa Sennett (2009), nenhum trabalho artesanal daria às mulheres atenienses o direito de votar. E nas sociedades posteriores, essa situação manteve-se como regra: poucos são os

³ Segundo Sennett, Hefesto, o deus ferreiro, era o deus patrono dos artesãos a quem eram dedicadas celebrações em que seu hino era entoado. Conforme consta no Cântico XVIII, da *Ilíada* de Homero, Hefesto fabricou mulheres mecânicas de ouro capazes de pensar, falar e realizar as tarefas mais difíceis que encomendassem, ajudando-o na forja.

⁴ Erika Simon, **Festivals of Attica**. University of Wisconsin Press: 1983, p. 38-39.

registros históricos de mulheres que governaram ou cujo conhecimento, ideias e opiniões puderam ser compartilhados.

2.2 IDADE MÉDIA E O APOGEU DO BORDADO CANÔNICO

No tocante à Idade Média, a importância das mulheres para a economia medieval lhes garantiu um lugar nas corporações, mesmo com algumas restrições, bem como o direito de realizar negócios familiares após a morte de um marido ou pai. Whitney Chadwick (1990, p. 56) utiliza fontes documentais do período – passagens de *Canterbury Tales* de Chaucer, o *Livro dos Ofícios* de Etienne Boileau, a série escultórica presente no pórtico norte da Catedral de Chartres, bem como as imagens presentes nas margens dos manuscritos góticos – para defender que a divisão do trabalho de acordo com o sexo é uma invenção moderna, muitas vezes manifestada em tentativas de identificar a sexualidade feminina com atividades domésticas e silenciosas como o bordado (CHADWICK, 1990, p. 56).

No entanto, segundo Slatkin (2001), durante a maior parte da Idade Média, mulheres das classes altas realmente se dedicaram à arte do bordado em seu tempo ocioso. Em muitas casas de nobres, o bordado não era um mero passatempo casual, mas uma ocupação séria, uma atividade doméstica organizada. No que se refere às mulheres das classes menos abastadas, elas colhiam o linho ou o algodão, ou tosavam a lã, penteavam e cardavam os fios e teciam as roupas da família (SLATKIN, 2001).

O bordado era usado para mobiliária e vestuário, tanto para propósitos cerimoniais da Igreja e do Estado, como domésticos. Infelizmente, os têxteis não sobrevivem ao desgaste pelo uso e pelas intempéries, sendo que apenas algumas peças permaneceram até os nossos dias. Muitas peças foram cortadas e reutilizadas; as que eram mais adornadas tiveram o ouro e joias de suas aplicações recolhidos para outros fins. Conforme Jennifer Harris (1995), com poucas exceções, o que sobreviveu até os nossos dias são os bordados eclesiásticos ou, se seculares, devem a sua preservação ao fato de terem sido doados à Igreja.

No que se refere à preservação da arte do bordado como bem imaterial, no período medievo, escreve Slatkin:

Escolas de conventos ensinavam as artes do bordado às filhas da aristocracia fundiária como parte de sua educação pré-marital. Este fator, combinado com a transmissão informal de técnicas de geração para geração, não apenas preservou a arte, mas ajudou a estimular seu desempenho. As nobres se orgulhavam da habilidade de seus bordados, os esbanjando tanto em suas vestimentas quanto na decoração dos aparatos da igreja. A estola e o manípulo trabalhados por ordem da rainha Aelfflaed, esposa de Eduardo, o Velho (c. 910), foram preservados na Catedral de Durham. O trabalho demonstra a extrema sutileza e excelência técnica da arte do bordado neste momento (SLATKIN, 2001, p. 69, tradução nossa).

Os conventos tiveram um papel importante na criação de bordados finos – com aplicação de pedras preciosas e costurados com fios de ouro e prata – usados para vestes sacerdotais ou como uma oferenda a um santo. É desse contexto que se extrai a referência mais antiga a uma bordadeira: Santa Etheldreda, abadessa de Ely, que viveu no século VII. Anna Grace Ida Christie escreve que a Santa “ofereceu a São Cuthbert uma estola e manípulo, um belo e magnífico bordado de ouro e pedras preciosas, confeccionado, diz-se, pelas próprias mãos, pois era uma hábil artesã em bordados de ouro” (CHRISTIE *apud* SLATKIN, 2001, p. 68-69, tradução nossa).

Nos séculos XII e XIII, com o desenvolvimento das economias dos burgos, o bordado era feito nos conventos e nas casas dos nobres. Nos conventos carolíngios, equipes de mulheres produziam tecidos finos usados para vestimentas ou como mercadorias de exportação para serem enviadas a Bizâncio em troca de ouro (SLATKIN, 2001). Disso depreende-se que o trabalho das mulheres produziu um dos poucos itens de exportação comercializáveis da economia do período.

Entretanto, apesar de conventos e famílias nobres terem um papel importante na criação de bordados, eles não eram a principal fonte de peças profissionais:

Oficinas seculares, empregando tanto homens como mulheres, existiam desde o início do período [Século XI ao XVI] e tornaram-se cada vez mais importantes com o crescimento das cidades, o estabelecimento do sistema de guildas e o desenvolvimento do comércio internacional. Os bordados profissionais eram feitos dentro de comunidades de artesãos, e os desenhos eram frequentemente os trabalhos de artistas outras disciplinas. Eles refletiam a firme passagem de estilos de Bizantino para Romanesco, de Gótico para Renascentista (HARRIS, 1995, p. 200, tradução nossa).

Um dos mais relevantes trabalhos em têxteis do período da Idade Média, a tapeçaria de Bayeux retrata eventos da conquista normanda que introduziu o sistema feudal na Inglaterra. A obra “[...] retrata eventos em torno da invasão da Inglaterra por William, o Conquistador, no ano de 1066. A narrativa é um conto moral da queda de Harold, que quebrou o juramento, proferido em Bayeux” (SLATKIN, 2001, p. 69, tradução nossa).

Produzida em cerca de 1086, não se trata de uma tapeçaria, mas de um bordado de linho de seda de 50 centímetros de altura por 68 metros de comprimento. A “tapeçaria” contém uma sequência de cenas separadas, cada uma delas dominada por algumas imagens organizadas para a leitura horizontal e identificadas por um texto corrido em latim simples [...]. A ênfase da narrativa encontra-se nas batalhas sanguinolentas e no banquete da vitória. A riqueza de detalhes naturalistas na imagem de carroças, barcos, fantasias, armaduras e vida cotidiana provê ao trabalho uma energia convincente, tornando-o uma rica fonte de informações sobre os aspectos militares da vida medieval (CHADWICK, 1990, p. 42, tradução nossa).



Figura 1

Tapeçaria de Bayeux [detalhe da representação de um campo de batalha], 1088

Linho e fios de lã

6.800 x 50 cm

Bayeux Museum, Bayeux, Normandia, França

Fonte: <<https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/>>. Acesso em: 19 abr. 2020.



Figura 2

Tapeçaria de Bayeux [detalhe], 1088

Linho e fios de lã

6.800 x 50 cm

Bayeux Museum, Bayeux, Normandia, França

Fonte: <<https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/>>. Acesso em: 19 abr. 2020.



Figura 3

Tapeçaria de Bayeux [detalhe com representação de um homem inglês com machado em combate com cavalaria normanda durante a Batalha de Hastings], 1088

Linho e fios de lã

6.800 x 50 cm

Bayeux Museum, Bayeux, Normandia, França

Fonte: <<https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/>>. Acesso em: 19 abr. 2020.



Figura 4

Tapeçaria de Bayeux [detalhe com representação do Banquete oferecido pelo Bispo da Normandia], 1088

Linho e fios de lã
6.800 x 50 cm

Bayeux Museum, Bayeux, Normandia, França

Fonte: <<https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/>>. Acesso em: 19 abr. 2020.



Figura 5

Tapeçaria de Bayeux em exposição na Catedral de Bayeux

Fonte: <<https://www.thetimes.co.uk/article/bayeux-tapestry-now-for-a-new-battle-bringing-fragile-masterpiece-to-britain-safely-2k629tpvh>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

De acordo com o entendimento de Slatkin, a questão de a Tapeçaria de Bayeux ser ou não ser considerada um documento histórico é menos importante do que o fato de a tapeçaria ter sido executada, provavelmente, por equipes de mulheres, seguindo os esquemas de um único desenhista de sexo indeterminado (SLATKIN, 2001). Para Roziska Parker, no entanto, o trabalho provavelmente havia sido produzido em uma oficina de bordado por artesãos de ambos os sexos (PARKER, 1984). Segundo Chadwick, a teoria de Parker, no entanto, tem sido rechaçada por outros historiadores que acreditam que a obra foi criada em um convento de Canterbury ou Winchester sob o patrocínio real e, muito provavelmente, por mãos femininas, tendo em vista que os documentos da época não mencionam homens no trabalho com agulha (CHADWICK, 1990, p. 42).

A estrutura narrativa da tapeçaria de Bayeux está próxima daquela das *chansons de geste*. Seus atores são heróis militares, seus subtextos dizem respeito à lealdade, bravura, traição e união masculina através de ações de juramento e ação militar. Sua organização em registros de palavras e imagens afirma uma consolidação do poder, mas vale a pena notar que a estrutura e a linguagem do trabalho deslocam as mulheres do poder. Entre as pontuações dos números masculinos, há apenas três mulheres no registro central. Uma delas aparece como enlutada na cena do rei Edward em seu leito de morte, outra segura um menino pela mão enquanto ambos fogem de uma casa em chamas. A terceira figura representa a única quebra na narrativa da obra. Embora a cena de Aelfgyva e do clérigo devesse ser familiar para as audiências do século XI, seu significado foi perdido no curso de séculos de reescrever a história, de modo que detalha apenas as façanhas dos homens. O incidente descrito foi provavelmente escandaloso – a presença de uma figura masculina nua na margem abaixo pode indicar um conteúdo sexual – mas a nossa incapacidade de identificá-lo hoje e a falta geral de figuras femininas situam as mulheres fora do discurso medieval do poder político sob o feudalismo (CHADWICK, 1990, p. 43-44, tradução nossa).

Em seus estudos, Parker demonstrou que, durante a era vitoriana, acreditava-se que a rainha Mathilda, a esposa de William, o conquistador, era a única criadora do bordado. Mathilda foi retratada pelos vitorianos como um modelo de esposa perfeita e abnegada (PARKER, 1984). Para a autora, os vitorianos romaneavam a ideia da nobre aristocrática como única criadora da Tapeçaria de Bayeux, tornando, dessa forma, a obra como um exemplo material e remanescente do amor cortês.

Segundo Jennifer Harris (1995), o linho foi a base de alguns dos mais belos bordados medievais – trabalhados em oficinas profissionais com sedas coloridas, fios de ouro e prata, pérolas, pedrarias e ornamentos em metal em uma variedade de

técnicas e estilos –, sendo que todos os exemplos que resistiram ao tempo são eclesiásticos, e a maioria deles são vestimentas sacerdotais, as *opus Anglicanum*. Conforme a autora, no final do século XIII, a base de seda das primeiras peças foi substituída por um linho fino que facilitou o desenho e trabalho de motivos figurativos detalhados com fios de seda colorida e de metal bordados em *split stich* [ponto partido] e *underside coach* [ponto apanhado]. A base de linho era totalmente coberta com fios de prata-dourada bordadas em teia ou em padrões mais elaborados.

De acordo com Chadwick (1990), a demanda pelo *opus Anglicanum* se espalhou por toda a Europa, sendo que existem cartas do Papa Inocêncio IV aos abades da Inglaterra encomendando grandes quantidades dessas vestes. Isso, como complementa a autora, colaborou para o deslocamento da produção doméstica, realizada por mulheres de várias regiões da Inglaterra, para uma oficina de guilda firmemente organizada, controlada por homens, em Londres. Assim, depois de meados do século XIII, as mulheres inglesas parecem desaparecer da produção profissional e os relatos modernos, que identificam essa forma de bordado com realizações femininas individuais, têm obscurecido grandemente os meios de sua produção.



Figura 6

The 'Jesse' Cope, 1295–1315

Sarja de seda e linho bordado com prata dourada, fio prateado e seda colorida

29 x 22,5 cm

Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://www.vam.ac.uk/collections/embroidery>>. Acesso em: 19 abr. 2020.



Figura 7

The 'Jesse' Cope [detalhe], 1295–1315

Sarja de seda e linho bordado com prata dourada, fio prateado e seda colorida
29 x 22,5 cm

Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://www.vam.ac.uk/collections/embroidery>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

O manto do Mosteiro de Syon, ou o *Syon Cope*, é o exemplo mais famoso, do final do século XIII ou início do século XII, desta arte medieval altamente desenvolvida, que igualava a pintura e a escultura em status.

[...] Originalmente, um *chausable* [veste sacerdotal] que foi remodelado em sua forma semicircular atual, o revestimento é uma composição complexa de *quatrefoils* farpados⁵ entrelaçados. Os escudos heráldicos da fronteira são uma adição posterior e não fazem parte do seu design original. A obra ilustra cenas da vida de Cristo e da Virgem, São Miguel matando o dragão e os doze apóstolos. Serafins, anjos e dois sacerdotes preenchem os interstícios dos *quatrefoils*. Muitas das vestes das figuras sagradas dentro dos *quatrefoils* são costurados em fios de ouro. Uma ampla gama de fios de seda coloridos anima o trabalho. As cores do fundo alternam entre os salmões dentro dos painéis e o verde como pano de fundo no meio. O *Syon Cope* é um exemplo da

⁵ Na arte, na arquitetura e no simbolismo cristão tradicional, o *quatrefoil* é um tipo de estrutura decorativa que consiste em uma forma simétrica que forma o contorno geral de quatro círculos parcialmente sobrepostos do mesmo diâmetro. O *quatrefoil* farpado é um *quatrefoil* perfurado nos ângulos pelas pontas de um quadrado inscrito, que dá uma imagem semelhante a uma rosa heráldica, denominada "farpada" devido aos espinhos estilizados que se projetam na interseção de cada par de pétalas.

delicadeza, precisão e magnificência característica dos melhores exemplos do *Opus Anglicanum* (SLATKIN, 2001, p. 70, tradução nossa).



Figura 8

Syon Cope, Inglaterra, 1310–1320
Linho bordado com seda, prata dourada e fio de prata
150,5 x 305 cm

Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://www.vam.ac.uk/collections/embroidery>>. Acesso em: 19 abr. 2020.



Figura 9

Syon Cope [detalhe], 1310–1320
Linho bordado com seda, prata dourada e fio de prata
150,5 x 305 cm

Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Fonte: <<https://www.vam.ac.uk/collections/embroidery>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

2.3 O RENASCIMENTO DAS ARTES E A AGONIA DO BORDADO

Foi a partir do início da Idade Moderna que a arte “masculina” da pintura foi elevada acima da arte “feminina” do bordado. Parker demonstra como o desenvolvimento da técnica chamada *or nué* permitiu às bordadeiras obter os mesmos efeitos de perspectiva que os pintores, sendo usada por pintores como Pollaiuolo em seu bordado de João Batista (PARKER, 1984).

[...] Em 1300, as cidades-estado da Itália estavam prosperando, e Roma, Florença, Veneza e Milão, a frutuosa cooperação de bordadeiras e outros artesãos resultaram em bordados como o “altar frontal”, assinado e datado pelo bordador “Jacopo di Campi 1336”, no estilo de Bernardo Daddi (c.1290–1350), seguidor de Giotto (1267–1337). Mais tarde, os bordados florentinos ilustrariam o crescimento do naturalismo, que era um aspecto do desenvolvimento do estilo renascentista. Pode ter sido devido à influência dos duques da Borgonha, que patrocinavam oficinas italianas e flamengas, que a técnica flamenga do *or nué* foi introduzida na Itália durante a segunda metade do século XV. O fio de ouro colocado foi acoplado com sedas coloridas para criar efeitos sombreados naturalistas e foi usado, assim como a perspectiva acentuada, em bordados projetados por artistas como Antonio Pollaiuolo (c.1431–98), Sandro Boticelli (1440–1510) e Andrea del Sarto (1486–1530) (HARRIS, 1995, p. 203-204, tradução nossa).



Figura 10

Anunciação, or nué, Holanda [?], século XV

Seda e fios metálicos em linho

21 x 9,5 cm

Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos

Fonte: <<https://www.metmuseum.org/>>. Acesso em: 30 maio 2020.

Apesar de conseguir efeitos *ombré* e de perspectiva, foi durante esse período que o bordado recebeu a classificação de um encargo de mulheres amadoras. O bordado foi redefinido como uma arte doméstica que exige trabalho manual e atividade coletiva, em vez de raciocínio genioso, matemático e inspiração divina; desse modo, os bordados passaram a significar domesticidade e “feminilidade”.

Costuma-se supor que as limitações técnicas impediram que o bordado atingisse o efeito *trompe l'oeil* obtido na pintura a óleo, de modo que, como o ilusionismo se tornou o objetivo da arte, o bordado ficou para trás da pintura. No entanto, problemas técnicos poderiam ter sido superados e, na verdade, com *or nué*, eles foram. Muito mais importante para o futuro do bordado foi a mudança do papel do artista e o acompanhamento de desenvolvimentos dentro da produção artística, coincidindo com a ascensão da bordadeira amadora (PARKER, 1984, p. 78, tradução nossa).

Depreende-se, assim, que as artes aplicadas foram colocadas em um patamar inferior desde o início da montagem da história da arte como disciplina. Nesse sentido, Carl Goldstein escreve:

[...] A gênese dessa disposição encontra-se no Renascimento, em especial nos estudos de Vasari, autor das categorias fundadoras da moderna história da arte. Segundo seus escritos, considerava-se digno do nome artista o indivíduo dotado daquelas capacidades intelectuais que o distinguissem dos outros contemporâneos, configurando um estilo próprio. O estudioso pretendia afirmar a atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, o que conferiria superioridade ao seu criador. Tal distinção pautava-se por um padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir desse momento definidas como todas aquelas baseadas no *disegno*: a pintura, a escultura e a arquitetura. Por trás dessas afirmações, havia um projeto: elevar as artes ao nível das atividades então denominadas liberais, caracterizadas por sua natureza eminentemente intelectual. Nesse sentido, o desenho passava a exercer uma função chave de mediação, era interpretado como uma atividade concebida no cérebro e executada pelas mãos, fruto, assim, de uma ação mental. Era este o ponto que separava as “grandes artes”, ou “artes puras”, das outras modalidades, doravante consideradas inferiores, e associadas ao artesanato, termo que adquiriu, então, um sentido negativo. O termo passou a compreender as produções coletivas de caráter estritamente manual; seus produtores eram vistos como destituídos de capacidades intelectuais superiores, tratava-se de simples executores, muito longe, portanto, da imagem do artista enquanto criador que emergia nos discursos vasarianos (GOLDSTEIN *apud* SIMIONI, 2010, p. 4).

Na Holanda do século XVII, o bordado e a fabricação de rendas tinham papéis muito diferentes na vida das mulheres das classes alta e baixa. A expansão do mercado holandês de exportação de renda, depois que a França impôs altas taxas sobre seus próprios produtos em 1667, renovou o interesse pela habilidade de fazer rendas, uma ocupação até então vinculada às mulheres da classe alta (CHADWICK, 1990). As melhores rendas de bilro eram feitas por bordadeiras de linho profissionais, mas uma lei emitida pelo conselho municipal de Amsterdã em 1529 indica que às meninas pobres também seria permitido ganhar a vida com a feitura de renda – essa atividade foi identificada com a reeducação de meninas rebeldes, que aprendiam práticas domésticas, e proporcionou emprego para as órfãs (CHADWICK, 1990).

A partir do desenvolvimento das Academias de Arte, no século XVIII, tal diferenciação foi acentuada. De acordo com Nikolaus Pevsner, quando as academias começaram a monopolizar o estudo do modelo vivo, conhecimento fundamental para a criação de pinturas históricas e retratos, retiraram das corporações de ofícios a possibilidade de formar adequadamente artistas (PEVSNER, 2005). Então, de forma definitiva, a imagem do artista aplicado passou a vincular-se à do artesão, entendido como desprovido de dotes intelectuais necessárias para a criação da “grande arte”.

Além disso, os “gêneros menores” – que consistiam nas miniaturas, pinturas em porcelana, pinturas decorativas, aquarelas, naturezas-mortas, bem como tapeçarias e bordados – foram vinculados às práticas artísticas de mulheres. Parker (1984) complementa:

As mulheres foram excluídas do melhor da educação artística nas escolas da academia e amplamente impedidas de estudar o modelo nu e produzir pinturas históricas de prestígio. Uma maneira pela qual elas reagiram foi desenvolver áreas alternativas de prática artística. Houve um extraordinário florescimento de novas mídias. As mulheres trabalhavam com conchas, penas e colagem de papel. No entanto, o valor artístico e o potencial dessas novas mídias não foram reconhecidos até o século XX, quando foram adotados por artistas masculinos. Os efeitos do status secundário de todos esses materiais na pintura a óleo podem ser vistos claramente no bordado. Em vez de valorizar as qualidades intrínsecas da arte – as possibilidades que oferece em termos de texturas, estilos e materiais –, as bordadeiras de meados do século XVIII queriam, acima de tudo, imitar as características de *trompe l'oeil* da pintura a óleo [...] (PARKER, 1984, p. 126, tradução nossa).

Atinente a isso, painéis bordados de Julia Calverly, datados de 1727, são de particular interesse em estudos feministas porque demonstram o papel dos bordados de decoração doméstica das mulheres na representação da posição social de sua família, ao mesmo tempo em que revela até que ponto as restrições da feminilidade estavam limitando o que as mulheres podiam representar (PARKER, 1984, p. 110).

Uma anotação de diário de Sir Walter Calverly em 1716 observou que: “Minha esposa terminou o bordado na sala de visitas, tendo passado três anos e meio no trabalho. A maior parte foi feita com as próprias mãos”. Consiste em dez painéis. Entre os bordados de Lady (Julia) Calverly, gravados em livros contábeis contemporâneos, havia uma tela de seis folhas com cenas de *Éclogas* e *geórgicas* (1727), de Virgílio. Cada uma das folhas tem 5 pés e 9 polegadas de altura e 20 ½ polegadas de largura [1,75 x 6,25m], mas este esforço prodigioso permanece fora das categorias em que os historiadores de arte, exceto os feministas, têm focado sua atenção (CHADWICK, 1990, p. 142, tradução nossa).



Figura 11

JULIA CALVERLEY (1686–1736)

Painel bordado [detalhe], 1727

O painel é baseado em ilustrações de Francis Cleyn para *Éclogas e Geórgicas*

176,6 x 52 cm (cada painel)

National Trust, Walligton Hall, Northumberland, Inglaterra

Fonte: <<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/582790/>>. Acesso em: 30 maio 2020.

Parker (1984) nos traz dois exemplos de mulheres que utilizaram o bordado como meio de exercer uma forma de expressão: Mary Delany (1700–1788), mais conhecida por seus acurados desenhos botânicos e por ter inventado uma técnica de colagem, e Mary Linwood (1755–1845), a “pintora de agulha” mais famosa de sua época, cujo relativo reconhecimento que teve em vida morreu com ela.

Acerca da inventiva Mary Delany, Parker escreve:

[...] Ela pintou, fez trabalho com conchas, trabalho com penas, silhuetas, mobília projetada, lã tecida, escreveu e ilustrou uma novela e inventou colagem de papel. Para este último, ela foi elogiada por Robert Walpole, que declarou que “ele não resistiu à agradável oportunidade de fazer justiça a alguém que fundou um novo ramo”. Ela começou a fazer colagem de papel quando tinha oitenta anos de idade. Usando tesouras, papel colorido e pasta,

ela produziu cerca de mil ilustrações botanicamente precisas de flores e arbustos concentrados em dez volumes conhecidos como *Flora Delanica*. Bem antes de inventar o que ela chamava de mosaico de papel, Mary Delany bordava plantas e flores. Ela bordou o seu próprio vestido de corte com mais de duzentas flores diferentes na saia, incluindo jasmims de inverno, espinheiros brancos, ervilhas-de-cheiro, amor-em-uma-névoa, lírios-do-vale, miosótis, anêmona, tulipas, convólculos, campânulas e rosas. Como as damas de sua classe, ela não apenas bordava trajes, mas também era responsável pelo mobiliário bordado de sua casa e usava diferentes capas de cadeira para uso no verão e no inverno (PARKER, 1984, p. 126, tradução nossa).



Figura 12

MARY DELANY (1700–1788)

Bainha da anáguas de vestido de corte [detalhe], c.1750

Bordado a mão em tecido

Fonte: <<http://www.en.utexas.edu/Classes/Moore/delanyOG02.htm/>>. Acesso em: 30 maio 2020.



Figura 13

MARY DELANY (1700–1788)

Bainha da anágua de vestido de corte [detalhe], c.1750

Bordado a mão com fios de seda em cetim preto

Fonte: <<https://www.theguardian.com/books/2009/oct/17/amanda-vickery-handicrafts-delany/>>. Acesso em: 30 maio 2020.

Ao escrever sobre Mary Linwood, Parker aponta que talvez a ideia “[...] de que seu trabalho deveria ter algum impacto moral e emocional na sociedade que levou ao desenvolvimento da pintura com agulhas [...]” (PARKER, 1984, p. 144, tradução nossa). Nessa técnica, o bordado consistia em uma reprodução exata da pintura a óleo, tornando-os praticamente indistinguíveis um do outro.

[Mary Linwood] desenvolveu um método de imitação de pintura a óleo com lã penteada tingida trabalhada em tecido grosso em pequenos, curtos e longos pontos. Uma exposição de seu trabalho percorreu o país e se tornou uma atração turística regular em Londres. Cem pinturas de agulhas estavam à mostra, incluindo seis a partir de Morland, *Girl and Kitten* de Reynolds, *Madonna della Sedia* de Raphael e *Woodman in a Storm* Gainsborough. Linwood os colocou em um ambiente cuidadosamente construído: por exemplo, um quadro com uma leoa baseada em uma pintura de Stubbs foi pendurado em uma caverna cheia de ossos. As críticas entusiasmadas não se referiam à qualidade do bordado, mas à qualidade da feminilidade em exposição [...] (PARKER, 1984, p. 144-145, tradução nossa).



Figura 14

MARY LINWOOD (1755–1845)

Sem título, c. 1798

Seda, madeira e vidro

93,6 x 76,5 cm

Royal Collection Trust, Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://www.rct.uk/collection/11902/embroidery>>. Acesso em: 30 maio 2020.



Figura 15

MARY LINWOOD (1755–1845)

Retrato de Napoleão Bonaparte, 1825

Bordado com lã crewel

78,3 x 71,2 cm

Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O77407/napoleon-bonaparte-needlework-linwood-mary/>>. Acesso em: 30 maio 2020.

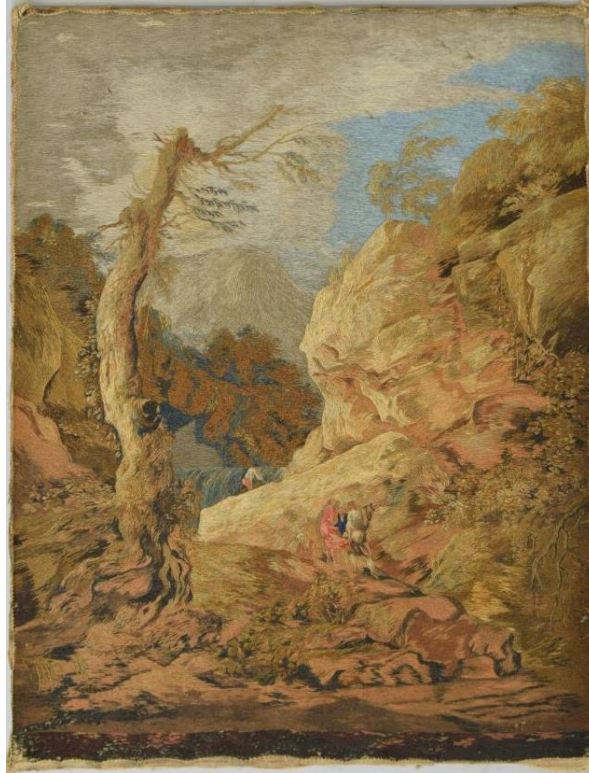


Figura 16

MARY LINWOOD (1755–1845)

Sem título, c. 1790–1819

Bordado a partir de pintura de Salvator Rosa

Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O131177/picture-linwood-mary/>>.

Acesso em: 30 maio 2020.

Conforme explica Tamar Garb, na Paris do século XIX:

[...] Enquanto as mulheres floresciam nas artes secundárias, obtendo realização pessoal através da expressão de suas naturezas maternas e dons intuitivos, os homens sofriam sob tais constrações. Enquanto as mulheres eram naturalmente imitadoras e derivativas, os homens necessitavam expressar sua originalidade e ambição. Nenhum homem precisava, portanto, temer a competição (GARB, 2019, p. 254).

Foi dessa forma que a arte têxtil, central na Idade Média, passou ao longo da Idade Moderna a ser vista como um gênero inferior, tanto por ser vinculado aos trabalhos manuais, quanto por ser ligado à produção feminina, considerada frívola. Nessa conjuntura, nasceu e consolidou-se o estigma da inferioridade dos bordados como arte.

3 ALINHAVANDO OS PONTOS: O BORDADO COMO VOZ POSSÍVEL (PERMITIDA)

No final do século XIX, com o declínio do prestígio das Academias, a situação das artes aplicadas, em especial, da arte têxtil, começou a ser revista. Embora a hierarquia nas artes e a rejeição das mulheres ao papel secundário tenham permanecido, houve uma revalorização dos suportes têxteis.

As bases dessa revalorização se deram na Inglaterra do período vitoriano (de 1837 a 1901), com o redescobrimto do bordado medieval. De acordo com Rozsika Parker (1984), ao analisarmos a produção do bordado medieval – feito tanto por mulheres como por homens, bem como o seu papel central da arte na sociedade feudal –, observa-se o quanto foram obscurecidas tais características ao longo da historiografia. A autora nos esclarece que foram os historiadores vitorianos do bordado que maquiaram esse passado, sugerindo que o bordado sempre tinha sido uma atividade artesanal inerentemente feminina.

Contudo, a importância central do bordado medieval para os vitorianos e a história mística que eles construíram para ele foi crucial para a moldar as atitudes adotadas na arte do século XX. Entre os mais populares padrões contemporâneos de telas comerciais estão cenas medievais com castelo e donzela bordando, e relatos históricos do século XX sobre a história do bordado ainda contêm informações inquestionavelmente aceitas a partir do século XIX (PARKER, 2010, p. 17, tradução nossa).

Dessa forma, fica demonstrado como as ideologias sobre as mulheres determinam tanto a escrita da história, como as imagens apresentadas nos bordados. Os cronistas da época culpabilizavam as mulheres pela decadência do bordado e visaram tanto a reformar as mulheres quanto o seu trabalho. No entanto, Parker afirma que, apesar de os teóricos masculinos terem sistematicamente ridicularizado o bordado, eles ofereceram novas possibilidades para as bordadeiras, ao permitir que os bordados fossem um lugar importante no renascimento gótico.

Chadwick nos narra um exemplo dessa situação:

[...] A *Royal School of Art Needlework* foi fundada em 1872 para fornecer emprego adequado para mulheres gentis e para reavivar a arte do bordado ornamental. Em 1875, com a Rainha Vitória, como patrona, e Lady Marion Alford, como vice-presidente, o departamento de bordados da escola estava produzindo *crewelwork* a partir de desenhos de líderes do Movimento *Arts*

and Crafts como Edward Burne-Jones, William Morris e Walter Crane (CHADWICK, 1990, p. 225, tradução nossa).

Segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni, o ressurgimento do bordado foi promovido pelos movimentos *Art Nouveaux* – na França, Áustria, Alemanha e Itália – e, especialmente, pelo movimento *Arts and Crafts* – na Inglaterra (SIMIONI, 2010, p. 5). No entanto, segundo Jennifer Harris (1995), um dos pioneiros na defesa pela preservação da história e da valorização do bordado foi Augustus W. Northmore Pugin (1812–1852), medievalista e arquiteto neogótico de vanguarda, a partir da primeira metade do século XIX.

Pugin e John Ruskin (1819–1900) forneceram as bases teóricas para o movimento *Arts and Crafts*. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural:

Na vasta produção escrita de Ruskin, observa-se uma tentativa de combinar esteticismo e reforma social, relacionando arte à vida diária do povo. As ideias nostálgicas de Pugin sobre as glórias do passado medieval diante da mediocridade das criações modernas têm impacto sobre Ruskin, que, como ele, realiza um elogio aos padrões artesanais e à organização do trabalho das guildas medievais. Mas o passo fundamental na transposição desse ideário ao plano prático é dado por William Morris (1834–1896), o principal líder do movimento. Pintor, escritor e socialista militante, Morris tenta combinar as teses de Ruskin às de Marx, na defesa de uma arte "feita pelo povo e para o povo"; a ideia é que o operário se torne artista e possa conferir valor estético ao trabalho desqualificado da indústria. Com Morris, o conceito de belas-artes é rechaçado em nome do ideal das guildas medievais, onde o artesão desenha e executa a obra, num ambiente de produção coletiva⁶.

Assim podemos dizer que a proposta de William Morris consistia na retomada dos métodos tradicionais e artesanais de forma a permitir que o trabalhador participasse de todas as etapas da produção, sem torná-lo alienado de seu próprio trabalho. Conforme Anthea Callen (1979), Morris encorajou sua filha, May Morris (1862–1938), a começar a bordar quando ela completou sete anos de idade. A partir de 1885, ela foi encarregada da oficina de bordado da *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, uma sociedade especializada em mobiliário e decoração em geral (MASON *et al.*, 2017). Além disso, May Morris escreveu sobre história e prática de bordados e dirigiu a classe de bordado na *Central School of Art and Design* em Londres e

⁶ Arts and Crafts. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4986/arts-and-crafts>>. Acesso em: 22 jul. 2020. Verbete da Enciclopédia.

continuou a ressurreição do bordado à mão livre, proposta por seu pai, estilo que seria conhecido como *Art Needlework* (CALLEN, 1979).



Figura 17

MAY MORRIS (1862–1938) e THEODOSIA MIDDLEMORE (1861–1944)

Cortina, c.1900

Linho bordado com lãs coloridas

Desenhado por May Morris, 1891, e trabalhado por May Morris e Theodosia Middlemore, para

Melsetter House, Orkney, 1898–1902

National Museums Scotland, Reino Unido

Fonte: <<https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/embroidery/717437>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Segundo Harris, o importante papel desempenhado pelos arquitetos eclesiásticos de vanguarda no renascimento do bordado durante a segunda metade do século XIX foi obscurecido pela concentração compreensível no trabalho de William Morris e dos seguidores do Movimento *Arts and Crafts*, que se espalhou por toda a Europa e América a partir dos anos 1880 (HARRIS, 1995).

No entanto, há de que questionar se o movimento *Arts and Crafts* foi eficaz na valorização do artesanato, em especial, das bordadeiras. Anthea Callen demonstra que o que ocorreu foi a evolução gradual de uma divisão de trabalho inteiramente tradicional dentro do próprio movimento, com mulheres atendendo as oficinas de bordado e homens conduzindo os negócios e servindo como designers nomeados (CALLEN, 1979). Acima de tudo, Callen enfatiza que foram os homens que desenvolveram a filosofia do movimento, articularam seus objetivos e organizaram os principais aspectos de sua produção.

Efetivamente, pouco ou quase nada se conhece acerca das mulheres que trabalhavam nas oficinas relacionadas ao movimento. Os grandes nomes permaneceram sendo o dos designers e artistas homens. Acerca disso, escreve muito bem Simioni:

O alcance das teorias e métodos do Arts and Crafts foi limitado. Como utopia, ou discurso, fez-se central na historiografia da arte, mas pode-se questionar se os seus objetos foram, de fato, aceitos universalmente como “elevados”. Vale ainda notar que a divisão do trabalho não cessou de ocorrer dentro dos circuitos modernistas: há muitos casos de grupos de vanguarda em que foi considerado artista somente aquele que desenhava a produção, enquanto os executores continuaram ter seus nomes pouco mencionados, sendo comumente negligenciados pela história da arte [...] (SIMIONI, 2010, p. 5-6).



Figura 18

MARY JANE NEWILL (1860–1947)

Colcha, c.1908

Linho bordado com lãs coloridas

Adquirido com ajuda do V&A Purchase Grand Fundo, cortesia da American Federation of Arts

Fonte: <<https://dams.birminghammuseums.org.uk/asset-bank/action/viewDefaultHome?browseType=accessLevels/>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Necessário esclarecer que o movimento *Arts and Crafts* também teve um papel muito importante na América do Norte. Conforme Callen, lá o movimento também propiciou uma possibilidade de trabalho, uma certa autonomia e um campo para desenvolvimento criativo de um grande número de mulheres da classe média, mesmo mantendo e perpetuando estereótipos femininos da época (CALLEN, 1979, p. 221).

Os ideais de Morris colaboraram para que se observasse na Europa um “renascimento do interesse pelo artesanato e, depois, pela arte industrial” (PEVSNER, 2005, p. 301). Porém, o aumento da valorização do artesanato não ocorreu de fato

dentro de um movimento unificado, embora certas crenças fossem compartilhadas em comum por muitos de seus proponentes e, no tocante aos bordados trabalhados durante esse período, não existe um estilo ou repertório técnico comum.

Segundo Harris, houve desde reproduções quase perfeitas dos bordados de linho dos séculos XVI e XVII, aos designs inovadores de Morris confeccionado em uma técnica baseada no *crewel-work* (HARRIS,1995). A autora menciona também a técnica *appliqué* propagada por artistas como Godfrey Blount (1859–1937), fundador do *Peasant Art Movement*, em Haslemere, na Inglaterra, e Ann Macbeth (1875–1948), sufragista ativa e membro das *Glasgow Girls*, o grupo relacionado ao *Glasgow School*⁷.



Figura 19

GODFREY BLOUNT (1859–1937) e Bordadeiras anônimas
Spies, c. 1900

Painel de linho desenhado por Godfrey Blount, bordado pela Haslemere Peasant Industries.
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O108833/the-spies-panel-blount-godfrey/the-spies-panel-godfrey-blount/>>. Acesso em: 15 maio 2020.

⁷ Glasgow School foi o representante britânico do Movimento Internacional *Art Nouveau*. Um de seus principais nomes foi o arquiteto Charles Rennie Mackintosh.

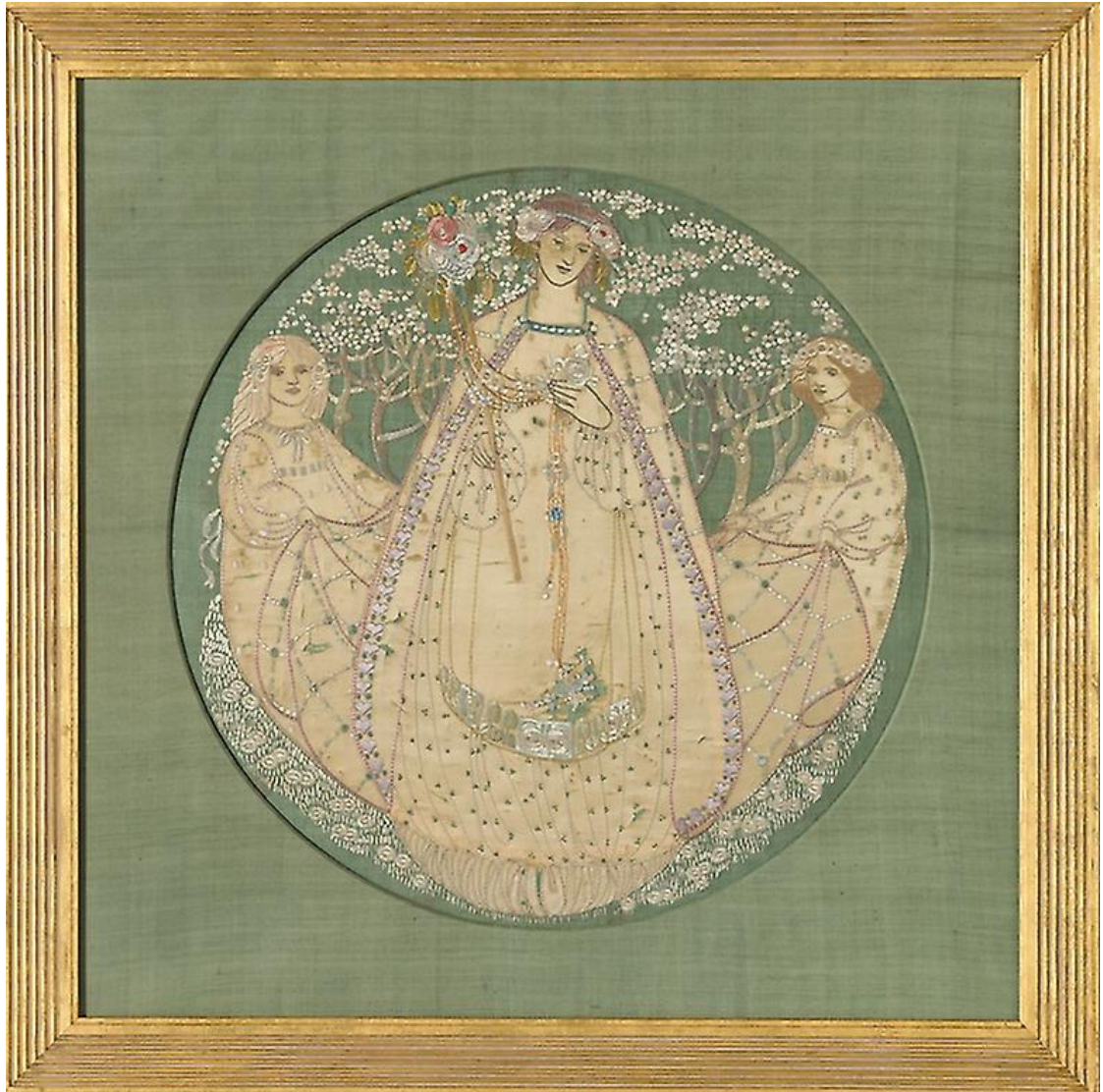


Figura 20

ANN MACBETH (1860–1947)

The Bride, Escócia, 1905–1910

Seda rústica, tecelagem simples; aplicação de seda, ponto de cetim; bordado com fita de seda e folha de ouro embrulhada em seda; e contas de vidro

86,5 x 86,5 cm (34 3/4 x 34 3/4 pol.)

Art Institute of Chicago, Estados Unidos

Fonte: <<https://www.artic.edu/artworks/121661/the-bride> />. Acesso em: 15 maio 2020.



Figura 21

Painel da Campanha Sufragista desenhado por Ann Macbeth, contendo 80 peças de linho bordadas com as assinaturas de oitenta sufragistas em greve de fome em 1910
248 x 222 cm

Museu de Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://collections.museumoflondon.org.uk/online/object/91239.html>>.
Acesso em: 15 maio 2020.



Figura 22

Fotografia de uma procissão "From Prison to Citizenship" organizada pela WSPU (Women's Social and Political Union) em 18 de junho de 1910

Museu de Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://collections.museumoflondon.org.uk/online/object/453186.html>>.
Acesso em: 15 maio 2020.

O trabalho de vários designers dos Movimentos *Arts and Crafts* e *Art Nouveau* prenunciou o desenvolvimento do século XX. No tocante ao bordado, destacam-se as artistas-professoras Jessie Newberry (1864–1948) e a já mencionada Ann Macbeth, na *Glasgow School* (HARRIS, 1995, p. 213-214), ambas ligadas ao movimento sufragista da Escócia, e Susan Mary 'Lily' Yeats (1866–1949), na *Dun Emer* e, posteriormente, na *Cuala Industries*, em Dublin⁸.



Figura 23

Fotografia de Lily Yeats e suas assistentes na sala de bordado em *Dun Emer Guild*, Dundrum, 1905
 Autoria desconhecida

Fonte: <<https://womensmuseumofireland.ie/articles/susan-and-elizabeth-the-yeats-sisters>>.
 Acesso em: 15 maio 2020.

⁸ A família Yeats esteve muito envolvida em vários aspectos do Renascimento Celta e do Movimento Arts and Crafts. W. B. Yeats (1865–1939), o poeta, e Jack Yeats (1871–1957), o artista e ilustrador, obtiveram muito reconhecimento, ao passo que suas irmãs, Susan Mary 'Lily' Yeats (1866–1949) e Elizabeth 'Lolly' Yeats (1868–1940), as empreendedoras e administradoras de seus próprios negócios, permanecem pouco conhecidas. Em 1903, elas fundaram *Dun Emer* com Evelyn Gleeson e, a partir de 1908 até 1946, criaram a *Cuala Industries*. Nessas empresas, Elizabeth dirigia o departamento de impressão, atuando como editora e tipógrafa, enquanto Lily, que foi treinada nas oficinas de Morris, dirigia o departamento de bordado (HARTWICK, 1996). As irmãs Yeats merecerão um estudo mais consistente de nossa parte futuramente.



Figura 24

SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949)

As maçãs douradas do sol, as maçãs de prata da lua, s.d.

42,5 x 30 cm

Coleção particular

Fonte: <<https://www.yeatssociety.com/yeats-and-family/learn/>>. Acesso em: 15 maio 2020.

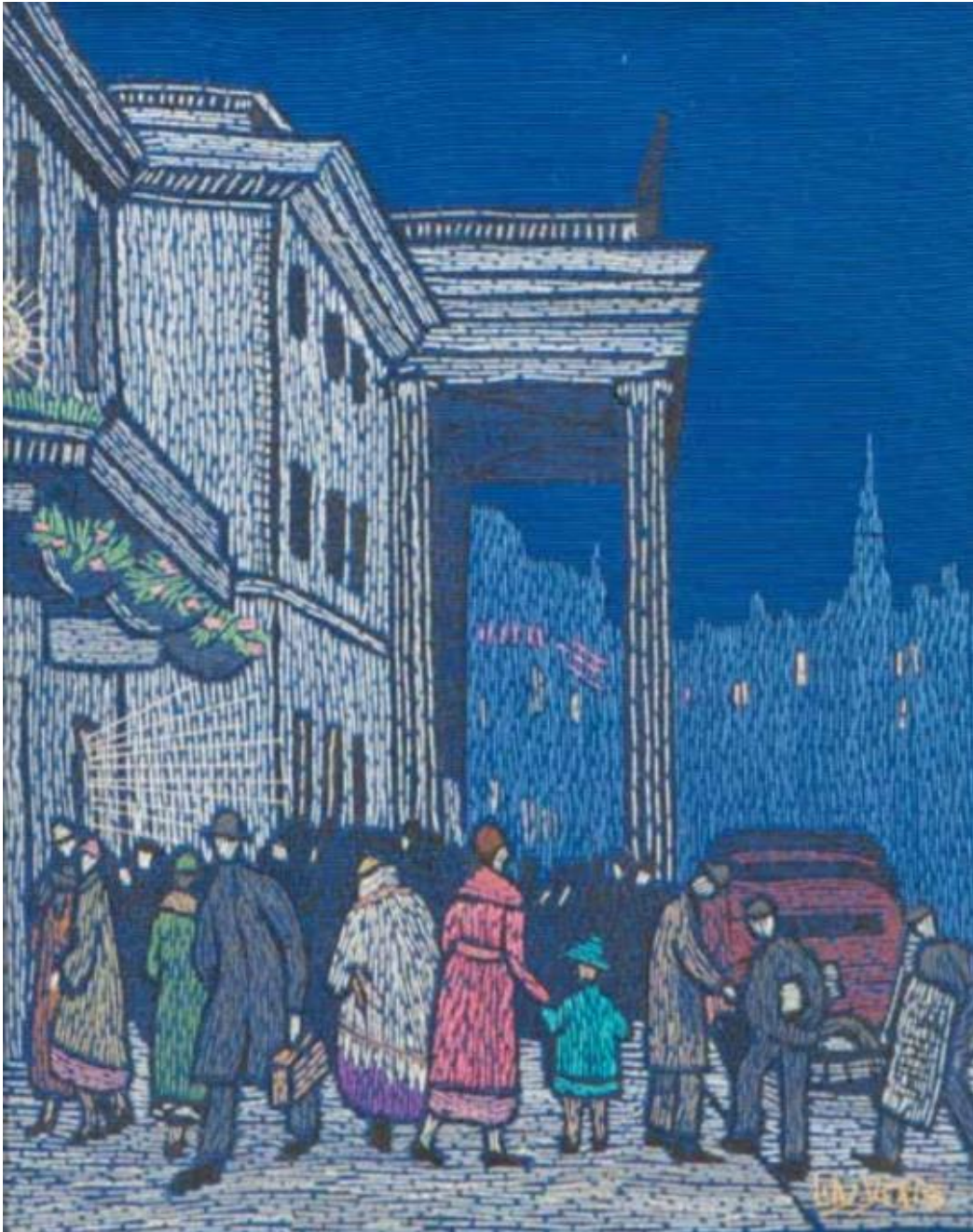


Figura 25
SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949)
Sem título, s.d.
Bordado
Coleção particular
Fonte: Sothebys



Figura 26
 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949)
The Proud and Careless Notes Live On, s.d.
 Bordado
 38 x 27 cm
 Coleção particular
 Fonte: Sothebys

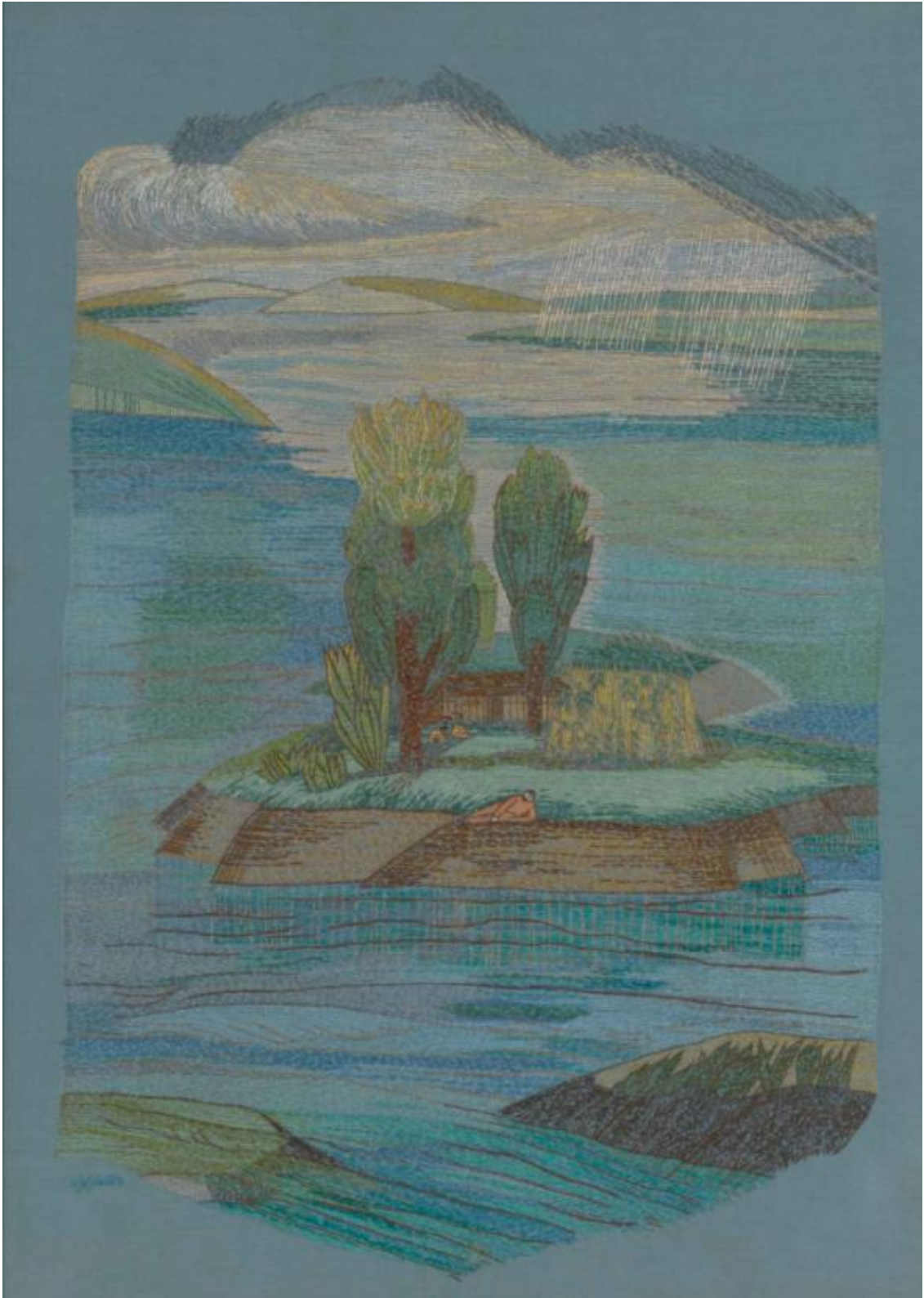


Figura 27
SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949)
Lake Isle of Innisfree, c. 1898
Bordado
64 x 44,5 cm
Coleção particular
Fonte: Sothebys



Figura 28
 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949)
Sem título, s.d.
 Bordado
 28 x 38 cm
 Coleção particular
 Fonte: Sothebys



Figura 29
 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949)
Sem título, s.d.
 Bordado
 28 x 38 cm
 Coleção particular
 Fonte: Sothebys



Figura 30
 SUSAN MARY 'LILY' YEATS (1866–1949)
Sem título, s.d.
 Bordado
 Coleção particular
 Fonte: Sothebys

Interessante mencionar que foi durante esse período que um lenço bordado serviu como um documento histórico, servindo como símbolo da luta pelo direito ao voto das mulheres. Em 1912, na prisão britânica de Holloway, durante uma greve de fome, Janie Terrero (1858–1944) gravou a experiência em um lenço bordado. “O trabalho, criado em circunstâncias extenuantes, nos envolve com seu ato de resistir, fazer petições e homenagear em sua luta por uma voz política para si mesma e para as mulheres” (WHEELER, 2012, p. 1, tradução nossa).

A forma do bordado de Janie Terrero cheira a domesticidade; presumivelmente nem o lenço nem as ferramentas de bordado foram negadas à prisioneira, pois, no contexto da tradição, elas evocam o feminino. [...] Foi provavelmente assumido que essas mulheres estavam desempenhando mais tarefa mais elegante do que os protestos que os colocaram na prisão. Ao bordar um registro da greve de fome e de suas violações pessoais aparentemente sob o nariz das autoridades, a violência do encarceramento torna-se visível para um público futuro (WHEELER, 2012, p. 8-9, tradução nossa).



Figura 31

Lenço bordado por Janie Terrero com os nomes das sufragistas presas em Holloway, 1912
Museu de Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1757&context=tsaconf>>.
Acesso em: 15 maio 2020.

A partir da atitude de Terrero, podemos fazer um paralelo com o que o filósofo Michel de Certeau nos demonstra no que se refere à prática de táticas silenciosas e transgressoras (embora, aparentemente inocentes) por parte das classes dominadas. Para Certeau (1996), ao analisarmos as “artes de fazer” do cotidiano, faz-se

necessário buscar compreender o que os usuários dos produtos culturais fabricam a partir do que recebem ou do que lhes é imposto. A essa fabricação ele chama de poética, ou seja, uma produção que “[...] é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante” (CERTEAU, 1996, p. 39).

Nos Estados Unidos, ocorreu uma importante forma de manifestação do bordado: o *quilt*. Segundo Kathleen McCarthy (*apud* SLATKIN 2001, p. 168), o bordado criado e utilizado na esfera doméstica americana era uma área na qual as mulheres eram encorajadas a dar liberdade à sua imaginação.

Slatkin menciona que havia a uma espécie de “Culto da Verdadeira Feminilidade” que sustentava um contexto cultural no qual a fabricação de *quilts* podia florescer (SLATKIN, 2001, p. 168). A costura reforçava a ideologia dominante do “Culto”, que definia o papel das mulheres brancas como exclusivamente doméstico e maternal⁹. No entanto, a autora afirma que as mulheres também usavam *quilts* para fins públicos e políticos: registrando suas respostas e também sua participação nos principais desenvolvimentos sociais, econômicos e políticos de sua época.

⁹ “A criação de colchas foi entrelaçada com o ciclo de vida das mulheres e marcaram grandes eventos na vida de uma família. Colchas de berço foram feitas para novos bebês, colchas de casal foram criados para o enxoval dos noivos, assim como mantas de viúva ou de enlutado. Quilts viajaram para o oeste com as migrações pioneiras, protegendo crianças e móveis e forrando vagões para isolamento. Muitas vezes, eles foram usados como mortalhas para enterrar os mortos ao longo da trilha” (SLATKIN, 2001, p. 169, tradução nossa).

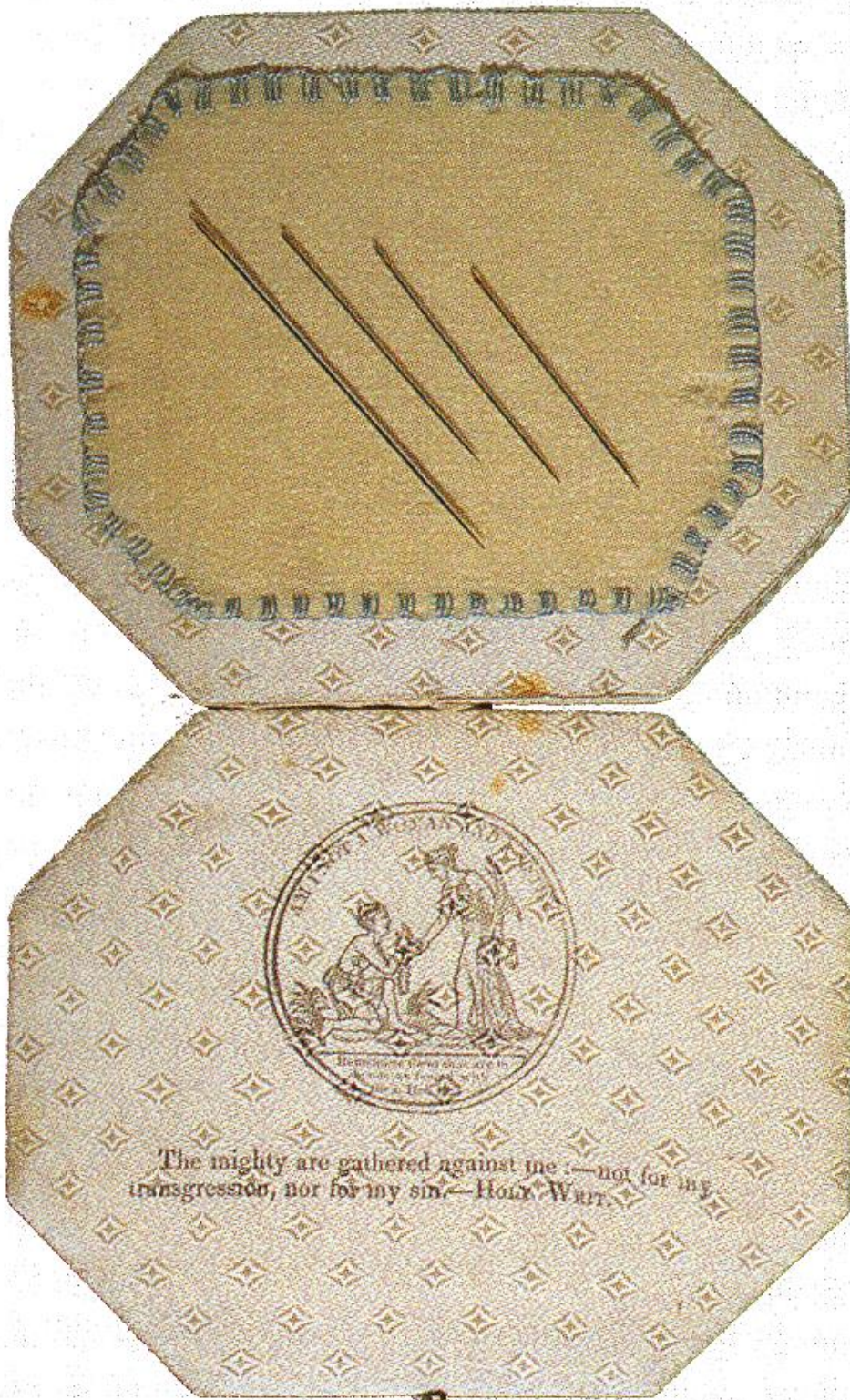


Figura 32

Estojo de agulha com slogan abolicionista, c. 1830–1850

Seda, lã e papel

4 1/4 x 3 1/2 pol

Museu Peabody Essex, Salem, Massachusetts, Estados Unidos

Fonte: <<http://civilwarquilts.blogspot.com/2014/06/threads-of-memory-6-salem-star-for.html>>.

Acesso em: 15 maio 2020.

Acerca disso, Chadwick complementa:

As mulheres usavam rapidamente suas habilidades em bordados para conectar a esfera doméstica e o mundo público da ação social coletiva. Estojos de agulhas com populares slogans abolicionistas surgiram e, em 1834, as mulheres estavam vendendo itens de costura para arrecadar dinheiro para a causa abolicionista. “Que os pontos de nossas agulhas piquem a consciência dos proprietários de escravos”, declarou Sarah Grimké, uma das primeiras mulheres a falar publicamente contra a escravidão. As colchas de retalhos [*quilt e pathworks*] também começaram a mostrar o pensamento de reforma. Recentemente, colchas tradicionais foram exibidas como “arte” em galerias e museus, onde foram expostas como afinidades formais com pinturas abstratas quando afixadas em paredes brancas. O fato de esses exemplos contudentes de habilidade e trabalho das mulheres terem sido retirados do contexto e mercantilizados não deve, no entanto, nos cegar para seu conteúdo narrativo, autobiográfico, social e político (CHADWICK, 1990, p. 193, tradução nossa).

No período antes da Guerra Civil Americana de 1861, as mulheres afro-americanas, tanto como escravizadas quanto mulheres libertas, abraçaram a fabricação de *Quilts* como uma forma de arte criativa. Um dos nomes dessas artistas do bordado que chegou aos nossos dias, foi Harriet Powers (1837–1910), nascida escrava e liberta na década de 1880. Acerca de Powers, escreve Slatkin:

[...] Em 1870, ela morava em Geórgia com o marido e três filhos. Na década de 1880 a família comprou quatro acres de terra, mas em 1891 a fortuna da família começou a declinar e eles foram forçados a vender a terra em 1895. Uma mulher branca, Jennie Smith, viu uma das colchas de Powers em uma exposição de artesanato e eventualmente comprou por cinco dólares. Esta colcha [*Bible Quilt*, 1885–1886, técnica *appliqué* com vários materiais] agora na *Smithsonian Institution*, foi enviada para a Exposição de Atlanta de 1895. As professoras da Universidade de Atlanta ficaram tão impressionadas com a colcha que encomendaram uma segunda colcha de narrativa para o Reverendo Charles Cutbert Hall, presidente da União Seminário Teológico. Esta colcha [*Pictorial Quilt*, 1895–1898, técnica *appliqué* com vários materiais] foi vendida para o colecionador de arte Maxim Karolik, que a doou para o Museu de Belas Artes de Boston em 1964 (SLATKIN, 2001, p. 170, tradução nossa).



Figura 33

HARRIET POWERS (1837–1910)

Bible Quilt, 1885–1886

Tecido simples de algodão, remendado, aplicado, bordado e acolchoado.

191 x 227 cm

National Museum American History, Washington D. C., Estados Unidos

Fonte: <https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_556462>.

Acesso em: 15 maio 2020.



Figura 34

HARRIET POWERS (1837–1910)

Pictorial quilt, 1895–1898

Tecido simples de algodão, remendado, aplicado, bordado e acolchoado.

175 x 266,7 cm

Museum of Fine Art Boston, Estados Unidos

Fonte: <<https://collections.mfa.org/objects/116166>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Gladys-Marie Fry (1990), em seu estudo sobre Arte Afro-americana, relaciona esta técnica *appliqué* às tapeçarias do povo Fon do Reino Daomé da África Ocidental, situado mais especificamente entre o sul do Benim e sul do Togo. Fry (1990) escreve que: “As mantas da Sra. Powers podem ser comparadas com as tapeçarias daomeanas em termos de design, técnica de construção e retenção de histórias associadas a representações pictóricas” (FRY, 1990, p. 301, tradução nossa).



Figura 35

Tecido Aplicado do Daomé, Etnia Fon, República Popular do Benin
Museu Afro-brasileiro – UFBA

Fonte:

<http://www.mafro.ceao.ufba.br/sites/mafro.ceao.ufba.br/files/material_do_professor_africa.pdf>.
Acesso em: 15 maio 2020.

Frieda Tesfagiorgis entende que as obras de Powers, embora valorizadas pela sua comunidade pelo seu significado intrínseco e extrínseco, são identificadas pelos estudiosos eurocêntricos como artesanato ou baixa-arte e são deslegitimadas pela disciplina da história da arte porque estão fora das definições eurocêntricas de arte (TESFAGIORGIS, 2001, p. 149).

Felizmente, essa visão tem se modificado graças a estudos de viés pós-colonialista e feminista na disciplina da História da Arte. Para Slatkin:

Do ponto de vista do século XX, estamos preparados para apreciar essas colchas como obras de arte. Harriet Powers, como tantas outras criadoras de colchas, negras ou brancas, não possuíam o treinamento especializado disponível para pintoras. Ela usou uma técnica econômica e prontamente disponível, isto é, a costura [e o bordado], como os meios para criar uma bela

imagem narrativa que expressa uma sensibilidade visual individual (SLATKIN, 2001, p. 170, tradução nossa).

Retornando à Europa, mais precisamente na Alemanha, durante os primeiros anos da década de 1900, o *Jugendstil*, que possuía algumas semelhanças com o *Art Nouveau*, teve um grande impacto na tipografia, mas também se mostrou presente nos têxteis. Peg Weiss considera que “[...] um dos espíritos autodidatas mais livres de Munique em artes aplicadas naquela época era Margarethe von Brauchitsch (1867–1957), como Kandinsky, um membro da Sociedade de Artes Aplicadas” (WEISS, 1975, p. 275, tradução nossa). Conforme Chadwick:

Brauchitsch usava motivos altamente estilizados da natureza, assim como fantásticas “improvisações” abstratas em seus desenhos de bordados. Exemplos de 1901 a 1904 mostram uma estreita relação com o trabalho da *Wiener Werkstätte* em Viena, uma cooperativa de design fundada em 1903 (CHADWICK, 1991, p. 237-238, tradução nossa).

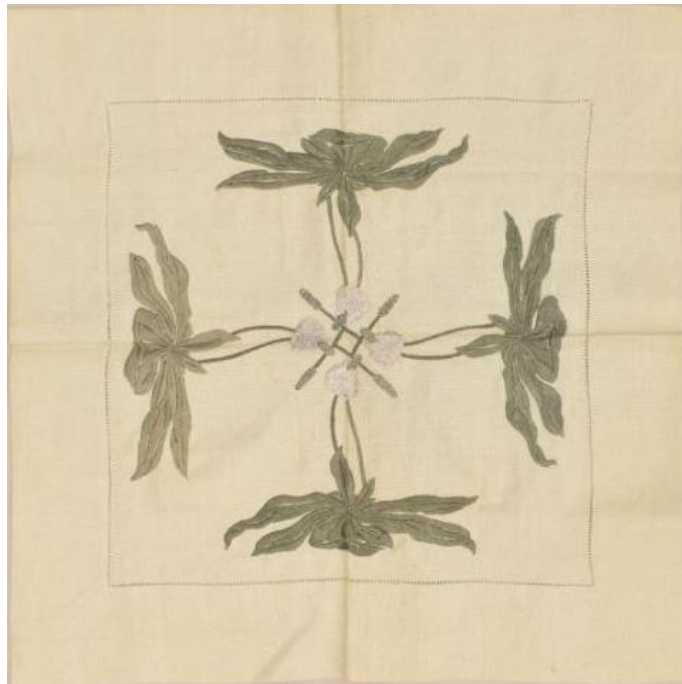


Figura 36

MARGARETHE VON BRAUCHITSCH (1867–1957)

Toalha de Mesa, c.1900

Linho bordado com fios de seda com motivo floral em lilás e verde

Victoria & Albert Museum

Fonte: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O320070/table-cover-brauchitsch-margarethe-von/>>.

Acesso em: 15 maio 2020.

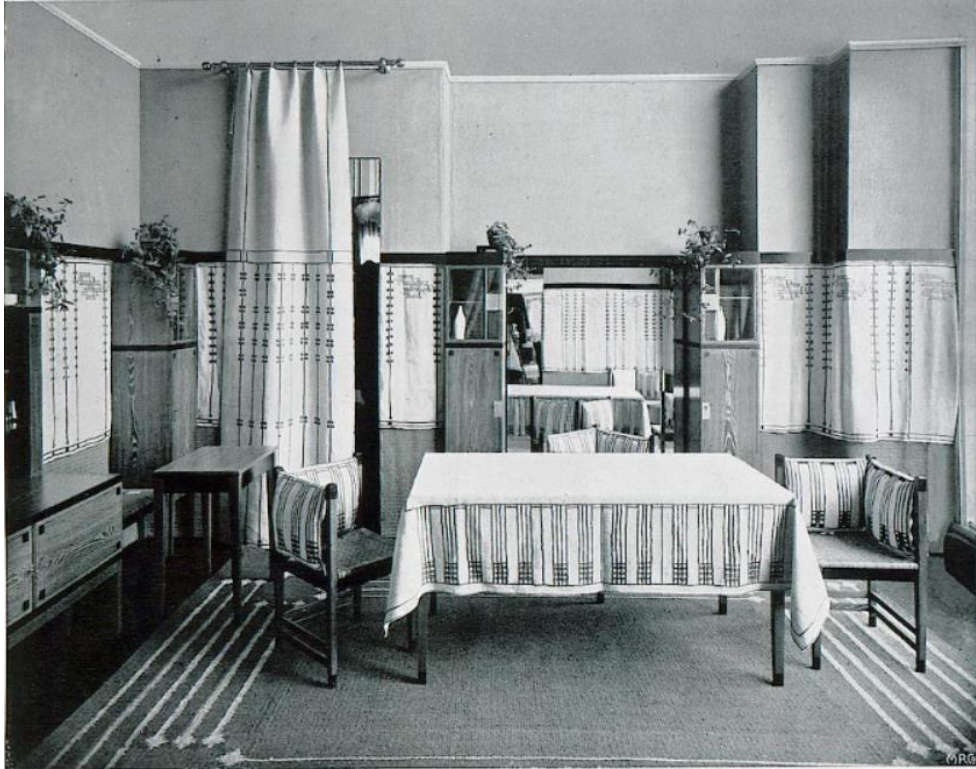


Figura 37

MARGARETE VON BRAUCHITSCH (1867–1957)

Trabalho de design de bordado em um ambiente conceitual contemporâneo, c.1905

Fonte: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1905_1906/0084>. Acesso em: 15 maio 2020.



Figura 38

MARGARETHE VON BRAUCHITSCH (1867–1957)

Trabalho de design de bordado geométrico, c.1907

Fonte: <<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Fundada por Walter Gropius na cidade de Weimar em 1919, a Bauhaus trouxe princípios revolucionários para o ensino das artes e design, mas pouco ou nada alterou as relações entre os gêneros. Como Sigrid Wortmann Weltge (1993) relata: "Em vez de serem totalmente integradas ao Bauhaus, elas [as mulheres] foram segregadas e receberam sua própria oficina – a Oficina de Tecelagem¹⁰ – independentemente da inclinação do talento" (WELTGE, 1993, p. 47, tradução nossa).

Pode-se notar que a Bauhaus de Weimar apresentou uma série de obstáculos fundamentais para a admissão de mulheres e que aquelas que superaram os primeiros obstáculos foram canalizados à força para a oficina de tecelagem. [...] Grande parte da arte então produzida por mulheres foi rejeitada pelos homens como "feminina" ou "artesanal" (DROSTE, 2019, p. 87, tradução nossa).



Figura 39

GUNTA STÖLZL (1897–1983)

Cows in landscape, s.d.

Gobelins, algodão (urdidura) e lã (trama)

30 x 50 cm

Coleção particular

Fonte: <<https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Wall-Hangings-and-Carpets/>>. Acesso em: 15 maio 2020.

¹⁰ Apesar de o nosso objeto de estudo pautar-se no bordado, que não se confunde com os trabalhos em tear, entendemos ser crucial abordarmos as questões relativas às oficinas tecelagem na Bauhaus e a questões de gênero lá ocorridas. Ao mesmo tempo, ressaltamos que nessas oficinas era também ensinada a técnica de gobelins (DROSTE, 2019), que não deixa de ser uma modalidade mista entre a tapeçaria e o bordado.

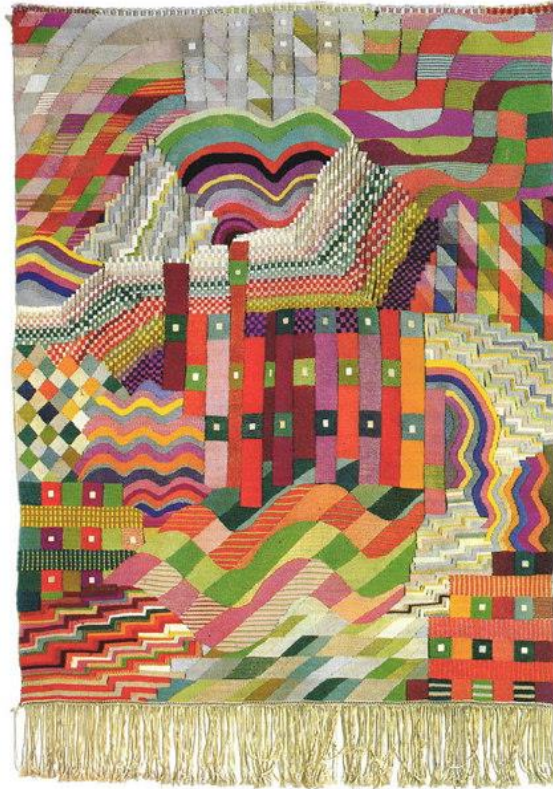


Figura 40

GUNTA STÖLZL (1897–1983)

Tapeçaria com fenda vermelha / verde, 1927/1928

Algodão, seda, linho

150 x 110 cm

Bauhaus-Archiv, Berlim, Alemanha

Fonte: <<https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-4h4SxCp>>. Acesso em: 15 maio 2020.



Figura 41

GUNTA STÖLZL (1897–1983)

Painel de parede "Seen", 1952

Técnica de semigobelina

100 x 180 cm

Fonte: <<https://www.guntastolzl.org/Works/Workshop-Zurich-1931-1967/Wall-Hangings/i-PHwHXPL0>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Weltge (1993) nos demonstra que é possível identificar três categorias de estudantes nas oficinas de tecelagem da Bauhaus: aquelas que saíram sem se comprometer com uma carreira profissional, aquelas que perseguiram carreiras artísticas fora do mundo têxtil¹¹ e aquelas que abraçaram a tecelagem como carreira. Deste último grupo, Gunta Stölzl (1897–1983), Anni Albers (1899–1994) e Benita Koch-Otte (1892–1976) se destacaram no tear, sendo que os produtos da oficina de tecelagem receberam uma atenção crítica muito positiva quando expostos ao público em duas exposições de Bauhaus.

[...] Em 1930, Stölzl, Albers e as outras mulheres da Oficina de Tecelagem da Bauhaus aceitaram as responsabilidades de projetar têxteis para a produção industrial prática, dirigida a todas as classes da sociedade. Como os construtivistas russos, eles participaram das atitudes utópicas de vanguarda do período pós-Primeira Guerra Mundial. A surpreendente criatividade e originalidade da oficina de tecelagem é impressionante. Como observa Weltge, “o que agora se tornou comum – desenhos geométricos em unidades empilhadas, justaposições claras/escuras e elementos transpostos em uma multiplicidade de variações – foi explorado pela primeira vez por líderes da Bauhaus nos anos vinte (SLATKIN, 2001, p. 198-199, tradução nossa).

¹¹ Conforme Droste (2019), entre as poucas que puderam se afirmar contra as objeções às admissões de mulheres para cursos que não o de tecelagem dentro da Bauhaus figuravam: Mariane Brandt na metalúrgica, Marguerite Friedlaender na cerâmica e Alma Buscher na mobília.



Figura 42

BENITA KOCH-OTTE (1837–1910)

Carpete para quarto infantil, 1923

Fonte: <<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/students/benita-koch-otte/>>. Acesso em: 15 maio 2020.



Figura 43

ANNI ALBERS (1899–1994)

Black White Yellow, 1926, tecido refeito em 1965

The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), Nova York / DACS, Londres

Fonte: <<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/students/benita-koch-otte/>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Conforme preleciona Simioni:

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”. [...] Ou seja, a escola reiterava uma tradição histórica, a da associação entre os meios têxteis, as práticas artesanais, a mão-de-obra feminina e um trabalho mais alienado do que propriamente inventivo (SIMIONI, 2010, p. 6).

No início do século XX, houve artistas que buscaram, com um considerável sucesso, fazer da arte têxtil um gênero autônomo.

[...] É o caso da suíça Alice Bailly, com seus *tableaux-laines*; do artista italiano Giacomo Balla, com seus vestidos e estampas futuristas; da russa atuante em Paris Sonia Delaunay, com suas estamparias, tecidos e tapetes ditos simultaneístas, que internacionalizaram o *Art Déco*; e, ainda, da brasileira Regina Gomide Graz, que introduziu o *Art Déco* em nosso país por meio de suas almofadas, tapetes e cortinas. Entretanto, é preciso ressaltar que esses artistas não pretenderam romper com o cânon da história da arte, nem com suas hierarquias inerentes; bem ao contrário, procuraram inserir as obras de tipo têxtil no campo, conferindo-lhes o estatuto de artísticas, sem colocar em xeque os conceitos e práticas que perpassam as definições do que é ou não arte, ou seja, os mecanismos de exclusão que operam no interior do campo artístico (SIMIONI, 2010, p. 8-9).

As pequenas dimensões na arte, bastante observadas nos trabalhos de artistas mulheres, inclusive nos têxteis, trata-se de uma questão controversa. Ensina-nos Germaine Greer (1979) que a escala é percebida subjetivamente. “A arte titânica pode parecer poderosa para um olho acostumado a receber enormes formas de luta, mas rude, agressiva e até mesmo grosseira, para quem é criado em uma escala diferente” (GREER, 1979, p. 107, tradução nossa). Como exemplo desse ponto, Greer cita o trabalho de Sonia Delaunay, que, segundo a autora, teria optado por trabalhar em escalas menores por uma questão de preferência:

As mulheres são capazes de cobrir grandes superfícies com tinta. O enorme painel de Sonia Delaunay no Museu d’Art Moderne de la Ville de Paris insiste em sua própria grandeza. A unidade do motivo resulta em um impacto maciço, uma única afirmação ensurdecadora de sua ideia dominante do ritmo da cor pura. Tendo trabalhado nesse empreendimento gigante e expressado sua ideia dessa forma, ela voltou à sua mídia usual, preferindo as formas mais maleáveis de tecidos, decorações, ilustrações, esculturas suaves, colagens, encadernações de livros. Ela era capaz de grandeza, mas não se entusiasmava com isso. Sua preferência por trabalhos intensivos e em escala reduzida é a tendência das pintoras ao longo dos tempos (GREER, 1979, p. 107, tradução nossa).

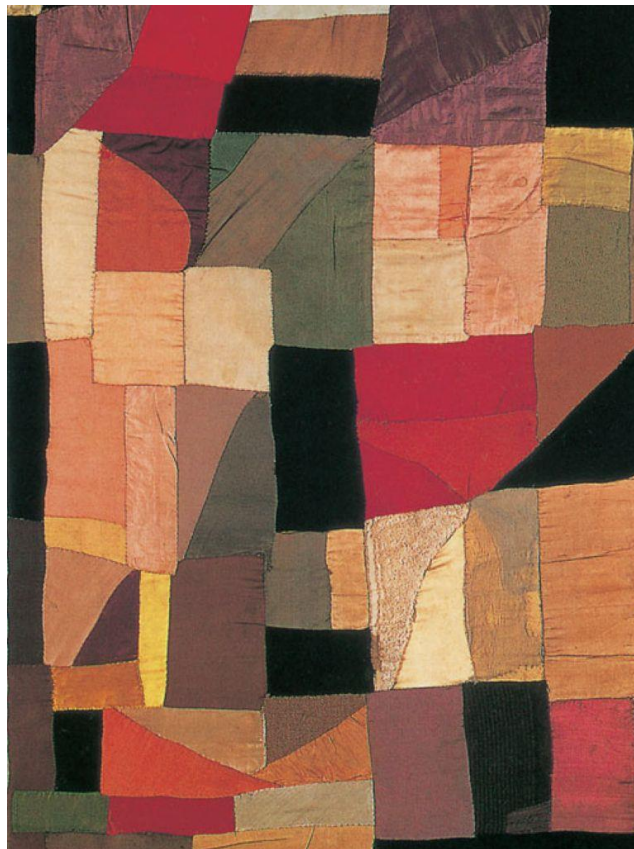


Figura 44

SONIA DELAUNAY (1885–1979)

Capa de edredom costurada para seu filho, Charles, 1911

Fonte: <<https://www.minniemuse.com/articles/art-of/sonia-delaunay-textiles>>.

Acesso em: 15 maio 2020.

No entanto, a visão depreciativa dos trabalhos manuais, não restrita apenas ao meio artístico, ainda ecoava nas associações de valor entre meios têxteis e práticas femininas. Essa noção é muito bem sinalizada por Simioni:

A feminilização dos meios têxteis, bem como a associação do gênero às atividades menos intelectualizadas dentro do campo artístico (como artesanato, por exemplo), não devem ser naturalizados. Sua gênese encontra-se no modo como a sociedade capitalista do século XIX foi, por meio de práticas diversas, sucessivamente destituindo o trabalho no ramo têxtil de sua condição de criação, reduzindo-o a uma tarefa mecânica, a um labor. Na História geral da economia, publicada em 1919, período de inauguração de Bauhaus, o sociólogo Max Weber descreveu a diferença entre as profissões “masculinas”, como a medicina, na qual o trabalho teria um componente espiritual ou mágico, e os trabalhos “femininos”, como a tecelagem da seda, ou a produção têxtil para as indústrias domésticas, considerados formas puras de “labor”. Em sua teoria, as fábricas têxteis – que, como se sabe, empregavam majoritariamente mão-de-obra feminina – constituíram o primeiro exemplo histórico concreto do trabalho alienado. Nelas, os operários (ou operárias, seria mais apropriado dizer) foram definitivamente destituídos da capacidade de projetarem os objetos finais e da posse dos instrumentos de produção, ficando encarregados da simples execução braçal de tarefas repetitivas. Na margem oposta dessa figura emblemática do trabalho alienado encontrava-se, justamente, a imagem potente (e masculina) do artista, sujeito de todas as etapas de seu próprio trabalho, desde a concepção da ideia até o objeto final de sua criação, passando pela propriedade e uso livre dos meios da produção (SIMIONI, 2010, p. 95-96).

Em *O Segundo Sexo* (1949), Simone de Beauvoir, ao falar das donas de casa burguesas da sua época, reflete o entendimento que durante muito tempo foi associado aos trabalhos têxteis, em especial, o bordado: seriam eles fúteis, frívolos.

Mas, uma vez educados os filhos, o marido instalado na vida, os dias não acabam mais. Os “trabalhos femininos” foram inventados a fim de dissimular essa horrível ociosidade; as mãos bordam, fazem tricô, mexem; não se trata de um trabalho de verdade porque o objeto produzido não é o fim visado; tem pouca importância e muitas vezes é um problema saber a que destiná-lo: livram-se dele dando-o a uma amiga, a uma organização de caridade, atopetando lareiras e mesinhas; não é tão pouco um jogo que refela, em sua gratuidade, a pura alegria de existir; e é apenas um alibi, porquanto o espírito permanece desocupado: é o divertimento absurdo tal qual o descreve Pascal; com agulha ou o crochê, a mulher tece tristemente o próprio vazio de seus dias. A aquarela, a música, a leitura têm quase o mesmo papel; a mulher desocupada não tenta, entregando-se a isso, adquirir um domínio sobre o mundo, busca apenas desentediá-lo; uma atividade que não se abre para o futuro recai na vaidade da imanência; a ociosa abre um livro, larga-o, abre o piano, fecha-o, volta ao seu bordado, boceja e acaba por ligar o telefone (BEAUVOIR, 2016, p. 402).

Beauvoir, ao criticar os trabalhos manuais, tinha como objetivo defender que as mulheres não deveriam se contentar com as limitações que lhes eram culturalmente impostas. Porém, seu comentário, embora direcionado a um grupo específico, acaba

por reforçar o descrédito do bordado como sendo um trabalho menor. Nesse ponto, sua postura apenas reflete o “espírito de seu tempo”, um recorte ocidental, focado em uma visão unilateral e pouco empática com o “outro” (ou “outras”). No entanto, os apontamentos de Beauvoir foram os alicerces para a posterior construção da Teoria de Gênero ao afirmar “[...] que não há nada na biologia que justifique a discriminação feminina e que uma coisa era o que a cultura dizia que tinham de ser em como deviam se comportar como homem e mulher” (GARCIA, 2015, p. 82).

Cumpramos também os trabalhos em bordado da artista e folclorista chilena Violeta Parra (1917–1967). A partir de 1953, começa a bordar arpilleras, trabalho tradicional da Isla Negra do Chile em que se utilizam, como base, estopas de sacaria para transporte de batatas ou farinha (BACIC, 2015). Em abril de 1964, Violeta realiza uma exposição de suas pinturas, óleos, arpilleras e esculturas em arame no Pavilhão Marsan do Museu de Artes Decorativas do Louvre¹². Violeta foi a primeira artista latino-americana a ter uma exposição individual no Louvre. Para Violeta, “as arpilleras são como canções bordadas” (BACIC, 2012), uma linguagem que transmite histórias e ideias de forma muito peculiar. Essa tradição, retomada e divulgada por Violeta nas décadas de 1950 e 1960, permanece para dar voz aos oprimidos. Mulheres chilenas bordaram sua própria história, os conflitos sociais e políticos que vivenciaram durante a ditadura de Augusto Pinochet (BACIC, 2015). Com o tempo, como esclarece Roberta Bacic (2015), esses trabalhos se expandiram do Chile para o mundo, propiciando um meio de resistência e denúncia através da expressão de perda, protesto e cura, como no caso das Arpilleras das mulheres atingidas pelas barragens no Brasil¹³.

¹² Disponível em: <<https://museovioletaparra.cl/violeta-parra/>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

¹³ Documentário Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PEu-AATb3TU>>. Acesso em: 10 mar. 2021.



Figura 45

VIOLETA PARRA (1917–1967)

Contra la Guerra, 1962

Tela bordada

141,5 x 193 cm

Colección Museo Violeta Parra, Santiago, Chile

Fonte: <<https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/obras/arpilleras/>>.

Acesso em: 10 mar. 2021.



Figura 46

VIOLETA PARRA (1917–1967)

La cantante calva, 1960

138 x 173 cm

Tela bordada

Colección Museo Violeta Parra, Santiago, Chile

Fonte: <<https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/obras/arpilleras/>>.

Acesso em: 10 mar. 2021.

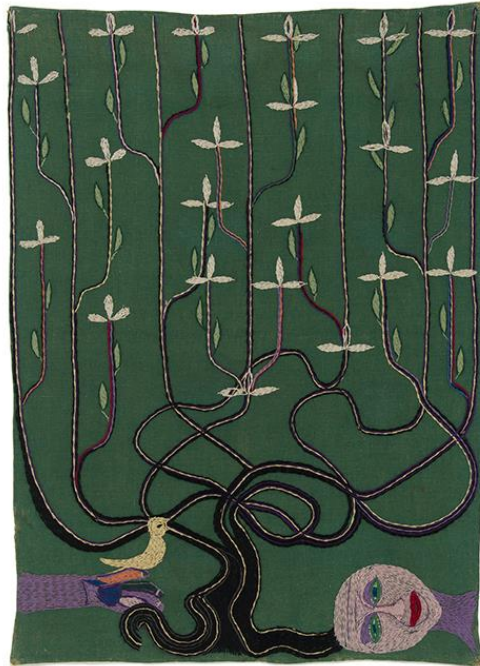


Figura 47

VIOLETA PARRA (1917–1967)

Árbol de la vida, 1963

Tela bordada com lanigrafia

135 x 97,5 x 4,5 cm

Colección Museo Violeta Parra, Santiago, Chile

Fonte: <<https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/obras/arpilleras/>>.

Acesso em: 10 mar. 2021.



Figura 48

VIOLETA PARRA (1917–1967)

El circo, 1961

Tela bordada

122 x 211 cm

Colección Museo Violeta Parra, Santiago, Chile

Fonte: <<https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/obras/arpilleras/>>.

Acesso em: 10 mar. 2021.

Em termos gerais, até os anos 1960, os trabalhos artesanais de bordado à mão ainda eram comumente elaborados por mulheres. Mas, ao longo das décadas de 1970 e 1980, o bordado definiu enquanto muitas mulheres ocidentais reagiam contra os papéis femininos tradicionais, recusando-se a costurar ou fazer outras tarefas domésticas percebidas como servis (BARRETT, 2008). Tal conduta era reflexo do posicionamento das pensadoras feministas do Pós-Guerra¹⁴, como Beauvoir. Mas foi essa ruptura na relação entre o bordado e as mulheres que serviria de base para o surgimento de uma tradição estética completamente inovadora.

4 ARREMATANDO O NÓ: BORDADO COMO ARTE E VOZ

A partir dos anos 1970, em especial nos Estados Unidos, o trinômio arte, bordado e gênero começou a ser revisto. Ao invés de lutar para integrar a arte têxtil, tida como delicada e feminina, ao campo artístico dominante, passou-se a fazer, na arte, algo que remonta ao lenço que Terrero bordou na prisão em 1912: passou-se a subverter funções e preceitos.

Para os artistas pós 1970, as modalidades outrora desprezadas por sua “essencial feminilidade”, tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico (que se percebe como imune às pressões externas) também está sujeito às injunções do gênero (SIMIONI, 2012, p. 9).

Como escreve Slatkin (2001), pode-se dizer que o marco inicial da história do movimento de arte feminista contemporânea corresponde a 1970, o ano em que Judy Chicago (1939) fundou o primeiro curso de arte feminista no *Fresno State College*, no

¹⁴ “Para Fraser (2009), por exemplo, o feminismo surge num primeiro momento, nos anos 1950, num contexto de capitalismo estabelecido organizado em torno do Estado, i.e., onde o Estado tinha certo controle sobre os mercados. Este paradigma refletia uma cultura política que postulava um cidadão ideal ‘masculino’ capaz de colmatar as necessidades de sua família. Porém, já na década de 1960 e 1970 deu-se uma virada no discurso, sobretudo pelo desvelamento de várias injustiças que haviam permanecido nas sombras. A luta dessas décadas não se definia tanto pelo gênero, mas também em termos de classe, raça, sexualidade e nacionalidade. Como Fraser diz ‘[...] as feministas da segunda-onda estenderam a busca de justiça para considerar questões anteriormente vistas como privadas, tal como sexualidade, casa, reprodução e violência contra as mulheres. Ao fazê-lo elas expandiram o conceito de injustiça para que este abarcasse não só as desigualdades econômicas, mas também as hierarquias de estatuto e assimetrias de poder político’ (FRASER, 2009, p. 103). Neste movimento veio à tona a qualidade sistêmica da subordinação das mulheres, enraizada nas estruturas sociais, como falávamos anteriormente [...]. Assim, começaria por abraçar uma definição do que seria o feminismo hoje. Feminismo é Humanismo. Feminismo é a ação política conduzida por mulheres que buscam, pela sua ação, transformar a condição da qual partem. Por isso, feminismo deve passar necessariamente pela crítica social, pois visa a reconstrução do mundo de acordo com um ideal de emancipação, onde liberdade e igualdade se encontram” (COSTA, 2018, p. 22-23).

norte da Califórnia. Em 1971, ela se juntou a Miriam Schapiro (1923–2015) para desenvolver um programa de arte feminista no Instituto de Artes da Califórnia, em Valência.

Durante esse período, Chicago e Schapiro fizeram a transição de abstrações geométricas em escultura e pintura para obras específicas das experiências femininas de si mesmas e de seus corpos, em que formas abertas e centrais predominavam. O núcleo central imagético era parte de uma tentativa de celebrar a diferença sexual e afirmar a alteridade da mulher, substituindo as conotações da inferioridade das mulheres com o orgulho do corpo e do espírito femininos (CHADWICK, 1990, p. 321, tradução nossa).

Esses experimentos pedagógicos levaram à instalação de arte comunitária conhecida como *Womanhouse*, em que as artistas e suas alunas desenvolveram em uma casa vitoriana abandonada em Hollywood (SLATKIN, 2001, p. 250). “*Womanhouse* foi uma força catalisadora para a comunidade feminina de artistas de Los Angeles e levou diretamente à fundação, em 1973, do Los Angeles Woman’s Building¹⁵ em Los Angeles” (SLATKIN, 2001, p. 250).

A investigação autoconsciente da subjetividade feminina por meio de imagens do corpo foi um aspecto do desejo de celebrar o conhecimento e a experiência femininos. Mas já em 1973, quando Lucy Lippard listou uma série de possíveis características femininas na arte (“Uma densidade uniforme, uma textura geral, muitas vezes sensualmente tátil e muitas vezes repetitiva até o ponto da obsessão; a preponderância de formas circulares e foco central), camadas ou estratos; uma indefinida frouxidão ou flexibilidade de manejo; um novo gosto pelos rosas e pastéis e as efêmeras nuvens-cores que costumavam ser tabu”), já havia uma reação crítica contra a ideia de uma consciência feminina a-histórica e transcultural. Enquanto Chicago e Schapiro apontaram para protótipos no trabalho de O’Keeffe e outras mulheres artistas, outros críticos argumentaram contra a comemoração da diferença nos termos em que já haviam sido estabelecidos. Desde o início, muitas feministas reagiram fortemente à ideia de imagens centradas no útero como apenas outra reformulação do determinismo biológico e uma tentativa restritiva de redefinir a feminilidade. A noção de uma “essência” feminina imutável continua a ser testada contra teorias de representação que argumentam que o significado das imagens visuais é cultural e historicamente específico e instável; isto é, sem “verdade” fixa que possa ser descoberta (CHADWICK, 1990, p. 323, tradução nossa).

As contribuições de Miriam Schapiro (1923–2015) para o movimento de arte feminista são inegáveis, mas ela também teve um papel fundamental na criação do movimento conhecido como *P&D (Pattern and Decoration)*, que combinava elementos de artesanato, como cerâmicas pintadas a mão, tapeçaria e bordados,

¹⁵ Embora não tenha se focado em artes têxteis, o Woman's Building foi um dos principais centros de atividade artística e estudos feministas. Fundado por Judy Chicago, Sheila de Bretteville e Arlene Raven, o Woman's Building organizou, patrocinou e promoveu vários programas, atividades e grupos de artistas de 1973 a 1991 (WOLVERTON, 2002).

tradicionalmente feitos por mulheres na esfera doméstica. Ao incluírem esses elementos em seus trabalhos, os artistas do movimento tinham como meta desmantelar a hierarquia das belas-artes sobre o artesanato e, assim, levantam questões sobre espaços públicos (masculinos) versus domésticos (femininos) e belas-artes versus objetos utilitários (BALDUCCI, 2007).



Figura 49

MIRIAM SCHAPIRO (1923–2015)
Anatomia de um quimono [detalhe], 1976
Tecido e acrílica sobre tela
200 x 1740 metros

Fonte: <<https://womenandartblog.wordpress.com/2017/05/02/miriam-schapiro-anatomy-of-a-kimono-1977-80-chapter-12/>>. Acesso em: 11 mar. 2021.



Figura 50

MIRIAM SCHAPIRO (1923–2015)

The Golden Robe, 1979

141,5 x 193 cm

Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/miriam-schapiro/the-golden-robe-1979>>.

Acesso em: 11 mar. 2021.

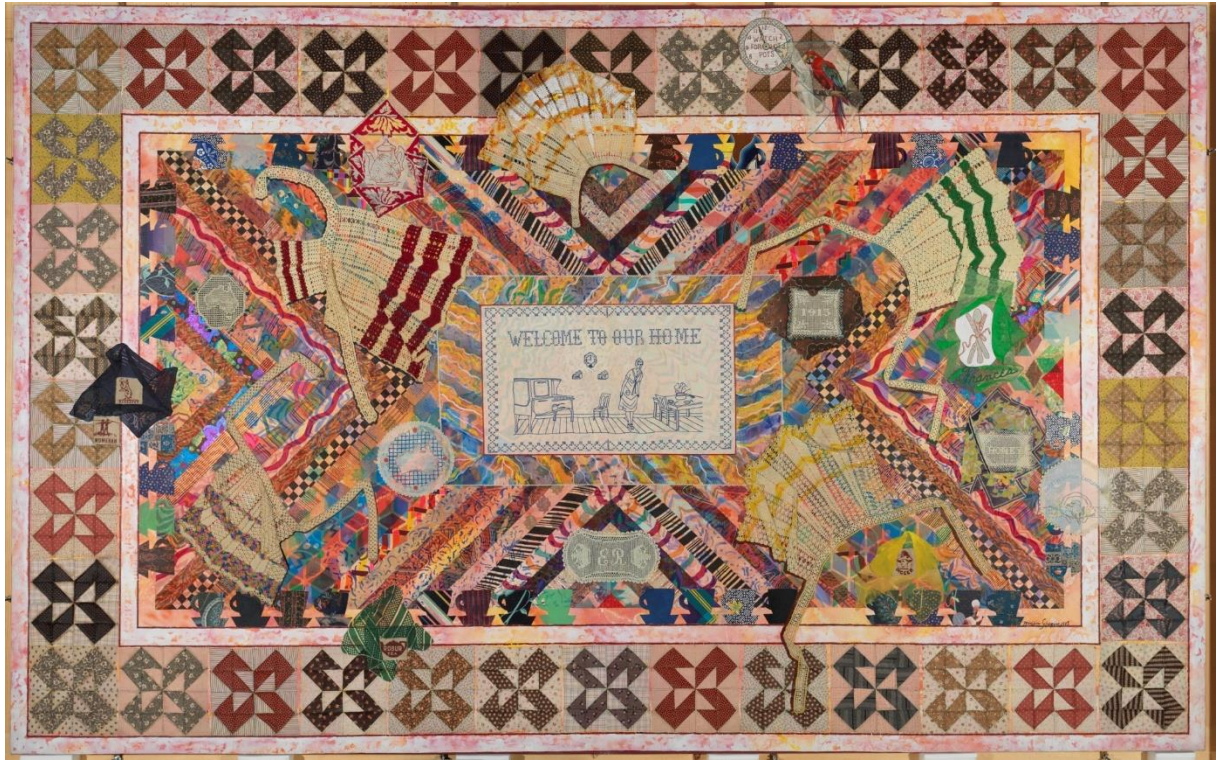


Figura 51

MIRIAM SCHAPIRO (1923–2015)

Wonderland, 1983

Miçangas, acrílico, plástico, tecido

228,6 x 367 cm

Smithsonian American Art Museum, Washington D. C., Estados Unidos

Fonte: <<https://americanart.si.edu/artwork/wonderland-35394>>. Acesso em: 11 mar. 2021.



Figura 52

MIRIAM SCHAPIRO (1923–2015)
Anonymous was a Woman, 1976
 Acrílica e colagem sobre papel
 76,2 x 55,9 cm

Brooklyn Museum, Nova York, Estados Unidos

Fonte: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/5171>>. Acesso em: 11 mar. 2021.

Dentro desses preceitos do P&D, Schapiro desenvolveu um novo interesse formal, nomeando-o “femmage”: colagens desenvolvidas a partir de materiais, em especial tecido e pinturas, e temas de interesse para a vida das mulheres. “Paralelamente, inventou obras com intuito de criticar as falas, os silêncios, as omissões e os preconceitos da história da arte que, por séculos, negligenciou os trabalhos femininos” (SIMIONI, 2012, p. 9-10).

Suas composições monumentais [de Schapiro], que lidam diretamente com os objetos e as experiências de vida das mulheres, recebemos avaliações críticas regulares e consistentemente positivas. Sua capacidade de gerar símbolos baseados em artefatos histologicamente fundamentados das experiências de vida das mulheres fornece um argumento convincente para a existência de uma cultura feminina que sobreviveu e floresceu nos séculos do patriarcado.

[...]

Entre 1976 e 1979, Schapiro exibiu uma série de trabalhos monumentais baseados na forma do quimono, do leque e do manto (a série “Vestimenta”). Essas magníficas, impressionantes e monumentais obras fragmentam qualquer distinção significativa entre as preocupações da abstração e o uso meramente decorativo da padronização em objetos de artesanato ou design

de tecido. Como os quilts americanos do século XIX, essas obras estabelecem novos valores como declarações abstratas complexas (SLATKIN, 2001, p. 250-251, tradução nossa).

Nas obras *Anonymous Was a Woman* e *Wonderland*, Schapiro nos apresenta femmages com uma série de retalhos de tecidos costurados, guardanapos e aventais bordados e rendas feitas à mão, tradicionalmente vistos como femininos e artesanais, tais como as toalhas de mesa, guardanapos e pequenos tecidos bordados. Schapiro retirou as peças de seus contextos domésticos, e exibiu-as como objetos artísticos.

No entanto, essas obras de Schapiro que incorporam o trabalho de artesãs com o intuito de valorizá-las denunciando o “tradicional” anonimato (como vemos claramente em *Anonymous Was a Woman*), acabam por não mencionar as autoras das criações que incorpora, reproduzindo, assim, o anonimato alvo de sua própria crítica.

A artista exhibe as desigualdades, aponta as hierarquias, mas isso não se traduz em uma mudança estrutural: os museus e galerias “badalados” dificilmente acolhem em seus espaços obras artesanais e anônimas. Assim, o que se exhibe são os valores e discursos de Miriam Schapiro, a artista reconhecida enquanto tal (SIMIONI, 2012, p. 10).

Ou seja, trata-se de uma homenagem que, na prática, não trouxe nenhuma colaboração realmente eficaz na valorização artesanal. Efetivamente, poderíamos dizer que se trata de uma apropriação.

Além do mais, outro ponto que necessita ser revisto, em especial no que tange ao movimento P&D, é a utilização de objetos artesanais retirados de uma cultura completamente distinta daquela em que os artistas estavam inseridos. Tais objetos são apresentados sem que se busque conhecer e demonstrar ao espectador suas funções e usos, apartando-os completamente de seu contexto original. Acerca dessas “pseudo-homenagens”, escreve Chadwick:

Mais recentemente, críticos¹⁶ têm questionado apropriações que são a-históricas e transculturais e que se universalizam como um dispositivo formal de decoração superficial de povos não ocidentais, sem considerar suas origens específicas. Ao mesmo tempo, muitas feministas continuam divididas sobre se a tentativa de valorizar o “outro” negligenciado da alta arte não a

¹⁶ Tais críticos se apoiam em estudos pós-coloniais de pensadores como Stuart Hall, Mary Louise Pratt e Homi Bhabha.

perpetua como uma tradição alternativa, uma tradição de “mulher” (CHADWICK, 1991, p. 334, tradução nossa).

O ativismo feminista de Judy Chicago teve seu auge na concepção e execução de *Dinner Party*, em que buscava enaltecer a história coletiva das mulheres. Concebido entre 1974 e 1975, com a ajuda do desenhista industrial Ken Gilliam, em 1978, já havia sido trabalhado por mais de cem mulheres (CHICAGO, 2007). Foi exibido, primeiramente, no Museu San Francisco em 1978, e viajou pelos Estados Unidos, chegando, por fim, ao Brooklyn Museum em Nova York em 1980 (SLATKIN, 2001, p. 253). Trata-se, inegavelmente, de um testemunho monumental das contribuições históricas e culturais das mulheres, que incorporaram a cerâmica, a pintura em porcelana e o bordado.

Este trabalho de instalação principal é composto por uma grande mesa triangular, que se estende 48 pés [14,63 metros] de cada lado. A mesa monumental é colocada em uma plataforma elevada, coberta com 2.300 azulejos moldados à mão, nos quais estão escritos os nomes de 999 mulheres significativas na história. O triângulo foi selecionado como o símbolo mais antigo do poder feminino e o signo da deusa. Cada armação do triângulo equilátero compreende treze lugares postos [à mesa]. As trinta e nove mulheres selecionadas para esta homenagem vão desde as primeiras deusas, passando por Eleanor de Aquitânia, Christine de Pisan, a notável feminista do início do século XV, Artemísia Gentileschi e Sojourner Truth, até as diversas realizações do século XX de Margaret Sanger. e Georgia O'Keefe. Cada um desses locais consiste em um prato de porcelanato de 14 polegadas [35,56 centímetros] de diâmetro, projetada por Chicago para refletir as conquistas e experiências específicas dessas figuras históricas. Os designs de todos os pratos são baseados em imagens vaginais, que são centrais para a estética de Chicago [tradução nossa] (SLATKIN, 2001, p. 253-254).



Figura 53

JUDY CHICAGO (1939)

The Dinner Party, 1974–1979

Cerâmica, porcelana, têxtil

1463 x 1463 cm

Brooklyn Museum, Nova York, Estados Unidos

Fonte: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2675>>.

Acesso em: 11 mar. 2021.



Figura 54

JUDY CHICAGO (1939)

The Dinner Party [detalhe], 1974–1979

Vista de Heritage Floor com os talheres Virginia Woolf e Georgia O'Keeffe em primeiro plano

Fonte: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2675>>.

Acesso em: 11 mar. 2021.



Figura 55

JUDY CHICAGO (1939)

The Dinner Party [detalhe], 1974–1979

Vista de Heritage Floor com cenários de Ethel Smyth e Margaret Sanger em primeiro plano

Fonte: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2675>>.

Acesso em: 11 mar. 2021.



Figura 56

JUDY CHICAGO (1939)

The Dinner Party [detalhe], 1974–1979

Cenário de Emily Dickinson com nomes de Heritage Floor relacionados

Fonte: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2675>>.

Acesso em: 11 mar. 2021.

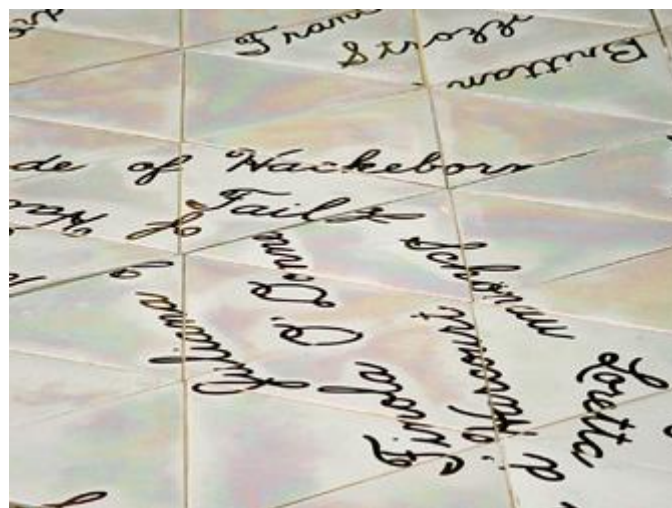


Figura 57

JUDY CHICAGO (1939)

The Dinner Party [detalhe], 1974–1979

Vista de close-up do Heritage Floor

Fonte: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2675>>.

Acesso em: 11 mar. 2021.



Figura 58

Painéis de herança, 1974–1979

Sete painéis com colagens de fotos e textos coloridas à mão em grande escala
149,05 x 179,70 x 271,78 cm

Museu do Brooklyn, Nova York, Estados Unidos

Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/easfca/dinner_party/heritage_panels/panel>.

Acesso em: 11 mar. 2021.

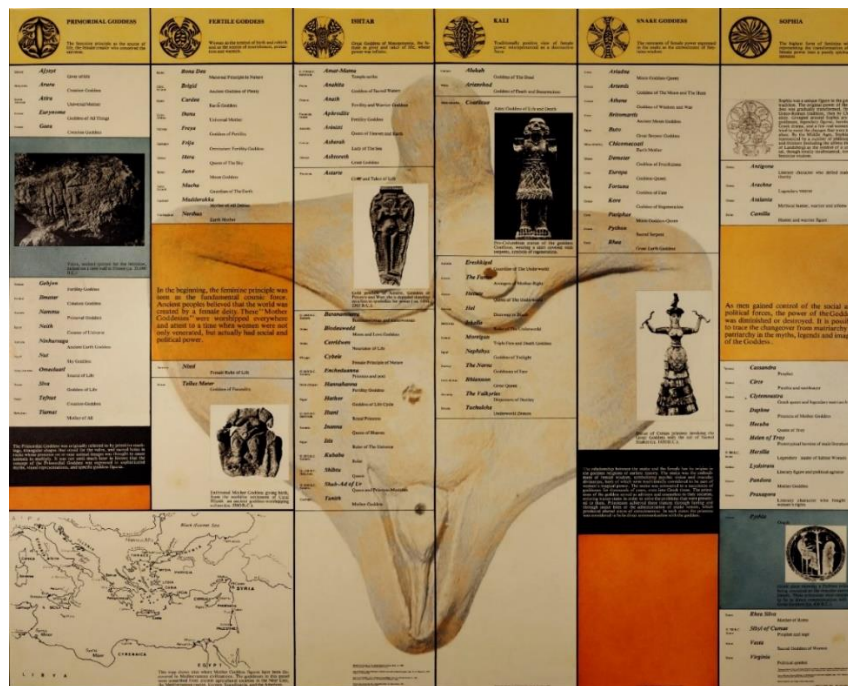


Figura 59

Painéis de herança, 1974–1979

Sete painéis com colagens de fotos e textos coloridas à mão em grande escala
Dimensões: 57 1/2 x 70 3/4 a 57 1/2 x 107

Museu do Brooklyn, Nova York, Estados Unidos

Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/easfca/dinner_party/heritage_panels/panel>.

Acesso em: 11 mar. 2021.



Figura 60

Painel de reconhecimento, 1974–1979
Impressões fotográficas montadas em placa
240,7 x 122,6 x 2,5 cm (dimensões de cada placa)
Museu do Brooklyn, Nova York, Estados Unidos

Fonte: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/166010>>. Acesso em: 11 mar. 2021.



Figura 61

Painel de reconhecimento, 1974–1979
Impressões fotográficas montadas em placa
240,7 x 122,6 x 2,5 cm (dimensões de cada placa)
Museu do Brooklyn, Nova York, Estados Unidos

Fonte: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/166010>>. Acesso em: 11 mar. 2021.

Em *Dinner Party* o bordado tem a função de promover “[...] uma reavaliação consciente da mídia ‘artesanal’, mais praticada por mulheres e barrada da consideração como ‘arte’” (SLATKIN, 2001, p. 254, tradução nossa). Além disso, podemos dizer que “as ambiciosas metas de Chicago para este trabalho eram didáticas e, ao mesmo tempo, políticas, educando as mulheres sobre suas contribuições únicas para a história, ela esperava provocar uma mudança social no mundo de hoje” (SLATKIN, 2001, p. 254).

Porém, mesmo com esse louvável afã de trazer reflexões acerca do papel da mulher ao longo da história ocidental que pouco eram discutidas até então, muitas foram as críticas apontadas ao trabalho de Chicago:

[...] enquanto alguns críticos aplaudiram a intenção social e política do trabalho, outros atacaram as imagens centrais de Chicago como representações vaginais literais, em vez de celebrações metafóricas do poder feminino. Outros ainda viam o trabalho como se estivessem tocando a grande escala da pintura conservadora do *Salon* e reproduzindo as estruturas da oficina do *Renaissance* com seu artista “mestrado” e seus aprendizes anônimos (mesmo que Chicago houvesse listado escrupulosamente os nomes de todos os seus assistentes na entrada do salão galeria). A suposição de uma linhagem e sensibilidade femininas fixas e atemporais por parte da *Dinner Party* colocou-a em conflito com teorias que postulavam a feminilidade como socialmente produzida e não como inata (CHADWICK, 1991, p. 346, tradução nossa).

Na arte brasileira contemporânea, observa-se uma retomada aos elementos das artes têxteis, em particular o bordado. A partir do final da década de 1980, artistas passam a se valer do ato de bordar, tido como delicado e passivo, para tecer discursos contundentes e/ou provocar reflexões acerca de doença/morte, gênero, violência, preconceito, desigualdade. Nesse sentido, destacamos a arte de Leonilson (1957–1993), Beth Moysés (1960), Rosana Palazyán (1963) e Rosana Paulino (1967).

As obras desses artistas evidenciam uma busca pelo distanciamento da produção pautada no rigor formal, pela frieza dos materiais empregados, pelo modo serial e impessoal dos objetos (CHIARELLI, 2002). Segundo Chiarelli, os artistas

[...] vão ligando um módulo ao outro, vão tramando, amarrando, costurando... Agindo mais no mundo e com o mundo do que propriamente sobre o mundo, esses artistas igualmente estão se apropriando de uma inteligência ou de uma nacionalidade que é anterior a eles, e da qual não apenas se apropriam, mas a ela se integram (CHIARELLI, 2002, p. 121-127).

Ou seja, há uma busca por conexão nas mais variadas acepções: “Em vez de enrolar, vincar, torcer, cortar, esses artistas vêm costurando, bordando, ligando, colocando dobradiças entre a visualidade não erudita brasileira e algumas das grandes questões da arte internacional das últimas décadas” (CHIARELLI, 2002, p. 127).

Embora atualmente sejam muitos os artistas que encontram no bordado o meio de expressão de seu trabalho, no Brasil e no mundo, nós nos ateremos às obras de Rosana Paulino pela relevância das questões que evocam. Paulino, artista, negra, que cresceu em uma família com poucos recursos, utiliza elementos da sua biografia particular como ponto de partida para uma reflexão social focada em questões de raça e de gênero.

Em seus trabalhos, a artista reinterpreta os objetos como suportes de sentidos.

[...] 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 (SIMIONI, 2010, p. 11).

Em seguida, a artista explica o papel do bordado em seus trabalhos:

Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para a condição no mundo (SIMIONI, 2010, p. 12).

As imagens de mulheres com os olhos e bocas suturados por um bordado rústico da série *Bastidores* (1997) remete-nos à violência, ao silenciamento e à invisibilidade a que foram e são submetidos os afrodescendentes, triste legado da escravidão no Brasil. Esse trabalho de Paulino provoca uma série de questionamentos acerca da condição da mulher negra no Brasil, no passado e hoje.

Ela expõe de forma crua situações dolorosas, que até então permaneciam veladas, não discutidas.

A linha aparente e o bordado rude transformam os retratos em exemplares da condição dos afrodescendentes, reverberando sua difícil condição social. Os bordados afastam-se das qualidades e delicadezas que lhes são próprios e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento. As costuras e suturas mal feitas parecem agir sobre cortes profundos. Se os negros eram amarrados, amordaçados e silenciados quando escravos, suas imagens nas séries Bastidores trazem à tona resquícios daquela condição (JAREMTCHUK, 2007, p. 87-95).



Figura 62

ROSANA PAULINO (São Paulo, 1967)

Série Bastidores [detalhe], 1997

Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor

31,3 x 310 cm

Acervo MAM-SP, Brasil

Fonte: <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf>.

Acesso em: 20 mar. 2021.



Figura 63

ROSANA PAULINO (São Paulo, 1967)

Série Bastidores [detalhe], 1997

Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor

30 cm de diâmetro

Acervo MAM-SP, Brasil

Fonte: <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf>.

Acesso em: 20 mar. 2021.



Figura 64

ROSANA PAULINO (São Paulo, 1967)

Série Bastidores [detalhe], 1997

Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor
30 cm de diâmetro

Acervo MAM-SP, Brasil

Fonte: <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf>.

Acesso em: 20 mar. 2021.



Figura 65

ROSANA PAULINO (São Paulo, 1967)

Série Bastidores [detalhe], 1997

Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor
30 cm de diâmetro

Acervo MAM-SP, Brasil

Fonte: <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf>.

Acesso em: 20 mar. 2021.



Figura 66

ROSANA PAULINO (São Paulo, 1967)

Série Bastidores [detalhe], 1997

Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor

30 cm de diâmetro

Acervo MAM-SP, Brasil

Fonte: <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf>.

Acesso em: 20 mar. 2021.

Rosana Paulino reflete sobre sua história e suas angústias através de seu trabalho. Tecendo fios, buscando sua ancestralidade, encontra uma maneira de se posicionar no mundo: “Como as aulas de costura e artesanato tidas na infância e que, neste momento, passam a ter um sentido totalmente diverso desvelando um universo escondido no mais profundo de mim” (PAULINO, 2011, p. 25).

Ao explorar fotografias de mulheres negras que têm suas bocas, olhos e gargantas costurados de forma rude, a artista traz à tona a questão da violência doméstica, vivenciada não por ela própria, mas a partir do contato com o trabalho de sua irmã com mulheres vítimas de abuso. Mas quantos outros sentidos não pode ter Bastidores, quando o próprio título se refere ao tema e ao suporte? No teatro, o bastidor é o espaço situado fora de cena, uma analogia à invisibilidade dessas mulheres negras violentadas, culpabilizadas de forma corriqueira. A violência da obra não está apenas no impacto de ver as fotografias de mulheres com a boca, os olhos, a garganta e a testa rudemente costurados. Ela também está na maneira como Paulino subverte o próprio suporte. Relacionado à sua história de vida, marcada também pelo aprendizado da arte do bordado e da costura com sua mãe, o bastidor está comumente associado ao universo feminino e sobretudo à ideia do enxoval, ou seja, da projeção de uma família em construção. Paulino, no entanto, recupera o bastidor como suporte para o fracasso ou destruição familiar [...] (BEVILACQUA, 2018, p. 150-151).

Nos trabalhos de Rosana Paulino, tecidos, linhas e bordados trazem questões da memória pessoal da artista. No entanto, a artista empresta esses objetos familiares, para contar uma história que não é apenas sua, mas de ordem coletiva.

Assim, é essa forma inclusiva de trabalhar, na qual há sempre lugar para o espectador se reconhecer. A forma violenta com que as linhas incidem sobre os corpos negros suscitam a incômoda memória da experiência, um passado não resolvido da escravidão no Brasil. O corpo subjugado possui ainda uma outra identidade, a de gênero: são mulheres negras estampadas, amordaçadas, cegas, impedidas de ver, pensar, falar ou de gritar, que a artista expõe. Como afirma, “Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca” (BEVILACQUA, 2018, p. 151).

A questão do gênero é crucial para a compreensão da obra de Paulino. Tematicamente, trata-se de um grupo social que sofre dupla opressão, de raça e de gênero, ambas tendo como base um elemento considerado fixo, visível: os corpos. Assim, expor, intervir e transformar tais corpos é um ato radical, pois evidencia o quanto eles não são evidências objetivas e inquestionáveis, mas objetos compreendidos, criados e representados por meio de discursos (sempre) políticos.

Os elementos formais contribuem decisivamente para que as tensões se avolumem e se resolvam: ao utilizar-se do bordado, dele retirando qualquer traço de delicadeza, de resignação, de meticulosidade e passividade tradicionalmente associadas a uma suposta feminilidade essencial, Rosana Paulino subverte, ao mesmo tempo, os sentidos das imagens e dos discursos históricos sobre mulheres, por meio de um deslocamento de procedimentos (SIMIONI, 2010, p. 13).

O trabalho de Rosana Paulino é um dos muitos exemplos em que fica evidente que a relação entre bordado, mulher e feminismo continua a ser relevante na arte contemporânea. Através de iniciativas de base contemporâneas, tanto na arte como em outras áreas que envolvem processos criativos que partem da conexão com a fabricação à mão, em que impera a colaboração, o intercâmbio de conhecimentos entre gerações e criação de novas formas de expressão. O bordado passa a ser um meio de construção não apenas da identidade pessoal, mas também de uma identidade coletiva, como uma ferramenta de engajamento social e empoderamento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, as relações sociais e papéis de gênero têm sido representados nos têxteis ao longo da história. Muitas foram as transformações sociais que o bordado serviu como meio de expressão.

A vinculação do bordado com as ricas vestes episcopais durante o Medievo, o seu rebaixamento à arte menor durante a Renascença, o fortalecimento de sua vinculação com o ideal feminino na Inglaterra Vitoriana, o seu descrédito junto às primeiras pensadoras feministas, a ruptura do bordado com o ideal feminino e a subversão de seus usos na arte a partir da década de 1970, são alguns dos marcos em que os trabalhos em bordado serviram de registro da história das mulheres e da sociedade como um todo.

Mas o bordado continua subversivo? Acreditamos que sim, o bordado ainda é capaz de evocar um caráter revolucionário. Com sua relação alternativa à pintura, ainda compele artistas a pegarem suas agulhas para expressar sua visão de mundo através de uma perspectiva diferente, muitas vezes permeada de uma sensibilidade irônica ou de autoconsciência. Seja como um meio provocador, de denúncia social, ou como uma forma de expressão de questões subjetivas e sensíveis, o bordado –um símbolo estereotipado de subserviência – tem sido usado por muitas mulheres como uma ferramenta de empoderamento, uma forma de se fazerem ouvidas.

O bordado não pode ser dissociado de sua ligação herdada com o fazer feminino, que dá a esta prática um importante caráter político, mesmo que o bordado seja realizado em pequena escala. Ao explorar o bordado em relação à micropolítica, pode-se abordá-lo como um ato performativo com o potencial de intervir no tecido social.

Novas e múltiplas possibilidades do uso do bordado surgem tanto na arte, como no cotidiano: o reconhecimento do potencial criativo das mulheres inserido na colaboração ao invés de práticas de trabalho competitivas, o seu uso criativo ora como uma forma de “ativismo gentil”, termo cunhado por Sarah Colbert, ora como um meio de denúncia pungente, como vemos nas obras de Rosana Paulino.

REFERÊNCIAS

BACIC, Roberta. Arpilleras in Contested Spaces. *In*: N. HUHLE, N; T. HUHLE, T. (ed.). **Die subversive Kraft der Menschenrechte: Rainer Huhle zum radikalen Jubiläum.** Munich: GRIN Verlag GmbH, 2015, p. 391-411.

_____. História das arpilleras. *In*: **Arpilleras da resistência política chilena** (Catálogo da Exposição) / curadoria: Roberta Bacic. Apresentação: Paulo Abrão – Brasília – Biblioteca Nacional, 2012. Disponível em: <<https://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anexos/catalogo-arpilleras-1.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2018.

BALDUCCI, Temma. The Elephant in the Room: Pattern and Decoration, Feminism, Aesthetics, and Politics. *In*: SWARTZ, Anne. (ed.). **Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985.** Nova Iorque: Hudson River Museum, 2007.

BARBER, Elizabeth. **Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages.** Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.

BARRETT, Annin. A Stitch in Time: New Embroidery, Old Fabric, Changing Values. *In*: **Textiles as Cultural Expressions: Proceedings of the 11th Biennial Symposium of the Textile Society of America, September 24–27, 2008, Honolulu, Hawaii.** Disponível em: <<https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/219/>>. Acesso em: 10 maio 2018.

BEARD, Mary. **Mulheres e Poder: um manifesto.** São Paulo: Editora Planeta, 2018.

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

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. *In*: **Rosana Paulino: a costura da memória / curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery.** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

CALLEN, Anthea. **Women Artist of the Arts & Crafts Movement, 1870-1914.** Nova Iorque: Pantheon Books, 1979.

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer.** 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society.** Nova York: Tamisa e Hudson, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHICAGO, Judy. **The Dinner Party: from creation to preservation.** Nova Iorque: Merrell, 2007.

COSTA, Marta Nunes da. **Ensaio no Feminino.** São Paulo: LiberArs, 2018.

DOOLAN, Elizabeth. Textiles of Change: How Arpilleras can Expand Traditional Definitions of Records. *In: InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*, v. 12, n. 1, 2016.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus, 1919-1933.** London: Taschen, 2019.

ELIZABETH PARKER'S TEXT SAMPLER. *In: Textile Research Centre (TRC).* Disponível em: <<https://trc-leiden.nl/trc-needles/individual-textiles-and-textile-types/samplers/elizabeth-parker-s-text-sampler>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

DURANT, Jeanette. The Embroiderer's Art. *In: _____.* **Embroidery through the ages.** Norwich: Costume & Textile Association, 2009. Disponível em: <http://www.ctacostume.org.uk/uploads/1/1/9/5/119530260/2009_anniversary_issue_standard_res.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2020.

EMERY, Elizabeth. Subversive Stitches: Needlework as Activism in Australian Feminist Art of the 1970s. *In: ARROW, Michelle; WOOLLACOTT, Angela (ed.).* **Everyday Revolutions: Remaking Gender, Sexuality and Culture in 1970s.** Acton ACT, Australia: ANU Press, 2019, p. 103-120. Disponível em: <www.jstor.org/stable/j.ctvq4c17c.9>. Acesso em: 17 maio 2020.

FRASER, Nancy. Feminism, Capitalism and the Cunning of History. *In: New Left Review*, n. 56, mar/apr 2009, p. 97-117.

FRY, Gladys-Marie. Harriet Powers: Portrait of an African-American Quilter. *In*: BOO, Jacqueline (org.). **Black Feminist Cultural Criticism**. Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd, 2001.

FRY, Rachel. **Craftivism: The Role of Feminism in Craft Activism**. Halifax, Nova Scotia, Saint Mary's University, 2014. 163 p. Tese (Master of Arts in Women and Gender Studies) – Saint Mary's University, 2014.

GARB, Tamar. Homem de gênio, mulher de bom gosto: a generificação do ensino de arte em Paris no fim do século 19. 1999. *In*: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas: v. 2**. São Paulo: MASP, 2019.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve História do Feminismo**. 3ª edição. São Paulo: Claridade, 2015.

GREER, Germaine. **The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work**. Nova Iorque: Farrar Straus Giroux, 1979.

HARDWICK, Joan. **The Yeats Sisters: a biography of Susan and Elizabeth Yeats**. Londres: Harper Collins Publishers, 1996.

HARRIS, Jennifer. **5000 years of Textiles**. Londres: British Museum Press, 1995.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. Ações políticas na arte contemporânea brasileira. **Concinnitas (UERJ)**, v. 01, 2007, p. 87-95.

MASON, A.; MARSH, J.; LISTER, J.; BAIN, H. e FAURBY, H. **May Morris: Arts & Crafts Designer**. Londres: V & A / Thames and Hudson, 2017

MONTGARRETT, Julie. Textile Art and Feminist Social Activism: The Daily Diminish Project. *In*: **TEXTILE**, v. 15, n. 4, 2017. DOI: 10.1080/14759756.2017.1337378

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OAKLEY, Ann. **Sex, Gender and Society**. Nova Iorque: Harper and Row, 1972, p. 165.

OVÍDIO, Públio. **As metamorfoses**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint (Ediouro), 1983, p. 113-118.

PALAZYAN, Rosana. **Catálogos, críticas e artigos selecionados**. Disponível em: <<https://rosanapalazyan.blogspot.com/2015/04/linguagens-do-corpo-carioca-vertigem-do.html>> Acesso em: 18 maio 2019.

PAULINO, Rosana. Depoimento. **Ciclo de debates Diálogos ausentes**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg>>. Acesso em: 2 maio 2018.

_____. **Imagens de sombras**. São Paulo: USP, 2011. 98 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. New York: Routledge, 1984.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução: Ângela M.S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

PEVNER, Nikolaus. **Academias de Arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RECKITT, Helena. **The Art of Feminism: Images that Shaped the Fight for Equality, 1857-2017**. São Francisco: Chronicle Books, 2018.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *In: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]*. Ano 02, v. 01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

_____. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 45, p. 87-106, sep. 2007. ISSN 2316-901X. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583/37321>>. Acesso em: 04 jul. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106>.

SIMON, Erika. **Festivals of Attica: An Archaeological Commentary**. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.

SLATKIN, Wendy. **Women artists in history: From antiquity to the present**. Upper Saddle River, N.J: Prentice Hall, 2001.

WEISS, Peg. Kandinsky and the 'Jugendstil' Arts and Crafts Movement. *In: The Burlington Magazine*, v. 117, n. 866, Special Issue Devoted to Twentieth-Century Art (May, 1975), p. 270-277. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/878002?seq=1>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

WELTGE, Sigrid Wortmann. **Women's Work**. Textile Art From the Bauhaus. London: Thames and Hudson, 1993.

WHEELER, Eileen. The Political Stitch: Voicing Resistance in a Suffrage Textile (2012). *In: Textile Society of America Symposium Proceedings*. 758. Disponível em: <<https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/758>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

WOLVERTON, Terry. **Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building**. San Francisco: City Lights Publishers, 2002.

TALCOTT, Molly; COLLINS, Danna. "Building a Complex and Emancipatory Unity: Documenting Decolonial Feminist Interventions within the Occupy Movement." **Feminist Studies**, v. 38, n. 2, 2012, p. 485–506. JSTOR. Disponível em: <www.jstor.org/stable/23269197>. Acesso em: 7 dez. 2019.

TESFAGIORGIS, Freida W. Centering Black Women. *In: BOBO, Jacqueline (org.). Artists Black Feminist Cultural Criticism*. Malden, MA: Blackwell, 2001.

ZACARKIM, Amanda de Oliveira. **Crafting Ourselves: Producing Knowledge and Constructing Identities Through Contemporary Handmade Embroidery**. Amsterdam: Radboud University, 2017. 84 p. Dissertação (Arts and Culture, Specialisation in Creative Industries) – Radboud University, 2017. Disponível em: <https://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/4737/Zacarkim_de_Oliveira%20C_A._1.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 ago. 2019.

SITES DE INSTITUIÇÕES, MUSEUS E ARQUIVOS DIGITAIS

ART INSTITUTE CHICAGO

<https://www.artic.edu/artists/43886/ann-macbeth>

ART STOR

<https://www.artstor.org/>

<https://library.artstor.org/#/search/embroidery;size=48;page=1;sort=0>

BIRMINGHAM MUSEUMS TRUST

<https://www.birminghammuseums.org.uk/>

BROOKLYN MUSEUM

https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

CRAFTIVISM COLLECTIVE – SARAH CORBETT

<https://craftivist-collective.com/>

GALERIA DE MISS LINWOOD, CATÁLOGO DE SUA EXPOSIÇÃO, 1822

<https://archive.org/details/misslinwoodsgal00linwgoog/mode/2up>

HARRIET POWERS (MUSEUM SMITHSONIAN)

https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_556462

HASLEMERE EDUCATIONAL MUSEUM

<https://www.haslemeremuseum.co.uk/collections/des/peasant-arts/Foundation-of-the-Peasant-Arts-Museum.html>

METROPOLITAN MUSEUM OF ART

<https://www.metmuseum.org/>

MUSÉE DE CLUNY

<https://www.musee-moyenage.fr/collection/dossiers-thematiques/l-art-en-broderie-au-moyen-age.html>

MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON

<https://collections.mfa.org/collections/314121/textiles/objects>

NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN HISTORY

<https://americanhistory.si.edu/>

NATIONAL TRUST COLLECTION

<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/582790>

ROSANA PAULINO

<https://www.rosanapaulino.com.br/>

ROYAL TRUST COLLECTION

<https://www.rct.uk/>

TAPEÇARIA DE BAYEUX (BAYEUX MUSEUM)

<https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/>

TEXTILE RESEARCH CENTRE TRC DIGITAL ENCYCLOPAEDIA OF
DECORATIVE NEEDLEWORK

<https://www.trc-leiden.nl/trc-needles/>

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

<https://www.vam.ac.uk/collections/embroidery>

VIOLETA PARRA E AS ARPILLERAS

<https://www.museovioletaparra.cl/>