



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**TÊXTIL EM TRÂNSITO:
deslocamentos da arte têxtil no sistema das artes**

NUÁRA DA FROTA VISINTIN

Brasília – DF
2025

NUÁRA DA FROTA VISINTIN

**TÊXTIL EM TRÂNSITO:
deslocamentos da arte têxtil no sistema das artes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Teoria e História da Arte.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Brasília – DF
2025

NUÁRA DA FROTA VISINTIN

**TÊXTIL EM TRÂNSITO:
deslocamentos da arte têxtil no sistema das artes**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Brasília, 09 de setembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (VIS/UnB)
Presidente da Banca e Orientador

Prof.^a Dr.^a. Luciana Borre Nunes (PPGAV/UFPE/UFPB)
Membro Externo

Prof.^a. Dr.^a. Vera Pugliese de Castro (VIS/UnB)
Membro Interno

Prof.^a Dr.^a. Cristina Antonioevna Dunaeva (VIS/UnB)
Suplente

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão a todas as pessoas que, de diferentes formas, tornaram possível a realização dessa pesquisa.

A começar pelo meu orientador, Emerson Dionísio, a quem agradeço profundamente pelo acolhimento, pela generosidade com que compartilha seus conhecimentos e pelas orientações sensíveis e rigorosas que ajudaram a construir caminhos importantes de reflexão e amadurecimento acadêmico.

Aos professores, professoras e colegas da pós-graduação, que foram fundamentais nos momentos de troca de conhecimento, angústias, dúvidas e alegrias. E, em especial, ao nosso “Quarteto Popular”: Gabriela Daduch, Jeanne Drielle e Raísa Filgueira, pesquisadoras e amigas maravilhosas que cruzaram meu caminho para sempre.

Ao meu pai, pelo incentivo incansável nos caminhos da educação e da pesquisa, bem como pela escuta e acolhimento. Ao meu irmão, pelo apoio e pela constante torcida. À minha mãe, irmã e sobrinhas, enteados, noras e cunhadas, meu carinho e agradecimento.

Às amigas queridas de uma vida toda que sempre me apoiaram e acreditam mais em mim do que eu mesma: Alice Maria, Bruna Adelaide, Elisa Teixeira, Juliana Amorim, Nina Bianchetti, Rebeca Damian, Rôsangela Vieira, e, em especial, para a amiga, parceira e irmã, Luiza Mader Paladino, pelo incentivo, apoio, generosidade, escuta atenta, leituras cuidadosas, conselhos, materiais, puxões de orelha e pelo exemplo inspirador de pesquisadora comprometida com o conhecimento.

Agradeço imensamente à generosidade das curadoras das exposições discutidas neste trabalho: Adélia Borges, Ana Paula Cavalcanti Simioni e Lília Moritz Schwarcz, sobretudo às que puderam conceder entrevistas, que foram valiosas para o enriquecimento da pesquisa.

À banca de qualificação formada pelas professoras Cristina Dunaeva e Luciana Borre, que fizeram apontamentos importantes para o encaminhamento e o amadurecimento do trabalho.

À Carina Lobato, pelo profissionalismo como revisora, competência, escuta e parceria.

À Capes e ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, pela oportunidade e financiamento da pesquisa.

E, por fim, a quem dedico este trabalho: Nelson Maravalhas Júnior, companheiro de vida, a quem sou enorme e profundamente grata por ser ele base, estrutura, alicerce, bem como escuta, olhar e crítica aguda em todas as etapas deste percurso.

VISINTIN, Nuára da Frota. **Têxtil em trânsito**: deslocamentos da arte têxtil no sistema das artes. Orientador: Emerson Dionísio Gomes de Oliveira. 2025. 166 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2025.

RESUMO

Esta pesquisa investiga como a arte têxtil tem sido abordada no sistema da arte contemporânea brasileira adotando como ponto de partida a exposição: *Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*. Com curadoria de Lilia Moritz Schwarcz, a mostra realizada em 2023, na galeria Arte132, em São Paulo, é situada pela curadora no contexto de um conjunto mais amplo de exposições têxteis ocorridas em diferentes regiões do país na última década. A partir da associação dessa exposição com os demais programas curatoriais de maior repercussão institucional deste conjunto são apresentados os discursos que têm sustentado essa linguagem, bem como o processo de reposicionamento de produções de caráter mais artesanal em posições mais centrais no circuito hegemônico. Tal operação é analisada à luz do conceito de *artificalização*, sob uma ótica escalonada. O estudo inclui ainda um levantamento de tipologias têxteis recorrentes, evidenciando como diferentes materialidades e procedimentos operam nas estratégias curatoriais de legitimação da arte têxtil no sistema contemporâneo.

Palavras-chave: Arte têxtil; Arte Contemporânea; Curadoria; Sistema da arte.

VISINTIN, Nuára da Frota. **Textiles in transit: shifts in textile art within the arts system**. Advisor: Emerson Dionísio Gomes de Oliveira. 2025. 166 p. Dissertation (MA in Theory and History of Art) – Postgraduate Program in Visual Arts, Institute of Visual Arts, University of Brasília, Brasília, 2025.

ABSTRACT

This research investigates how textile art has been approached within the Brazilian contemporary art system, taking as its starting point the exhibition *Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado* (*Walking along the edges: embroidery and gender as practices of care*). Curated by Lilia Moritz Schwarcz, the exhibition, held in 2023 at Galeria Arte132 in São Paulo, is situated by the curator within a broader context of textile exhibitions that have taken place in different regions of the country over the past decade. By associating this exhibition with other curatorial programs of greater institutional impact within this set, the study presents the discourses that have supported this artistic language, as well as the process through which more craft-based productions have been repositioned into more central positions within the hegemonic circuit. This operation is analyzed through the lens of the concept of *artification*, from a scaled perspective. The study also includes a survey of recurring textile typologies, revealing how different materialities and procedures operate within curatorial strategies aimed at legitimizing textile art in the contemporary art system.

Keywords: Textile art; Contemporary art; Curatorship; Art system.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — <i>Contingente</i> (2000), de Adriana Varejão	19
Figura 2 — <i>Cada conta, um rio...</i> (2023), da artista Hariel Revignet	20
Figura 3 — <i>Pintura Taiwan</i> (2003), de Lia Menna Barreto.....	35
Figura 4 — Delicado desejo n1 (AR-15) e Delicado desejo n2 (AK-48), de 2014; e Delicado desejo n10, de 2015, de Fábio Carvalho.....	36
Figura 5 — Colcha “cubos tridimensionais”(c.1890), autora desconhecida.....	40
Figura 6 — <i>Sem título ou ainda não</i> (1966), de Eva Hesse.	44
Figura 7 — <i>A Boa Mãe</i> (2003), de Louise Bourgeois	44
Figura 8 — <i>Eu preciso destas palavras escrita</i> , de Arthur Bispo do Rosario.....	45
Figura 9 — <i>Oaxacan Indian</i> (1928), de Lola Cueto	47
Figura 10 — <i>The Dinner Party</i> (1974–1979), de Judy Chicago	49
Figura 11 — <i>Llerda V</i> (1973), de Marta Palau	50
Figura 12 — Bordado do Coletivo Ybyatã	57
Figura 13 — Bordados do Coletivo Lili	59
Figura 14 – Exposição <i>Entremeadas</i>	75
Figura 15 — Item da Exposição <i>(Entre)Linhas</i>	79
Figura 16 — <i>Padroeiro de cortes e recortes</i> (2022), de Rodrigo Mogiz	79
Figura 17 – Painel bordado	81
Figura 18 — Painel bordado.....	81
Figura 19 — <i>Casula</i> , item da Mostra Mulheres: costurando e bordando histórias ...	83
Figura 20 — Coletivo de bordadeiras de São Pedro da Aldeia lança livro em homenagem a Gabriel Joaquim dos Santos.....	84
Figura 21 — Itens da mostra <i>Um olhar sobre o acervo: rendas e bordados</i>	86
Figura 22 — Item da mostra <i>Um olhar sobre o acervo: rendas e bordados</i>	86
Figura 23 — Divulgação da Exposição <i>Vidas Bordadas</i>	87
Figura 24 — Item da exposição <i>Floripa: côza mash linda</i>	88
Figura 25 — <i>Judas o rei da traição</i> , de Fernando Marques Penteado	101
Figura 26 — <i>Boiada</i> , de Madalena Santos Reinbolt.....	102
Figura 27 — Bordado em mix de linhas com aplicação de peças de Murano	104
Figura 28 — <i>Variáveis</i> (1978), de Anna Bella Geiger	108
Figura 29 — <i>Centenário de Paulo Freire</i> (2021), do Coletivo Linhas de Sampa	109
Figura 30 — <i>Quem conta um conto aumenta um ponto</i> (2010), renda Nhanduti ...	110

Figura 31 — <i>Ponto a Ponto</i> , de Anna Maria Maiolino.....	113
Figura 32 — <i>Para sempre meus</i> (2000), de Ana Miguel.....	114
Figura 33 — Cestos de taquara e cipó Imbé, do Povo Indígena Guarani Mbya.....	115
Figura 34 — <i>Coso porque está roto</i> (2023), de Marlene Barros. <i>Foi assim que entendi que vocês se sentiam</i> (2019), de Karen Dolorez.....	119
Figura 35 — <i>Vestido de protesto político</i> (réplica) (1971), de Zuzu Angel. <i>Sem título</i> [Bustiê] (2011), de Nazareth Pacheco	121
Figura 36 — <i>Wrong Drawing</i> (2069), de Laura Lima. <i>Luanda</i> (2000), de Delba Marcolini.....	124
Figura 37 — <i>Sem título</i> (1997), de Rosana Paulino	127
Figura 38 — <i>O profeta da negociação</i> (2008), de Rosângela Rennó.....	128
Figura 39 — <i>Canalhas</i> (2019), de Livia Aquino	131
Figura 40 — <i>Rua Marielle Franco</i> (2022), de Coletivo Pontos de Luta	132
Figura 41 — <i>Oxalá que dê bom tempo</i> (1978), de Regina Vater.....	133
Figura 42 — <i>Felicidade</i> (2010), de Nazareno Rodrigues	134
Figura 43 — <i>Painel Favela</i> , do Coletivo Artesãs Linha Nove	140

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Relação de exposições da curadora Lilia Schwarcz	25
Quadro 2 — Têxtil Pictórico	98
Quadro 3 — Têxtil Linear	105
Quadro 4 — Têxtil Objetal	111
Quadro 5 — Têxtil Escultórico	116
Quadro 6 — Têxtil Assemblage	122
Quadro 7 — Têxtil Fotográfico	125
Quadro 8 — Têxtil Textual	129
Quadro 9 — Obras exibidas em Andar pelas Bordas	136
Quadro 10 — Obras apresentadas em Transbordar	137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 EXPOSIÇÕES TÊXTEIS EM DEBATE	17
1.1 Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado	17
1.2 Transbordar: transgressões do bordado na arte	33
1.3 Entremeadas.....	51
1.4 Efeitos curatoriais.....	60
1.4.1 Narrativas de gênero	60
1.4.2 Binômio Arte e Artesanato	67
2 IDENTIFICANDO PROCESSOS.....	74
2.1 Artificação em escala nos programas curatoriais	74
2.1.1 Deslocamentos Têxteis.....	78
2.1.2 Superposição Crítica.....	93
3 ATRAVESSAMENTOS VISUAIS: CONJUNTOS ANALÍTICOS	96
3.1 Recorrências (Poéticas Partilhadas)	135
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS.....	146
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ANA PAULA SIMIONI.....	153
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ADÉLIA BORGES	158

INTRODUÇÃO

A condição interdisciplinar da produção têxtil, que permite sua associação ao artesanato, ao lazer, à indústria e às artes visuais, gera inúmeros debates, pois, em cada um desses campos, ela assume valores materiais e simbólicos distintos, ainda que, por vezes, interconectados. No âmbito das artes, essa produção participa do circuito hegemônico antes mesmo do modernismo, contribuindo para sua afirmação enquanto uma potente e importante linguagem de reflexão e produção simbólica. Atualmente, temos visto uma expressiva mobilização do têxtil em projetos de grande e pequeno porte, cujas propostas têm sugerido o encontro das diferentes direções que ele pode assumir.

A fronteira que divide e classifica expressões como “arte” e “artesanato”, por exemplo — nomeada de “fronteiras movediças” por Ilana Goldstein (2014) — era um dos pontos que a pesquisa buscava tratar, já que essa questão ainda não foi completamente resolvida, mesmo tendo sido exaustivamente debatida. O interesse neste assunto surgiu ainda no período de formação em Arte Visuais, quando produzia trabalhos nessa linguagem, que participavam, separadamente, dos dois universos. Com isso, a pesquisa tinha como objetivo inicial investigar especialmente a produção de artistas têxteis que articulam sua produção poética em parceria com comunidades tradicionais, buscando entender sua visibilidade no sistema das artes, uma vez que tais práticas ajudam a perturbar o posicionamento da autoria e a centralidade que marca a individualidade do artista, tensionando essas fronteiras. Contudo, ainda que este recorte fosse legítimo, o estudo foi se desenvolvendo para outras abordagens sobre a produção têxtil.

Em um levantamento realizado de exposições com esse foco, nos deparamos com a exposição *Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado* (2023), na qual se via não apenas a dedicação em exhibir e discutir uma parte da produção contemporânea, mas também a articulação com outras vertentes reconhecidas como mais artesanais, mobilizando um conjunto de trabalhos produzidos por coletivos de bordados.

A curadoria de *Andar pelas bordas*, realizada por Lilia Moritz Schwarcz, buscou associá-la a outras nove exposições, elencando um conjunto expositivo panorâmico da expressão têxtil no Brasil produzido na última década. Assim sendo, uma parcela significativa das mostras presentes nesse elenco, embora tivessem em comum a

linguagem têxtil, se direcionava para outras expressões, diferentes do circuito contemporâneo. Essa lista, por sua vez, se tornou, de maneira mais geral, o objeto deste estudo, entendendo que a curadora em questão, por se tratar de uma agente importante no meio cultural e artístico brasileiro, conferia ao conjunto destacado o estatuto de mostras significativas e de relevo dentro do sistema das artes.

Com isso, buscamos apresentá-la em dois conjuntos, dando destaque primeiramente para as exposições mais vinculadas às tradições artesanais, analisando-as à luz das discussões travadas pelas obras e pelo discurso curatorial de Schwarcz. Essa escolha, entretanto, não favoreceu a pesquisa, pois uma parte considerável, possuía poucos subsídios de análise, com registros escassos de seus projetos curatoriais, reportagens, catálogos, obras, artistas e coletivos participantes, evidenciando a atuação de um nicho ainda marginal no sistema artístico.

Por esses motivos, após a qualificação, foi indicada a necessidade de reformular a pergunta motivadora da pesquisa, sendo ela redefinida para: como o sistema das artes¹ tem abordado a arte têxtil nas atuais mostras contemporâneas? Desse modo, para respondê-la, inverteu-se o foco das sete exposições de base artesanal para a compreensão das três mostras de maior repercussão no circuito artístico, entre as quais a exposição disparadora da pesquisa, destacando-as primeiramente, já que elas poderiam mais facilmente nos ajudar a responder como o sistema tem abordado a arte têxtil. Ainda assim, as demais mostras continuaram dentro do escopo de análise, sendo pontuadas e discutidas brevemente no decorrer deste estudo, mantendo a lista criada por Schwarcz no centro de nossas investigações.

A escolha em pormenorizar as três exposições se deu, ainda, por estas terem sido realizadas dentro de instituições tradicionalmente compreendidas e consagradas como partes do sistema da arte contemporânea brasileira, além delas possuírem um *corpus* maior de obras e artistas — oferecendo mais subsídios para a análise —, bem como por terem sido curadas por mulheres que se evidenciam e fazem parte do cânone intelectual e cultural.

Este trabalho se apresenta, portanto, a partir de uma metodologia associativa entre as três exposições, considerando como sustentação teórica não só as narrativas adotadas, mas também a aproximação e a análise das obras de coletivos e artistas

¹ Sobre esse circuito e como ele se forma e (re)forma, cf. Fetter (2018) e Fialho (2017).

presentes em cada uma delas. Assim, serviram de base para as análises aqui produzidas os textos curatoriais presentes nos catálogos físicos e virtuais, em diálogo com os referenciais teóricos indicados pelas curadorias, além de outros suportes teóricos que se relacionam com as pautas debatidas, bem como fontes complementares remanescentes dos projetos, tais como: reportagens, sites, vídeos etc. Foram ainda realizadas entrevistas com as curadoras, que são brevemente pontuadas no decorrer da dissertação e apresentadas integralmente nos anexos. Seu objetivo era esclarecer alguns pontos dos programas curatoriais e trazer informações que, eventualmente, teriam ficado de fora das mostras, dos textos e dos catálogos. Contudo, apenas duas das três curadoras puderam responder oportunamente à pesquisa.

Este trabalho, entretanto, não pretende esgotar ou resolver os debates suscitados pelos projetos curatoriais, mas oferecer uma leitura analítica pontual sobre um conjunto de exposições e seus desdobramentos, que refletem um dos caminhos de como a produção têxtil tem sido apresentada e discutida atualmente. Para isso, a pesquisa foi estruturada com a apresentação inicial das três exposições no primeiro capítulo, entre elas: *Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado* (2023), com curadoria de Lilia Moritz Schwarcz; *Transbordar: transgressões do bordado na arte* (2020/21), com curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni; e, por fim, *Entremeadas* (2019), organizada e curada por Adélia Borges.

A escolha em apresentá-las em ordem cronológica inversa, iniciando pela última mostra realizada, se justifica por esta ter sido a impulsionadora da pesquisa, estando inserida em um conjunto expositivo mais amplo, como mais um exemplo atual que destaca a linguagem têxtil. Desse modo, discuti-la primeiramente revela o ponto de partida e propulsor da análise, bem como o percurso metodológico que foi sendo delineado a partir do texto curatorial ao estabelecer conexões com as outras exposições. A mostra *Transbordar* foi apresentada na sequência pela sua semelhança com o programa curatorial anterior e, finalmente, *Entremeadas* é deixada por último por ser, em alguma medida, diferente das demais.

Após a apresentação de cada um dos projetos curatoriais, são aprofundados dois tópicos comuns entre eles, os quais nomeamos *Efeitos Curatoriais Discursivos*. Estes efeitos foram identificados nas três exposições por apresentarem, recorrentemente, debates sobre a hierarquização entre arte masculina e arte feminina, bem como sobre as discussões em torno das assimetrias sociais que reforçam as dicotomias entre arte

e artesanato, e cultura popular. Além disso, estes tópicos reunidos sob a denominação *Efeitos Curatoriais Discursivos* foram subdivididos em outros dois, intitulados *Narrativas de Gênero e Binômio Arte e Artesanato*.

Em vista disso, o segundo capítulo é dedicado aos *Efeitos Curatoriais Objetivos*, que são presumidos como efeitos de caráter operacionais ocasionados pelos programas curatoriais, entre eles o processo de legitimação e de artifificação (Shapiro, 2007). Esse processo ocorre dentro de uma lógica escalonada, ou seja, onde há, em um extremo, a produção artesanal tradicional, e no outro, a produção artística que constitui o sistema hegemônico da arte contemporânea.

Assim, a artifificação, conceituada pelas sociólogas Roberta Shapiro e Natalie Heinich (2013), é trazida para o debate como uma possível chave de leitura, a fim de entendermos a operação de deslocamento de uma parcela da produção têxtil, antes marginalizada, para dentro do escopo das exposições mais centrais no campo hegemônico. Desta forma, a artifificação é reinterpretada como um processo em escala, uma vez que essa produção — assim como uma parte das exposições presentes no conjunto indicado pela curadora — já haveria passado pela artifificação *stricto sensu*, configurando, assim, um processo de reposicionamento dentro da lógica institucional.

Nesse sentido, a mostra *Andar pelas bordas*, por exemplo, não apenas equipara dois tipos de produção têxtil, como também traz para o centro exposições antes marginalizadas no circuito hegemônico, provocando o que chamamos de *Deslocamentos Têxteis*. Neste tópico subsequente, são retomadas e brevemente apresentadas as outras sete exposições elencadas por Schwarcz, demonstrando como elas foram deslocadas das margens do circuito artístico para uma posição mais central.

Após a apresentação e a discussão dessas sete exposições, foi constatado que havia uma *Superposição Crítica* entre elas e as três primeiras. Essa confluência narrativa, analisada no tópico seguinte, decorre do fato de que até as exposições mais afastadas do cânone abordam e reivindicam agendas similares, tratando, ainda que de forma moderada e ligeira, pautas sobre as hierarquias sociais e assimetrias de gênero no campo artístico.

Por fim, o terceiro capítulo é dedicado à apresentação e à discussão de obras de artistas e coletivos que compuseram as exposições centrais, buscando

compreender quais tipos têxteis vêm sendo fomentados pelas curadorias, bem como identificar recorrências de artistas e de tipologias específicas nesses projetos.

No primeiro tópico do capítulo, intitulado “Atravessamentos Visuais (Conjuntos Analíticos)”, foram criadas associações entre as obras, considerando especialmente aspectos formais e suas possibilidades de agrupamento. Ao observá-las, percebemos a possibilidade em associá-las a outras linguagens e às metodologias artísticas mais tradicionais, tais como pintura, desenho, escultura, objeto, fotografia, texto e *assemblage*. Isso nos permitiu criar grupos visuais pontuais de análise com as imagens das obras das três exposições, disponibilizadas paralelamente em tabelas e separadas em conjuntos temáticos, sendo essa uma forma de sistematizar e reunir um *corpus* extenso e heterogêneo de trabalho, e auxiliar a visualização e a produção de breves considerações sobre as obras.

Finalmente, o tópico posterior, intitulado “Recorrências”, tratou das diferentes reincidências observadas entre os projetos, disponibilizando dados sobre a recorrência de artistas, gerações e gênero, como também de obras apresentadas em mais de uma das exposições debatidas.

Com isso, essa pesquisa propõe um olhar analítico da presença do têxtil no sistema das artes, a partir de curadorias que articulam práticas tradicionais e discursos contemporâneos. Trata-se, portanto, de acompanhar os deslocamentos do têxtil — tanto materiais quanto simbólicos — e os modos como ele vem sendo acionado para provocar e tensionar os limites deste sistema.

1 EXPOSIÇÕES TÊXTEIS EM DEBATE

Neste capítulo, serão discutidas três exposições ocorridas em São Paulo entre os anos de 2019 e 2023. Essas mostras se vinculam de duas maneiras à historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, uma delas por ter sido fruto de sua curadoria, e as outras duas por fazerem parte de um elenco de mostras mencionadas em seu texto curatorial, inseridas em uma espécie de genealogia de exposições têxteis elencadas por ela. Ademais, essas três mostras possuem similitudes que nos permitem traçar paralelos e aproximações, como o fato de serem exposições coletivas e não monográficas, com um número importante de obras e artistas participantes; por terem sido realizadas na cidade de São Paulo — eixo hegemônico da arte contemporânea no Brasil —; por terem sido organizadas e curadas por mulheres que se destacam no cânone intelectual e cultural; e, principalmente, por proporem discussões semelhantes como pano de fundo de seus programas curatoriais ao focalizarem a arte têxtil.

1.1 Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado

Entre agosto e outubro de 2023, a Arte132 Galeria apresentou, na cidade de São Paulo, a exposição *Andar pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*. O evento reuniu uma ampla variedade de trabalhos produzidos por quarenta e sete artistas mulheres, no qual a proposta curatorial buscava explorar conjuntos heterogêneos, partindo de interpretações ampliadas das categorias “Mulher”, “Têxtil” e “Artista”, de modo que cada uma dessas noções foi abordada com o objetivo de expandir seus significados e questionar suas concepções tradicionais. As três categorias, de fato, se constituem como campos múltiplos e complexos, não podendo ser abordadas ou entendidas de forma única e homogênea. Ao tratar sobre a pluralidade e a complexidade da classe das mulheres, Broude e Garrard (2005, p. 2 *apud* Leme, 2019, p. 18) afirmam que “não há como juntar tamanha diversidade numa só palavra, uma vez que cada mulher é formada por sua pessoal combinação de pertencimento a uma comunidade, cultura, território, classe etc. [...]”, sendo então a conformação coerente deste grupo uma impossibilidade teórica.

Seguindo este mesmo raciocínio, as práticas têxteis também não podem ser enquadradas num único tipo, técnica ou poética, pelo contrário, seu conceito pode ser percebido de forma bastante elástica, já que a linguagem é “fecunda em materiais,

técnicas e possibilidades”, de tal modo que, “ela opera com qualquer tipo de fio ou fibra, natural ou vegetal ou sintética, em trançado, nós, bordados, tecelagens, ou técnicas mistas” (Cáurio, 1985, p. 9).

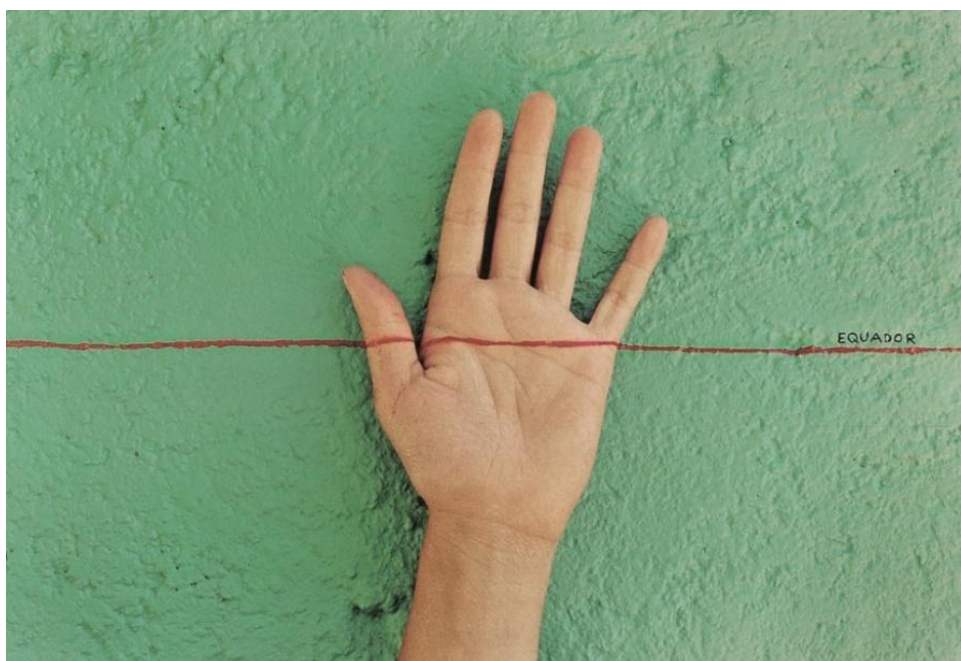
Uma perspectiva alargada dessas categorias, portanto, pode ser verificada no conjunto de trabalhos apresentados na exposição, onde se viam bordados, tapeçarias, crochês, mas também fotografias, pinturas e desenhos delimitados enquanto têxteis, assim como, a presença de artistas mulheres transgêneros, e artistas de diferentes regiões, idades e em estágios distintos de suas carreiras. Nas palavras da curadoria,

Nesta, [sic] exposição a linguagem se amplia: tecelagens indígenas conversam com objetos escultóricos de artistas consagradas; cartazes feitos de pano e com palavras de ordem bordadas de maneira alegre e vistosa dialogam com a arte mais conceitual; obras de início do XX, com sua figuração perfeita, estão em tensão com trabalhos outrora chamados de “populares”; grandes estruturas de crochê estão em contato com obras delicadas feitas do mesmo material; uma imensa obra que designa a passagem do tempo, tal qual agenda interior, conversa com uma pequena peça criada em cima de um tear, encontrado por acaso no meio da rua (Schwarcz, 2023, p. 15).

O trabalho *Contingente* (2000), de Adriana Varejão (Figura 1), exibido na exposição, ilustra a perspectiva alargada do têxtil adotada pela curadoria. Realizada e apresentada enquanto registro fotográfico, a obra faz menção à história da cartografia apresentando a imagem da palma da mão esquerda da artista em primeiro plano, apoiada sob uma superfície verde, em segundo plano. Uma linha vermelha traçada em sentido horizontal divide a imagem ao meio, em uma parte superior e outra inferior, aludindo à divisão do globo terrestre, a partir da linha imaginária do Equador. Nas palavras de Schwarcz, em outro catálogo sobre esta obra da mesma artista:

Contingente fora realizada ainda sob o impacto da longa experiência de Adriana no México. Na foto luminosa, a linha do equador aparece inscrita bem na palma da mão da artista. Aí está o meridiano que divide povos, culturas e que registra, com termos e recurso da geografia, o que os povos experimentam no clima, em sua história e na cultura. Bem na mão de Adriana aparece como tatuagem essa linha imaginária que acabou por solidificar — e dar formato oficial — as barreiras entre economias, projetos e identidades (Schwarcz, 2014, p. 309).

Figura 1 — *Contingente* (2000), de Adriana Varejão



Fonte: Site que da artista Adriana Varejão. Fotografia digitalizada, 28 x 40.5 cm
Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>. Acesso em: 11 jan. 2025.

A linha vermelha contrastando com o fundo verde faz menção tanto aos fundamentos da linguagem visual, ao utilizar cores complementares do círculo cromático, como também representa a demarcação dos territórios, o estabelecimento das fronteiras pela disputa entre povos, e o derramamento de sangue de indivíduos e comunidades nestes processos históricos.

O trabalho, por sua vez, não apresenta nenhum material tátil advindo do universo das fibras, mas faz uso de uma linha riscada como elemento visual e poético, permitindo, assim, sua presença em uma exposição de expressão têxtil, na medida em que a leitura dessa linguagem se amplia para formas mais metafóricas e alusivas.

Há, ainda, outros trabalhos que poderiam fazer parte de exposições de pintura, já que são preponderantemente constituídos por elementos que, tradicionalmente, compõem essa linguagem, como a tela esticada em chassi, o desenho como base para a imagem e a pintura propriamente dita, realizada pelos seus próprios meios. Este é o caso da obra *Cada conta, um rio...* (2023), da artista Hariel Revignet (Figura 2).

Figura 2 — *Cada conta, um rio...* (2023), da artista Hariel Revignet



Fonte: Foto de ©Lucas Almeida, retirada do Catálogo *Andar pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*. Pintura acrílica em canvas com costura de guias de Lágrimas de Nossa Senhora, 70 x 165. Disponível em: <https://arte132.com.br/exposicao/andar-pelas-bordas-bordado-e-genero-como-praticas-de-cuidado/>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Neste caso, o elemento das contas — sementes —, popularmente conhecidas como “lágrimas de Nossa Senhora”, amalgamadas à pintura por fios costurados na tela, se sobressaem como elemento têxtil na imagem das baianas representadas na pintura em acrílico.

Nos dois trabalhos, podemos confirmar então uma concepção expandida adotada pela curadoria, uma vez que a fatura dessas obras poderia levá-las a serem classificadas em outras categorias não pertencentes ao universo têxtil, de tal modo que os trabalhos poderiam fazer parte de exposições de outras linguagens, sem prejuízo ou comprometimento de seus significados.

A concepção alargada das categorias trabalhadas na exposição se estende ainda à classe das artistas. Este fato é verificado quando a curadoria opta em apresentar obras de mulheres consagradas e também em início de carreira, proporcionando maior representatividade e diversidade entre o grupo. Adriana Varejão, por exemplo, possui uma trajetória consolidada há bastante tempo no circuito das artes visuais, ao passo que Hariel Revignet (2019), mesmo já reconhecida neste meio, se encontra em fase de maturação de sua carreira, aspecto que podemos

verificar em sua fala na entrevista ao prêmio PIPA 2021, quando ela afirma que: “Colocando os pés no chão, minha caminhada enquanto artista contemporânea é muito recente”.

Assim sendo, a exposição, além de propor uma abordagem ampliada dos conceitos trabalhados, debateu ainda a associação do bordado com o ato de cuidar, atividade ainda hoje atribuída ao espaço doméstico e vinculada a um suposto fazer “essencialmente” feminino (Schwarcz, 2023). Do mesmo modo, abordou, de maneira mais extensa e delongada, a discussão histórica e atual sobre o binômio “arte e artesanato” ou “arte erudita e arte popular”, pela ótica de suas hierarquizações.

Todos esses tópicos foram discutidos no texto curatorial, presente no catálogo da exposição, a partir de quatro eixos diferentes, intitulados *Um verbo e seus muitos sentidos*; *A exposição e os cuidados: dialogando com as mostras de bordado*; *Sobre a ausência presença feminina no universo das artes*; e, por fim, *Bordar e interseccionar*. Cada eixo se dedicou em aprofundar os debates suscitados, explorando essas agendas que se entrelaçam nos âmbitos conceitual, histórico, político e estético.

Dessa maneira, a partir deste ponto, trataremos mais detidamente cada um dos eixos do texto curatorial presente no catálogo, objetivando examinar e detalhar as discussões que estruturam o programa curatorial em evidência. Com isso em vista, serão apresentadas as discussões levantadas pela exposição, suas correlações com as obras e as possíveis reflexões decorrentes destes apontamentos.

O eixo introdutório, intitulado *Um verbo e seus muitos sentidos*, parte dos diferentes significados — históricos, metafóricos e dos estereótipos — que o verbo “bordar” assumiu e ao qual foi submetido — revelando sua associação com o ato de ornamentar tecidos de maneira decorativa. Essa primeira acepção é apresentada como consequência do patriarcado, que relegou a prática à esfera doméstica, associando-o a um papel social supostamente submisso ou complementar, resultando no estatuto de uma atividade marcada pelo “silenciamento” histórico de mulheres artistas que, por muito tempo, tiveram sua produção reduzida ao “decorativo”. Esta crítica coaduna com as reflexões de autoras referenciadas pela própria curadoria no decorrer das discussões propostas, como Griselda Pollock, Linda Nochlin, Julia Bryan-Wilson, Roszika Parker, Ana Paula Simioni e Talita Trizolli, que apontaram e discutiram largamente sobre a marginalização das mulheres no campo das artes,

especialmente no que diz respeito à valorização de práticas consideradas “menores” ou “secundárias”.

No entanto, o sentido de bordar também comporta significados diversos e passa por uma ampliação semântica a partir de outras interpretações, sendo, então, apresentado não apenas como decoração, mas como uma metáfora para “desenhar a vida”, “tecer o destino, e “bordar cores” à existência (Schwarcz, 2023, p. 6). Além disso, é suporte para elaborações no campo da fantasia e da crítica, a partir das muitas formas de se contar histórias.

As bordas, presentes no título da exposição, também indicam uma nova interpretação: a de que uma parte dessa produção ocupa um espaço periférico e marginal, que anda “pelas bordas”. Ou seja, dependendo de quem a realiza, de suas características, e do contexto no qual se desenvolve, essa criação se situa no limiar do sistema das artes, ou da própria sociedade.

O bordado é associado ainda a uma atividade ambivalente, que oscila entre a delicadeza e a violência. Este paradoxo é exemplificado pela costura em “linhas tensas”, no trecho da poesia de Cecília Meirelles, que consta na epígrafe do texto curatorial, mas também pode ser encontrado nas palavras de outra escritora brasileira quando diz “[...] costuraremos com linha dupla todas as feridas abertas” (Telles, [1980] 2010. p. 35).

Julia Bryan-Wilson (2017, p. 4) afirma que esses sentidos conflitantes se dão, em grande medida, por ser o têxtil um sistema de linguagem e, portanto, sujeito a diferentes tipos de interpretações:

Frequentemente usados como formas táteis de comunicação ou tipos de escrita, os têxteis se oferecem como objetos a serem compreendidos, mas, como acontece com qualquer sistema de linguagem, são densos com múltiplos significados e estão disponíveis para uma variedade de leituras e interpretações conflitantes.

Foram também associadas ao bordado as dimensões emocionais e subjetivas vinculadas à prática do cuidado dentro de redes comunitárias e agrupamentos coletivos, atribuindo ao ato de cuidar uma noção também expandida, filiada ao acolhimento, à criação de redes de afeto e à resistência contra o desamparo e as injustiças sociais. Nesse sentido, a curadoria afirmava que, em contextos de vulnerabilidade, o cuidado desempenha um papel importante de solidariedade, e se torna, em geral, um ato de afirmação de um feminino coletivo, visto que “[...] aí sim, a

prática foi e pode ser considerada eminentemente desenvolvida dentro do universo da feminilidade, de maneira a ‘construir a borda’: enfrentar traumas, resistir ao desemprego social, manter grupos de afeto e de solidariedade unidos” (Schwarcz, 2023, p. 5).

No entanto, a feminilidade compartilhada em redes de solidariedade a qual o trecho acima se refere, se coloca como um contraponto crítico ao feminismo da primeira geração, pois, segundo a curadora, a primeira etapa do movimento se tratava da reivindicação política de um grupo representante de uma única voz, que desconsiderava as diferenças de classe, raça e região. Sua análise associa a primeira “onda” feminista a um movimento de mulheres brancas, de classe média e europeias, cujas experiências não se aplicam necessariamente a todas as mulheres, sobretudo em contextos não ocidentais e periféricos. Logo, ela aponta para a necessidade de um “feminismo no plural” que saliente as “experiências, origens históricas, sociais e culturais diversas” (Schwarcz, 2023, p. 5), buscando uma abordagem interseccional que leve em consideração as questões transversais sobre as identidades sociais.

Neste aspecto, a abordagem interseccional se tornou fundamental para que a exposição não se reduzisse a uma visão homogênea do feminino, mas reconhecesse e contemplasse as múltiplas experiências femininas, nos incentivando a refletir como tais práticas artísticas carregam questões de identidade, política, resistência e coletividade. Com isso, foi sugerido que o bordado como prática artística deveria ser compreendido na sua diversidade de formas e significados, representando não apenas uma experiência única, mas sim múltipla, interconectada e atravessada por marcadores de diferenças.

Por fim, a curadora afirma que as exposições contemporâneas têm tido um papel importante em prol da recuperação da linguagem têxtil, sendo relevantes nas cenas artísticas, sociais, políticas e econômicas. Por isso, a partir deste ponto, foram indicadas diferentes mostras têxteis, reunindo um elenco que buscava ressaltar a relevância dessa linguagem, em especial a do bordado, na última década.

O segundo eixo do texto curatorial, intitulado *A exposição e os cuidados: dialogando com as mostras de bordados*, se constituiu como um espaço de diálogo entre a exposição analisada e os demais eventos que tiveram o têxtil no cerne de suas propostas. Afirmava-se que *Andar pelas bordas* se inseria em um circuito mais amplo de projetos que têm buscado valorizar, evidenciar e reposicionar o têxtil dentro do sistema artístico, de tal modo que as exposições elencadas coadunavam não somente

sobre as materialidades e técnicas, mas também pelas narrativas debatidas em torno da linguagem das fibras. Entretanto, como tem havido uma profusão de eventos com este recorte temático, a curadoria optou por eleger um conjunto de dez exposições sobre a produção têxtil brasileira da última década. Segundo Schwarcz (2023, p. 11), “é dentro desse ‘caldo’ de exposições, sendo que muitas outras poderiam ser aqui incluídas, que *Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado* se insere”.

Deste elenco, sete mostras foram realizadas fora de espaços consagrados das Artes Visuais, como grandes centros culturais, renomadas instituições museológicas e galerias comerciais. Nestas propostas, os espaços de realização ficaram mais concentrados em universidades e equipamentos culturais locais. O recorte também tentou privilegiar eventos organizados em outras partes do país, para além da cidade e do estado de São Paulo, demonstrando haver um interesse pelas “bordas”, ou seja, por exposições que margeiam o centro hegemônico. Isso se verifica ainda nas características dos trabalhos apresentados, já que uma parcela importante dessas exposições contou com a exibição de têxteis mais voltados às tradições artesanais, isto é, mais próximos do que, antes, era considerado artesanato — características que serão detalhadas mais adiante. Nas palavras de Schwarcz (2023, p. 11), a ideia era “tensionar trabalhos mais conceituais [...] com outros eminentemente figurativos, sempre na tentativa de não estabilizar uma única direção na compreensão e na exposição da prática [...]”.

Embora o conjunto específico das sete exposições, em relação à coleção maior, se encontre mais distante do centro de irradiação das narrativas hegemônicas, ainda assim ele pode nos ajudar a compreender como o sistema das artes tem abordado e discutido a arte têxtil. Por isso, é trazida aqui a relação completa das mostras elencadas pela curadoria:

Quadro 1 — Relação de exposições da curadora Lilia Schwarcz

	Local	Ano	Exposição	Breve descrição
1	(MG)	2014	<i>(Entre)linhas</i>	Exposição comemorativa em razão dos 50 anos da UniBH, instituição de ensino superior privada de Belo Horizonte. Com curadoria do professor Tiago Carvalho, a mostra ocorreu na Casa do Baile, reunindo artistas e artesãs.
2	(MG)	2016	<i>Povo d'água: memória do vivido</i>	Exposição realizada como evento de extensão na UFMG, cujo objetivo era tratar da pauta ambiental. Curadoria não identificada.
3	(SP)	2019	<i>Entremeadas</i>	Realizada no Sesc Vila Mariana, na cidade de São Paulo (SP), com a curadoria da jornalista e historiadora do design Adélia Borges, a exposição trouxe para o debate os coletivos de bordados do estado de São Paulo.
4	(MG)	2019/20	<i>Mulheres: costurando e bordando histórias</i>	Exposição virtual, realizada pelo Museu do Diamante (MG), que objetivava discutir o ofício das costureiras e bordadeiras da região. Identificou-se que a curadoria foi realizada e compartilhada entre funcionários (as) do Museu, que também exerceram a concepção e a “montagem” da exposição.
5	(SP)	2019/20	<i>Transbordar: Transgressões do Bordado</i>	Mostra ocorrida no Sesc Pinheiros (SP), com curadoria da socióloga e historiadora da arte Ana Paula Simioni. Reuniu artistas contemporâneas e coletivos de bordados.
6	(RJ)	2021	<i>Narrativas bordadas</i>	Ocorreu no município de São Pedro da Aldeia (RJ), como forma de homenagear a Casa Flor, patrimônio tombado em nível regional e nacional. Curadoria não identificada

7	(SP)	2022	<i>Um olhar sobre o acervo: rendas e bordados</i>	Exposição organizada e realizada no Museu A CASA do Objeto Brasileiro, curada por Julio Rosa e Zizi Carderari. Reuniu uma série de peças de vestuário e artesanato têxtil em geral.
8	(SP)	2022	<i>Vidas Bordadas</i>	Curadoria de Cris e Marcelo Rosenbaum, a mostra possuía um formato híbrido, entre exposição e feira, para impulsionar a venda de produtos em comemoração ao dia das mães.
9	(SC)	2023	<i>Floripa: côza mash linda</i>	Ocorrida na Biblioteca Pública, reuniu mais de 20 bordadeiras para homenagear a cidade de Florianópolis, em comemoração ao seu aniversário de 350 anos. Curadoria não identificada.
10	(SP)	2023	<i>Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado</i>	Ocorreu em São Paulo, na Arte132 Galeria- São Paulo, com curadoria de Lilia Schwarcz.

Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Nesta lista, percebemos que, ainda que se tenha tido o interesse em iluminar iniciativas fora do eixo Rio-São Paulo, o conjunto se concentra majoritariamente no Sudeste brasileiro, com destaque para a região de Minas Gerais. Ou seja, excetuando a exposição ocorrida em Santa Catarina, no que diz respeito ao recorte geográfico, “as bordas” ainda estão bem próximas do “centro”. Diante disso, essas exposições que “andam pelas bordas” tensionam as de maior impacto apresentadas na cidade de São Paulo, no que diz respeito à sua conformação estética, uma vez que esses eventos são trazidos para o debate por figurarem programas que dialogam mutuamente, tanto pela presença do bordado, quanto por discutirem as pautas sobre o cuidado, a “essencialização” da prática têxtil enquanto feminina e a hierarquização dessa atividade em relação às “belas artes”, bem como por tratar sobre o bordado como formação de redes comunitárias, apoio social e denúncia política. Para aprofundar as reflexões sobre este último aspecto da utilização do bordado, a curadoria traz para a discussão as ideias da pesquisadora Júlia Bryan-Wilson, que, juntamente com Schwarcz, organizou e realizou a curadoria e os catálogos da

exposição *História das Mulheres, História Feministas* (2019), mostra que será retomada mais adiante.

A utilização do têxtil como elemento recorrente e essencial no ativismo político é analisado por Bryan-Wilson a partir da ideia de resiliência deste material, sobretudo sob a forma do tecido. As qualidades de leveza, maleabilidade, o rápido e fácil manuseio deste material, segundo ela, se prestam a inúmeras funções para além da proteção do corpo. Essas características contribuíram para que a presença têxtil se tornasse relevante nos movimentos sociais, de luta e de resistência política, por ser ele um material resistente ao tempo, e pela sua capacidade intrínseca de superação e retorno à forma original. A resiliência pode ainda ser verificada nos diferentes exemplares de tecidos centenários que ainda hoje fazem parte de coleções nos museus de antropologia e etnografia em diferentes partes do mundo (Bryan-Wilson, 2019).

Conforme aponta Bryan-Wilson, os bordados das *Arpilleristas* chilenas são indicados como exemplo de utilização das potências e qualidades do material em experiências coletivas de luta, denúncia e resistência. Realizado inicialmente por mulheres de Isla Negra, a *arpillera* se configura como um tipo de bordado, no qual eram utilizados partes de roupas de entes desaparecidos, resultando em trabalhos que denunciavam os abusos cometidos contra os direitos humanos durante a ditadura militar chilena. Um outro exemplo seriam os lenços brancos, “originalmente, fraldas, feitas de tecido de algodão” utilizados pelas ativistas da *Plaza de Maio*, mães e avós de desaparecidos políticos, durante o regime autoritário argentino (Bryan-Wilson, 2019, p. 196). E, mais atualmente, os lenços verdes, elemento visual que unifica a luta de movimentos que defendem o aborto legal, neste mesmo país. Sem contar as inúmeras faixas e bandeiras que identificam grupos, comunicam e denunciam as muitas pautas de lutas e reivindicações mundo a fora.

Nesta abordagem, a pesquisadora norte-americana salienta tanto a ideia de resiliência física do tecido — representada pela capacidade que a matéria tem de retornar à sua forma original após ter sido submetida a uma deformação elástica — quanto a simbólica, quando é destacada a capacidade de adaptação do têxtil às condições adversas, como uma metáfora para a própria resiliência dos movimentos sociais. Em suma,

Entre muitas as razões do tecido ter sido, ao longo do tempo, o material preferido não somente para o vestuário resistente usado no corpo (das braçadeiras pretas, às balaclavas zapatistas), mas também para grandes bandeira e faixas de protesto, [...], é que o tecido pode ser reutilizado várias vezes. Esse reaproveitamento é inerente à resiliência dos tecidos. [...] Uma faixa de tecido pode ser dobrada em um pequeno quadrado e desdobrada em qualquer outro lugar; ao contrário do papel ou papelão, o tecido não se despedaçará na chuva, nem se rasgará facilmente se arrancado de nossas mãos por um policial hostil. O tecido pode suportar bastante pressão ao ser puxado nas mais diversas direções (essa força se chama tensão), mas também é leve e portátil. Logo, embora muito se diga da alardeada fragilidade dos tecidos, quero enfatizar sua incrível robustez e também sua resistência (Bryan-Wilson, 2019, p. 197).

A ponte estabelecida entre as reflexões de Bryan-Wilson e as discussões do programa curatorial se dá não só pelo reconhecimento do pioneirismo de sua obra, ao discutir a importância da linguagem têxtil na história da arte e vinculá-lo às pautas artísticas-ativistas feministas, mas por essas características se fazerem presentes no recorte curatorial e nas obras participantes da exposição *Andar pelas bordas*. Isso posto, pode ser criada uma relação entre a resiliência têxtil e os movimentos sociais atuais de resistência feminista, já que estes agrupamentos buscam defender seus direitos a partir da criação de projetos comunitários, de redes de apoio formadas, sobretudo, por mulheres em momentos de tensão — como ocorreu na pandemia da COVID-19 —, situação que marcou diferentes exposições indicadas pela curadoria.

Por último, a curadora associa o têxtil à contribuição histórica na identidade de grupos em situações de guerra, nos agasalhos e nas demais formas de proteção do corpo, além de sua importância social e econômica na emancipação financeira e social de mulheres; bem como, o relaciona com o universo das artes, a partir de uma proposta de ladeamento de práticas tradicionais do bordado, historicamente marginalizadas, com trabalhos de vieses mais contemporâneos.

Após nomear e descrever brevemente cada uma das dez exposições, são retomados todos os pontos já mencionados anteriormente, enfatizando novamente a proposta da exposição de subverter as narrativas tradicionais do bordado enquanto uma prática menor e subordinada, questionando sua comparação à arte “naive”, ingênua ou “primitiva”, propondo, desse modo, uma outra interpretação política de resistência e emancipação das mulheres. Outrossim, traz mais uma vez a importância das interseccionalidades de gênero, raça e classe social, afirmando que a exposição procurava contemplar estes aspectos, trabalhando com artistas e coletivos de modo plural, dentro de uma narrativa inclusiva. Aqui é discutido, novamente, o bordado como

uma atividade que pode ser relacionada às redes de cuidado, solidariedade e resistência, entendendo-o no contexto de sua concepção expandida, “não como princípio de assujeitamento, mas como arquivo insurgente e incompleto” (Schwarcz, 2023 p. 11).

Com isso, podemos notar, no regime discursivo adotado pela curadoria, a recorrência em enfatizar e reiterar argumentos já debatidos anteriormente, como se fosse necessário esclarecer mais uma vez pontos que, em alguns momentos, parecem entrar em contradição, indicando, neste sentido, uma espécie de “nó” conceitual. Esse “nó” — termo oportunamente trazido do vocabulário dos têxteis — é entendido aqui como um ponto de tensão dentro das narrativas que alicerçam o programa expositivo, como a agenda do cuidado associada às atividades femininas, que é discutida por dois vieses no texto da curadoria. Uma dessas abordagens é claramente crítica, quando afirma não haver nada de ontológico entre o cuidado e a categoria *Mulher*, como visto no trecho:

A prática se autolegitimaria também, e de maneira igualmente essencializada, no sentido de cristalizada e sem movimento, a partir do estabelecimento de uma suposta “atitude feminina”: de cuidar e curar. Não há, todavia, nada de biológico nessa aparente vocação das mulheres. Por isso, [...] durante muito tempo a ideia de cuidar foi de certa maneira caricaturada e usada como um “lugar social menor” [...] (Schwarcz, 2023, p. 4).

Entretanto, em outros momentos, o texto parece indicar uma postura vacilante ao vincular a prática de bordar ao cuidado e, por conseguinte, às mulheres, especialmente quando se trata de práticas coletivas, pois, de maneira geral, são organizadas por grupos femininos. Podemos verificar este aspecto na passagem que diz: “dessa maneira, colocamos em diálogo obras mais autorais e que têm a ver com processos artísticos particulares, com bordados coletivos, nessa atividade que emana o ‘cuidado de si e do outro’” (Schwarcz, 2023, p. 12).

Um outro conflito narrativo é provocado pelo recorte de gênero proposto pela curadoria, em que pese uma mostra de bordados composta apenas por artistas mulheres. Esta postura vai de encontro à narrativa adotada no programa curatorial, que assumia uma tônica de denúncia, indicando que as tradições patriarcais que vincularam o têxtil a uma atividade inerente e biológica das mulheres, restrita ao ambiente doméstico, foram as mesmas que contribuíram para sua marginalização no âmbito artístico, relegando-o a uma posição inferior na história da arte.

Considerando estes aspectos, não seria um contrassenso ou até um reforço deste estereótipo uma exposição composta exclusivamente por artistas mulheres, sendo que um de seus propósitos é questionar o estatuto do bordado enquanto atividade estritamente feminina? A busca em reverter a associação do bordado com a subordinação feminina, numa exposição têxtil formada apenas por artistas mulheres, não reforçaria a perpetuação de narrativas que o associam à sua essencialização?

Ainda que não se tenha o intuito de responder e esgotar o debate, nos parece que essas aparentes contradições indicam que o conjunto da discussão em torno da atividade têxtil carrega conflitos intrínsecos. Provavelmente, isso ocorre por se tratar de um campo multidisciplinar que não se restringe apenas ao universo artístico, sendo composto por diferentes pontos de vista que se entrelaçam, e também se emaranham, criando “nós” conceituais e históricos. Em vista disso, um possível desenlace parece ser verificado na colocação de Bryan-Wilson (2017, p. 13, tradução livre), quando a historiadora declara que:

Na verdade, os têxteis inspiraram uma literatura colossal espalhada por campos díspares que inclui (para citar apenas alguns) antropologia, artes decorativas, economia, história, sociologia e cultura material. O curador e negociante de arte conceitual Seth Siegelaub, que se esforçou para criar a primeira bibliografia verdadeiramente abrangente de têxteis, observou que essa literatura dispersa é resultado do fato de que eles são “uma arte, artesanato e um negócio também, a primeira grande indústria capitalista, na verdade”. Portanto, não é suficiente abordar o tecido, ou suas fibras constitutivas, principalmente como um “meio” artístico.

A imprecisão dos têxteis no universo das artes, por sua vez, é discutida no terceiro eixo do texto curatorial intitulado *Sobre a ausência/presença feminina no universo das artes*. O tema é abordado a partir de duas questões elementares, a saber: os condicionantes históricos que mantiveram as mulheres apartadas do circuito artístico durante um longo período, no que diz respeito a uma educação formal e acadêmica; e, por outro lado, a denúncia de que este mesmo modelo acadêmico, marcado pelo estilo neoclássico, contribuiu para o distanciamento entre a “arte erudita” e a “arte popular”, o que reforçou ainda mais a ausência das mulheres e, conseqüentemente, de alguns tipos têxteis no circuito tradicional das artes.

[...] basta analisar os próprios termos que fazem parte dessa estrutura das artes. “Arte erudita” diria respeito a tudo que tem história, técnica e “tradição”. Já a “arte popular” seria voltada a um tipo de produção considerado mais “autônomo” — no sentido de distinto do aprendizado formal —, mais regional e particular a cada grupo (Schwarcz, 2023, p. 13).

Esses condicionantes históricos foram fundamentais, segundo a curadora, para equiparar, no lugar da subalternidade, tudo o que era produzido pelas mulheres em conjunto com as produções das

populações indígenas, afro-brasileiras e muitas vezes pobres, que ficaram durante longo tempo apartadas desse mundo de prestígio social e simbólico referendado pelas instituições de arte, incluindo-se nessa somatória os livros de arte, os museus, as escolas e as universidades, as galerias, os marchands, os críticos e curadores (Schwarcz, 2023, p. 13).

Todas essas produções foram relegadas ao estatuto de “artesanato”, termo bastante impreciso e abrangente. E, embora exista um nicho específico de valorização e intensa comercialização desses produtos, diversos autores como Mirko Lauer, Mário Pedrosa, Larry Shinner e Canclini já destacaram que a separação entre “arte” e “artesanato” foi utilizada como ferramenta de dominação dentro da conjuntura da luta de classes, na qual as produções das classes baixas foram relegadas ao “desvão do artesanal” (Lauer, 1983), operando no sentido de serem aquelas que não conseguiram atingir o patamar artístico. Este tema, inclusive, será bastante explorado nos debates trazidos pelas demais exposições.

A curadoria explica ainda que, a partir do final do século XIX, a presença feminina nas escolas de arte do Brasil, como a Escola Nacional de Belas Artes, foi limitada e condicionada a um acesso desigual, restringindo a participação de mulheres no acesso ao ensino formal e nas possibilidades de produção artística. Este fato contribuiu para a estigmatização de seus trabalhos como “menores”, sendo estes associados às atividades que não exigiam muito domínio técnico “[...] como as naturezas-mortas, [pinturas] de gênero, de interiores domésticos, miniaturistas, pintoras de porcelanas [...]” (Schwarcz, 2023, p. 14).

Neste contexto, é possível relacionar os dados trazidos pela curadora aos estudos de Ana Paula Simioni, quando a última afirma que

[...] historiadores e historiadoras da arte feminista apontam que a principal causa de exclusão das mulheres do sistema acadêmico foi, do século XVII até finais do XIX, a impossibilidade de cursarem as classes de modelo vivo. O estudo do modelo vivo era concebido como parte essencial da formação dos artistas, transformando-se em valor supremo, particularmente na academia francesa, vista como um modelo para as demais, incluindo a brasileira. Considerava-se inapropriado que mulheres observassem os corpos despidos. Tal ressalva moral traduziu-se em uma exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes

com relação ao ingresso de alunas entre seus quadros (Simioni, 2007, p. 84-5).

Voltando ao texto curatorial, Schwarcz (2023) retoma as ideias de resiliência do têxtil postuladas pelas colocações da Bryan-Wilson (2019), destacando sua forma de uso como elemento unificador de lutas sociais e políticas, como as já mencionadas anteriormente.

Percebemos que a narrativa adotada pela curadoria, neste eixo sobre a história da *Ausência/presença feminina* dentro cânone, tinha como intuito reafirmar a visibilidade da produção artística feminina, numa tentativa de inverter o apagamento das mulheres ao longo da história da arte. O recorte de gênero, portanto, se justificaria pela intenção em privilegiar uma categoria que foi, por anos, marginalizada dentro do circuito artístico,

Por isso, levar a sério a essa produção, retirá-la de seu lugar “provisório” e incluí-la no “permanente”, significa também contestar a consolidação das tantas histórias da arte ditas universais, chamando atenção para o paralelismo entre os trabalhos anônimos e assinados, nivelando obras ainda definidas erroneamente como manufaturas — também designadas como “trabalhos de mulher” —, sem atentar para suas histórias, habilidades e maneiras de fazer. [...] Aqui não há, portanto, divisão, apenas a convivência entre as formas de aprendizado desses tantos feminismos plurais, ou então, melhor dizendo, desses bordados plurais, cujo sentido não se deixa aprisionar ou classificar (Schwarcz, 2023, p. 14-5).

Em *Bordar e interseccionar*, último eixo apresentado em seu texto, são reafirmadas as formas de interseccionar. O conceito é adotado no sentido de alargar ainda mais as noções trabalhadas na exposição, entre elas, as concepções sobre linguagem têxtil, as pautas de gênero, as categorias sociais etc. Tudo isso como uma maneira de não reproduzir as velhas hierarquias que irrompem quando abordamos essas agendas. O objetivo, portanto, era reafirmar que a exposição buscava desconstruir as classificações rígidas entre a divisão de arte masculina e arte feminina, ou entre arte erudita e arte popular, na tentativa de criar um espaço horizontal, no qual obras de mulheres de diferentes contextos são apresentadas ladeadas, sem hierarquização ou exclusões de qualquer natureza.

Neste sentido, a curadora afirma que o objetivo da exposição é “inverter hierarquias muito consagradas no mundo das artes, que implicam classificações rígidas e uma divisão que privilegia as produções masculinas” (Schwarcz, 2023, p. 17). Isso posto, podemos refletir e indagar: a construção de uma contra-história — ou

a ideia de que a história pode ser invertida — não seria por si só uma forma de se inserir em um cânone artístico que se deseja questionar?

1.2 Transbordar: transgressões do bordado na arte

Quase três anos antes da exposição *Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado* (2023), ocorreu no Sesc Pinheiros, na cidade de São Paulo, a mostra *Transbordar: transgressões do bordado na arte* (2020/21). Esta última foi organizada pela socióloga Ana Paula Cavalcante Simioni, uma das referências teóricas mencionadas pela curadoria da exposição anterior. Para além da semelhança entre os perfis acadêmicos das curadoras, uma antropóloga e a outra socióloga, e das propostas de exposições que enfocavam a linguagem têxtil, as mostras ainda se propuseram a discutir pautas equivalentes. *Transbordar: transgressões no bordado na arte* contou com mais de cem trabalhos e proporcionou uma atenção especial à prática do bordado; aliás, o título das duas mostras deixa claro o foco nesta que é uma das muitas tecnologias têxteis, a prática de bordar.

No catálogo da exposição *Transbordar: transgressões no bordado na arte*, encontramos quatro textos que discutem a proposta curatorial: o texto institucional de apresentação, assinado pela direção do Sesc; o texto curatorial, assinado por Ana Paula Cavalcanti Simioni; um texto da artista participante da exposição, Rosana Paulino; e, por fim, o texto da historiadora da arte e curadora Karen Cordeiro Reiman. Neles, veremos as similaridades entre os programas curatoriais apresentados até então e as discussões propostas por cada um.

Intitulado *Bordado a contrapelo*, o texto institucional, assinado por Danilo Santos de Miranda, diretor do Sesc, traz de imediato a discussão em torno da invisibilização das práticas do cuidado, na qual são incluídas não só a desvalorização do cuidado com as crianças, os idosos, a limpeza da casa e a alimentação, mas também das atividades manuais como o bordado, que possui como característica a domesticidade. Segundo o autor,

O ambiente doméstico é habitado por uma série de trabalhos invisíveis [...] basta evocar, nesse sentido, os afazeres relacionados à alimentação dos que vivem em uma casa [...]. Tradicionalmente relegada à invisibilidade, essa gama de práticas essenciais à vida cotidiana padece de sistemática desvalorização [...] (Miranda, 2020, p. 4).

Miranda sugere que a recorrência da pauta sobre o cuidado — trazida para o debate nesta outra exposição — se deu, em grande medida, em razão do contexto marcado pela pandemia da COVID-19, pois, naquele período, foi descortinado o trabalho exaustivo, pouco reconhecido e desvalorizado daquelas e daqueles que exercem a atividade do cuidado não só nos hospitais e enfermarias, mas, acima de tudo, nos lares domésticos. Desse modo, o cuidado se tornou um tema central e foi debatido por essas exposições, uma vez que a atividade têxtil é associada ao ambiente doméstico, e conseqüentemente, às mulheres. Para Miranda (2020, p. 4), então,

Ler essa trajetória e seus mecanismos a contrapelo é condição indispensável para a emergência de agentes e fazeres mantidos ocultos sob os mantos do anonimato e do esquecimento. Isso tudo em um momento delicado da civilização humana, marcado pela pandemia de Covid -19 [sic], ocasião em que o ato de cuidar adquiriu uma centralidade sem precedentes.

O texto seguinte, assinado por Simioni, já nas primeiras linhas questiona as hierarquias às quais a arte têxtil foi submetida. Duas perguntas são lançadas de antemão: “o bordado [...] é arte ou artesanato? É *realmente* arte ou não passa de uma prenda doméstica?” (Simioni, 2020, p. 7, grifo da autora). Essas perguntas nortearam o programa curatorial e tentaram ser respondidas de modo histórico, crítico e transgressor, a partir da escolha de obras têxteis numa perspectiva também ampliada, mas que ultrapassou o limite de gênero estabelecido pela mostra anterior.

A obra *Pintura de Taiwain* (2003), da artista Lia Menna Barreto (Figura 3), que coincidentemente remete a uma forma cartográfica, como a de Varejão, é um dos exemplos que revela a perspectiva também alargada sobre o têxtil, adotada por esta outra curadoria. O bordado é mais um elemento dentre tantos outros que constitui a obra, de forma que ele se confunde e é quase ocultado em meio aos muitos objetos industriais emborrachados e violentamente incrustados com ferro quente na superfície que sustenta a composição (Rocco, 2021). Estes objetos escolhidos pela artista, possuem formas de pequenos insetos como lagartixas, sapos e cobras, e dividem espaço com bonecas do mesmo material. Portanto, caracterizar o trabalho como *têxtil* é uma escolha dentre tantas outras caracterizações que poderiam ser feitas sobre a obra.

Figura 3 — *Pintura Taiwan* (2003), de Lia Menna Barreto



Fonte: imagem retirada do catálogo da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte* (2020/21). Disponível em: https://issuu.com/seccsp/docs/transbordar_catologo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em: 15 jan. 2025.

O trabalho de Barreto parece fazer parte da exposição não somente pela presença dos elementos bordados neste grande amálgama de objetos, mas por suscitar questões da ordem do universo infantil, como a apropriação, a presença e a manipulação de brinquedos que também remetem à infância e, portanto, à esfera doméstica e afetiva. Ou ainda, pelo fato de Barreto trabalhar com o que as artistas Miriam Schapiro e Melissa Meyer cunharam por *femmage*, conceito criado “para definir procedimentos realizados por artistas mulheres a partir da prática de colagem, *assemblage*, *découpage* e fotomontagem” (Junqueira, 2020, p. 79). Ao fundir os termos *feminino* e *colagem*, Schapiro e Meyer procuraram categorizar produções artísticas de mulheres que frequentemente se utilizavam de técnicas como corte, costura, patchwork, tecelagem, culinária etc. Contudo, como afirma Junqueira (2020, p. 79), “[...] ao utilizar o termo *femmage*, as autoras não compreendem este procedimento como mero conjunto de técnicas artesanais, mas, sim, como um conceito que possibilita criar um campo poético subversivo, inserindo a arte na vida ordinária”.

Dentro de uma ótica subversiva, ou seja, ao rejeitar a ideia de que o bordado e as demais atividade têxteis são executadas somente pela categoria das mulheres, a curadoria traz para a mostra mais de dez artistas homens que tiveram seus trabalhos expostos em *Transbordar*. Para Parker (1966 *apud* Simioni, 2020, p. 25) “o ato de

bordar, em mãos masculinas, é em si transgressor. Ele contesta [...] uma longa história que feminilizou, domesticou e inferiorizou o bordado”.

Entre os artistas homens participantes da mostra, podemos destacar Aldo Bonadei, Arthur Bispo do Rosário, José Leonilson, Nazareno Rodrigues, Rodrigo Mogiz e Fábio Carvalho, entre outros. Muitos deles recorrem às técnicas manuais para confecção de suas obras empregando, especialmente, os recursos da tapeçaria e do bordado. No entanto, a presença têxtil também pode se manifestar por meio da apropriação de materiais deste universo, sem necessariamente se valer do conhecimento manual ou de processos técnicos realizados pela mão do artista. Um exemplo disso são as obras de Fábio Carvalho (Figura 4). Neste caso, os trabalhos não são realizados a partir da manufatura do bordado, e sim de um tipo de renda comum e acessível no comércio especializado. As armas de fogo confeccionadas com rendas pretas — material delicado e flexível — acentua a tensão entre delicadeza e violência — também existente na mostra anterior —, contrastando com o material rígido e resistente do aço utilizado nas armas.

Figura 4 — Delicado desejo n1 (AR-15) e Delicado desejo n2 (AK-48), de 2014; e Delicado desejo n10, de 2015, de Fábio Carvalho



Fonte: imagem retirada do catálogo da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte* (2020/21). Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catologo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em: 15 jan. 2025.

Segundo entrevista concedida ao canal ARTE!Brasileiros, ocorrida em 4 de março de 2021, a curadora Ana Paula Simioni afirma que:

O título da exposição junta duas partes, Trans e bordar. Este título remete ao objetivo principal da mostra que é evidenciar a força expressiva do bordado e sua capacidade de transbordar, de transgredir valores que estão historicamente a ele associados. Como por exemplo, ser uma arte doméstica, uma arte feminina, uma arte inferior porque ligada ao artesanato, como se o artesanato fosse menos artístico do que a chamada “grande arte”, as “belas artes” que a gente tradicionalmente atrela à pintura e à escultura (Simioni, 2021).

O texto curatorial presente no catálogo esclarece que a exposição foi dividida em dois núcleos distintos, o primeiro intitulado *Artificando o bordado*, e o segundo, *Transbordamentos: usos do bordado na arte contemporânea brasileira*. O primeiro tinha como foco destacar artistas precursores no uso de tecnologias têxteis dentro do sistema das artes, como o é o caso das artistas Regina Gomide Graz (1897-1973) e da mexicana Lola Cueto (María Dolores Velázquez Rivas) (1897-1978), ambas consideradas pioneiras das artes têxteis na América Latina. Simioni (2020, p. 8) atrela ao trabalho de Gomide e de Cueto, bem como aos demais artistas presentes neste núcleo, os ecos de um “processo de transgressão artística que se iniciou na Europa em finais do século XIX, e foi abraçado por diversos movimentos de vanguarda”.

Ainda de acordo com a curadora, este processo tem suas raízes históricas na separação entre artes e ofícios. Ocorrida na Europa no século XV, essa dissociação se deu quando as manifestações hoje conhecidas como artesanato, design, marcenaria, entre outros, foram separadas das “Belas Artes” — entenda-se pintura e escultura —, por não estarem atreladas ao desenho, considerado uma atividade intelectual e não meramente laboral. Somente entre o final do século XIX e o início do século XX, com os movimentos *Arts and Crafts* e, posteriormente o *Art Nouveau*, passando pela iniciativa alemã da escola de artes e ofícios da *Bauhaus*, teria se iniciado uma das formas de “transgressão” indicada pela curadoria. Esse fenômeno se deu em razão de uma revalorização dos processos manuais, logo, das atividades têxteis dentro do circuito artístico. Mesmo assim, ainda que este processo tenha tido diferentes vertentes, com suas contradições internas e desenvolvimentos próprios, é com base neste argumento histórico que Simioni justifica e coloca no compêndio deste núcleo expositivo o trabalho das duas artistas mencionadas acima; as obras anônimas das colchas em patchwork (*quilts*), datadas de 1890 (Figura 5); bem como a *Amostra*

de pontos de bordado “Berlin Wood Work”, também do século XIX.² Encontraremos, ainda, neste mesmo núcleo, a *Saia bordada (s/d)*, do artista tapeceiro Aldo Bonadei, a *Réplica do vestido de protesto político* (1971), da estilista Zuzu Angel, e as tapeçarias de Lola Cueto e Regina Graz, entre outros.

Podemos concluir, por ora, que este grupo de artistas alocados no primeiro núcleo expositivo, *Artificando o bordado*, carregam o compromisso, dentro da mostra, de terem sido representantes, tanto no Brasil quanto fora dele, de um processo histórico de artificação não só do bordado, mas de práticas têxteis em geral. Isso porque o conceito de “artificação”, de Roberta Shapiro (2007, p. 137), afirma que o fenômeno é entendido como o “processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal”. Portanto, para a curadora, esses(as) artistas pioneiros(as) na utilização de materiais e práticas têxteis são exemplos de um “processo de transgressão das hierarquias artísticas” (Simioni, 2020, p. 8) iniciado no século XV. Diante disso, ainda de acordo com Simioni, a *transgressão* do bordado não opera apenas quando realizada por mãos masculinas, mas também se ampara no processo histórico de artificação de práticas têxteis dentro do circuito canônico artístico, conforme explicita em entrevista concedida para esta pesquisa:

A exposição pretendeu reunir artistas consagrados, ao lado de outros que têm menor visibilidade em função da desvalorização das modalidades têxteis, autores de obras que, de algum modo, operaram subversões em relação aos sentidos tradicionalmente atrelados a faturas têxteis, notadamente bordados, que foram historicamente vistas como sensíveis, delicadas, “femininas”. O objetivo geral foi o de fazer com que tais produções estimulasse novas formas de olhar e de pensar, fomentando críticas às hierarquias dos gêneros artísticos e sociais, os quais estruturam tanto as nossas práticas cotidianas quanto o mundo das artes (Simioni, 2025).³

O segundo núcleo, intitulado *Transbordamentos: usos do bordado na arte contemporânea brasileira*, sugere que a expressão artística têxtil brasileira na contemporaneidade sofreu o que a curadora Lisette Lagnado (1998 *apud* Simioni, 2020, p. 17) cunhou como “efeito Bispo”. Neste contexto, Lagnado afirmou que as gerações que presenciaram a artificação e a “incorporação vertiginosa” do trabalho de

² As três obras têxteis compõem parte do acervo do MASP e participaram, anteriormente, da exposição *História das mulheres*, em 2019.

³ SIMIONI, Ana Paula. Entrevista concedida a Nuára da Frota Visintin, via e-mail, em 13 abr. 2025. [A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A deste trabalho].

Arthur Bispo do Rosário no sistema das artes — a partir da iniciativa do crítico Federico Moraes em impulsionar seu trabalho na década de 1980 — teriam sido marcadas de forma contundente e irrevogável pela expressividade e, particularmente, pela materialidade utilizada nos trabalhos realizados por ele, visto que, “embora a incorporação de Bispo ao sistema das artes seja algo controverso, uma coisa é incontestável: essas exposições de suas obras impactaram uma geração de artistas que emergia entre finais dos anos 1980 e o início da década seguinte” (Simioni, 2020, p. 18).

A leitura de Lagnado sobre a inserção de Bispo no contexto da arte brasileira vai ao encontro da análise de Luiz Camilo Osório, quando este afirma que, de maneira contrária ao trabalho tardio dos objetos relacionais de Lygia Clark, que “subsistem em ambientes psiquiátricos e habitam de modo intranquilo locais reservados à arte moderna”, a produção de Bispo, por outro lado, “se apresenta nos espaços de arte contemporânea de modo consistente/ [e confortável]” (Cabañas, 2018, p. 98).

Essa “virada artesanal”, por meio da incorporação de materiais cotidianos e “populares” nos trabalhos de artistas brasileiros/as, foi identificada também pelo historiador e curador Tadeu Chiarelli, como lembrou Simioni. Chiarelli (2002) afirmou em seu texto *Colocando dobradiças na Arte Contemporânea*, que havia na arte brasileira uma “inteligência artesanal” por trás de suas produções. Ao traçar a diferença entre o repertório artístico internacional e o nacional, o historiador acrescentou que,

Se Andre e Donald Judd posicionam um módulo ao lado do outro, se Richard Serra enrola ou vinca, dobra ou acumula, torce ou corta a matéria, Maria Clara Fernandes, Jac Leirner, Mônica Nador, Leda Catunda, José Leonilson... vão ligando um módulo ao outro, vão tramando, amarrando, costurando [...] se apropriando de uma inteligência ou de uma nacionalidade que é anterior a eles. [...] Suas produções incorporam à arte brasileira contemporânea justamente uma tradição artesanal não-erudita existente no país, uma tradição ainda não extinta [...] (Chiarelli, 2002. p. 123).

Um outro fator relevante para essa geração de artistas do “efeito Bispo” é a herança modernista, que, segundo Ana Beatriz Bahia (2002) rompeu com a rigidez dos cânones artísticos e permitiu a incorporação de novos materiais e novas técnicas. Essa abertura promovida pelos modernos desembocou, posteriormente, entre os anos 1950 e 1970, em uma tendência na valorização do processo e da plasticidade dos

materiais como elementos que deveriam ser evidenciados na visualidade de suas obras, em contraposição ao objeto pronto e acabado.

“Esses artistas adotaram firmemente a postura de ‘artista explorador de materiais’ e foram chamados de ‘artistas do processo’. [...] O ato do fazer [...] nunca era encoberto, mas evidenciado na visualidade da obra” (Bahia, 2002), portanto, conclui a pesquisadora que os métodos repetitivos como os da costura, dos bordados, do crochê etc. foram oportunos e substanciais para artistas que buscavam também a afirmação de sua individualidade e identidade como expressão poética.

Dentro deste mesmo núcleo da mostra, encontramos ainda trabalhos de José Leonilson, Lia Menna Barreto, Rosana Paulino, Rosana Palazyan, Ana Miguel, Sônia Gomes, Brígida Baltar e Nazareno Rodrigues, entre outros.

Figura 5 — Colcha “cubos tridimensionais”(c.1890), autora desconhecida



Fonte: imagem retirada do catálogo da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte* (2020/21). Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catologo_poscovid_digital__1__-__cortad. Acesso em: 15 jan. 2025.

O texto seguinte, presente no catálogo da mostra *Transbordar*, foi assinado por Rosana Paulino, uma das artistas participantes de ambos os programas curatoriais discutidos até o momento. Com artigo dividido em três partes, Paulino, de uma maneira geral, reconsidera temas já tratados pelas curadorias. Contudo, a artista traz

uma importante contribuição e dá corpo à discussão ao ressaltar pautas sobre as questões sociais, raciais e de gênero na ótica de quem opera a matéria, de quem produz a obra arte, e de como a escolha dos materiais que constituem o trabalho é elemento fundamental na concepção artística. Além disso, a autora relembra como os materiais também foram hierarquizados e contribuíram para as assimetrias no sistema das artes.

Desse modo, Paulino inicia sua contribuição afirmando a importância subjetiva da materialidade na confecção da obra, considerada por ela o “corpo de trabalho”, e cuja escolha pode ser entendida no trecho escrito pela artista Louise Bourgeois (1911-2010), quando esta afirma que: “Você não faz escultura porque gosta de madeira. Isso é absurdo. Você faz escultura porque a madeira lhe permite expressar algo que outro material não permite” (Bourgeois, 2000, p. 161 *apud* Paulino, 2020, p. 31). É com base nessa afirmação de Bourgeois que Paulino justifica a escolha em trabalhar com linha e se utilizar dos recursos da costura e do bordado para confeccionar parte do conjunto de sua obra.

Na primeira parte de seu texto, intitulada *Técnicas e matérias: arte erudita x arte não erudita*, Paulino retoma a discussão do binômio “arte erudita e arte não erudita” pela ótica da matéria, afirmando que, se por um lado, um conjunto de materiais foram considerados “nobres” e “artísticos”, como mármore, bronze e tinta à óleo, por exemplo, por outro, linhas e tecidos, bem como as ferramentas adjacentes como agulhas, bastidores etc., ficaram relegados à categoria de materiais não nobres e, portanto, ligados ao artesanato. Essa perspectiva colaborou para a consolidação das hierarquias entre as categorias “arte” e “artesano”, uma vez que,

Ao compreendermos essa distinção estaremos não só observando um dado histórico, mas entendendo como esses recurso, dentre outros fatores, têm sido utilizados para eleger o que é arte, determinando assim o que é domínio de um grupo de elite, muitas vezes em detrimento de outros grupos que não se valem dos códigos dominantes relacionados a determinadas formas de expressão (Paulino, 2020, p. 36).

A artista aponta ainda para a fragilidade entre essas hierarquias impostas sobre uma produção erudita frente à produção mais “artesanal”, na medida em que a definição imprecisa que estabelece que o artesanato se refere apenas à manualidade é estremecida pela constatação de que o processo de confecção de uma escultura ou pintura, por exemplo, também possui uma “habilidade manual” e “artesanal”, bem

como uma manipulação operacional e transformação da matéria, como ocorre no artesanato. Ademais, a mesma nos lembra que

Grupos tradicionalmente excluídos na sociedade ocidental, tais como mulheres, negros, indígenas e alienados, muitas vezes utilizaram-se, na construção de seus objetos, de materiais caraterísticos e que via de regra não eram reconhecidos por um “circuito erudito”, circuito este formado por museus de arte, colecionadores, galerias, bienais etc. Bordados, cestaria e contas, por exemplo, frequentemente utilizados por essas pessoas na manufatura de suas peças de arte, foram muitas vezes, e sem justificativa, relegados à esfera dos materiais populares, não eruditos, colocando assim tais artefatos automaticamente na categoria de artesanato, sem antes analisar as qualidades intrínsecas presentes em tal produção (Paulino, 2020, p. 37).

Na segunda parte do texto, intitulado *Costura e bordados*, Paulino ressalta a importância dos grupos de artistas estrangeiras, sobretudo, da produção visual de algumas artistas em particular, como o caso de Eva Hesse (Figura 6), que utilizava materiais considerados não nobres na confecção de suas obras. Nessa mesma perspectiva, ela traz o conjunto da obra de Louise Bourgeois (Figura 7) e os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário (Figura 8), como fundamentais na consolidação e na difusão do uso de materiais ligados ao ambiente “doméstico”, “feminino” e “popular” na arte contemporânea, corroborando com a afirmação de Lagnado. Os materiais utilizados por esses três artistas, segundo Paulino (2020, p. 34), cooperaram para sublimar a conjunção arte-vida, “um valor muito querido aos artistas das gerações pós-modernas: a arte como forma de resgatar uma história pessoal, ou ainda, um tipo de arte mais intimista, em que o artista se coloca como protagonista de sua própria história. [...] a chamada *History art* [...]”.

Imagens dos trabalhos desses artistas são trazidas para que possamos verificar a presença pronunciada da materialidade têxtil destacada por Paulino. A primeira imagem retrata uma das obras de Eva Hesse, de 1966. O trabalho traz na sua conformação objetos suspensos e sobrepostos, que remetem a pequenos sacos constituídos por um tipo de trama encontrada em redes de pesca. Na descrição do trabalho, podemos ver o uso de barbante, algodão, chumbo, papel e plástico, ou seja, como afirma Paulino, materiais não nobres contrapondo à materialidade consagrada no universo artístico.

Já a obra intitulada *A boa mãe* (2003), de Louise Bourgeois, é constituída por uma espécie de boneca de pano, toda feita em tecido rosado. De seus seios, saem linhas de barbantes que se conectam ao novelo, disposto à sua frente, como que

numa relação contínua e perene da amamentação. O trabalho, portanto, é integralmente realizado a partir da materialidade do universo têxtil, além de remeter à esfera doméstica e ao universo infantil.

No trabalho de Arthur Bispo do Rosário, verificamos um de seus muitos estandartes bordados, incessantemente, com palavras e imagens nas duas faces do tecido. A linha azul presente no trabalho foi retirada do uniforme de pacientes psiquiátricos ou do desfazimento das tramas do tecido de lençóis hospitalares onde se encontrava asilado (Cabañas, 2018).

Ao discutir a contemporaneidade de Bispo do Rosário, Kaira Cabañas (2018, p. 90) descreve com mais detalhes o estandarte realizado por ele, postumamente intitulado *Eu preciso destas palavras. Escrita*:

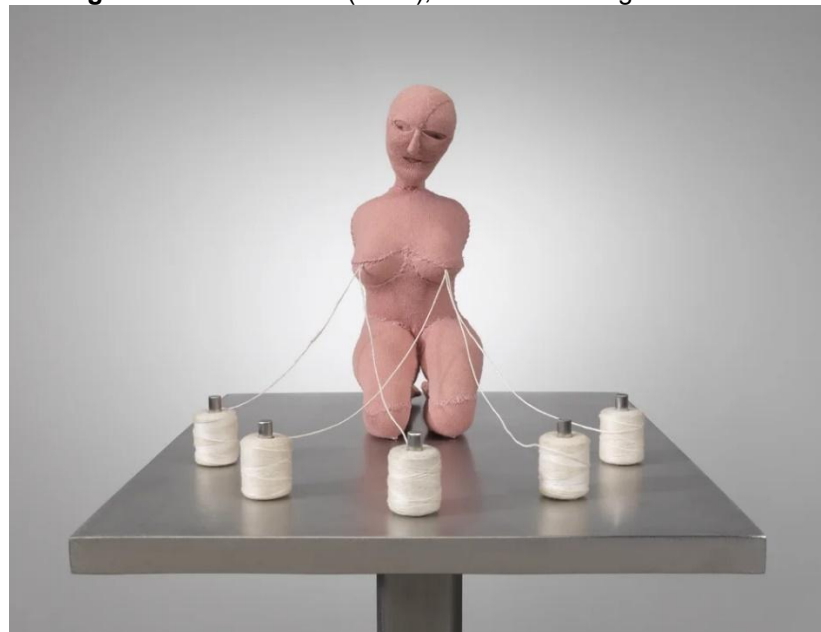
Bispo dividiu a superfície em sete colunas de larguras distintas [...]. No canto esquerdo do objeto, é possível distinguir palavras que começam com a letra A, costuradas em caixa alta: ADEUS, ADEM, ADAPTADAS, ADULTO, ADICIONAR, ADULA, ADVOGADO. Cada palavra ocupa seu próprio retângulo, criando um efeito visual de blocos de vocábulos sobrepostos. Na última coluna à direita, Bispo documenta sua visão (novamente em caixa alta): “22 DEZEMBRO 1938 – MEIA NOITE ACOMPANHADO POR – 7 – ANJOS EM NUVES ESPECIAIS FORMA ESTEIRA – MIM DEIXARAM NA CASA NOS FUNDO MURRADO RUA SÃO CLEMENTE – 301 – BOTAFOGO ENTRE AS RUAS DAS PALMEIRAS E MATRIZ EU COM LANÇA NAS MÃOS NESTA NUVES ESPIRITO MALISIMO NÃO PENETRARA”. Nessa obra, Bispo também explica como deixou a casa da família Leone, no bairro carioca de Botafogo, e iniciou uma peregrinação em direção ao centro da cidade, passando, ao longo do caminho, pelo palácio do Catete, pela Praça XV e pela Igreja da Candelária. Existem diferentes versões, no entanto, sobre seu destino sagrado final, onde ele teria se apresentado como Jesus.

Figura 6 — *Sem título ou ainda não* (1966), de Eva Hesse.



Fonte: Site que reúne registros das obras da artista. Algodão, plástico, papel, chumbo e barbante. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/eva-hesse-untitled-or-not-yet>. Acesso em: 15 jan. 2025.

Figura 7 — *A Boa Mãe* (2003), de Louise Bourgeois



Fonte: site que reúne registros das obras da artista. . Tecido, linha, aço inoxidável, madeira e vidro. 109,2 x 45,7 x 38,1 cm. Foto: Christopher Burke, 2021. Disponível em: <https://www.craftscouncil.org.uk/stories/discover-louise-bourgeois-powerful-textile-works-at-the-hayward-gallery>. Acesso em: 15 jan. 2025.

Figura 8 — *Eu preciso destas palavras escrita*, de Arthur Bispo do Rosario



Fonte: site Museu Bispo do Rosário: arte contemporânea. Técnica: Costura, revestimento, bordado, escrita. Dimensões: 126x208x10 cm
Disponível em: <https://museubispodorosario.com/acervo-2/eu-preciso-destas-palavras-escrita/>. Acesso em: 17 jan. 2025.

Os três exemplos de trabalhos indicados por Paulino confirmam o uso de materiais ordinários no cenário artístico que foram fortemente explorados, principalmente, a partir do advento da “arte contemporânea como categoria [que] começou a dominar os discursos institucionais nos anos 1990” (Cabañas, 2018, p. 88).

Na última parte de seu texto, intitulada *Costurando Sentidos*, a artista trata mais especificamente de seu próprio trabalho poético, indicando que sua escolha de materiais e objetos, identificados como partes do universo doméstico e feminino, é deliberada, e tem como objetivo reiterar as questões prementes de sua obra na busca de questionar o lugar da população afrodescendente, sobretudo, da mulher negra numa sociedade racista. De modo que “a escolha e utilização de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres, tais como tecidos e linhas, têm o caráter de reforçar as questões que estão sendo discutidas no trabalho” (Paulino, 2020, p. 37) e coadunam, em muitos pontos com as narrativas da exposição em foco.

A última colaboração presente no catálogo de *Transbordar: transgressões do bordado na arte* é assinada pela historiadora da arte e curadora radicada no México Karen Cordeiro Reiman. Seu texto, dividido em três partes, abordou, entre outras coisas, as discussões e temas já tratados pelas demais curadorias e pela artista

Rosana Paulino, e se circunscreveu nos seguintes tópicos: *Transformação da relação entre arte e artesanato*; *Arte têxtil gênero e feminismo*; e *Cumplicidades contínuas*. Uma importante contribuição de Reiman é a relação, até então pouco mencionada, entre as manualidades e o artesanato, com a categoria “arte popular”. Por estar inserida no contexto mexicano, no qual a arte popular e as *artesanias* têm uma presença contundente, Reiman (2020, p. 46) relata como a transformação da concepção de “indústrias manuais” ou “indústrias étnicas”, neste contexto, se transformou em “arte popular”, e como esta categoria foi incorporada por artistas como Diego Rivera, com a intenção de exaltá-la enquanto “imagens simbólicas do nacional como elemento-chave da arte mexicana moderna”.

A perspectiva “neorromântica” sobre a arte popular, dada como a expressão máxima da identidade do povo mexicano, foi utilizada como afirmação da “essência mexicana”, com aporte em raízes pré-colombianas. Tal característica foi tomada por artistas no contexto das vanguardas do início do século XX, que se apropriaram desses conceitos e das materialidades advindas do universo popular. Esse é caso da artista Lola Cueto (1897-1978), “que usou meios têxteis para criação de obras bidimensionais como *India oaxqueña*, [Figura 9] tapeçaria e manta, de 1928” (Reiman, 2020, p. 47), exaltando não apenas a nacionalidade, como o grupo étnico ao qual a personagem fazia parte.

Figura 9 — *Oaxacan Indian* (1928), de Lola Cueto



Fonte: site Arts and Culture. Tapeçaria 118 x74 cm. Coleção Andrés Blainsten, México. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/oaxacan-indian>. Acesso em: 15 jan. 2025.

A presença e a incorporação de elementos da cultura popular como fonte de uma essência nacional nas artes visuais foram marcantes nos movimentos modernistas brasileiro e latino-americano e, por isso, estão presentes nas obras, sobretudo, no núcleo dos pioneiros e pioneiras. Elas aparecem frequentemente num tipo de imagem vernacular, como na tapeçaria de Cueto, ou também na utilização de técnicas têxteis, como a tecelagem, que, em contextos hispano-americanos, são associadas às camadas étnicas e populares. O popular, nessa conjuntura histórica, pode ser entendido na chave descrita pelo sociólogo Renato Ortiz (1992, p. 5), que traz duas acepções não excludentes entre si, visto que

Fala-se de grupos populares, subalternos, no sentido classista do termo. Eles seriam portadores de uma cultura radicalmente distinta, contrastante com a de uma elite esclarecida. É dentro desta perspectiva que toda uma literatura engajada utiliza a noção de cultura popular, atribuindo às manifestações concretas uma potencialidade na construção de uma nova sociedade. Permanece porém uma outra acepção do termo, não excludente da anterior, mais abrangente. Popular enquanto sinônimo de povo. A inflexão restritiva de classe cede lugar a uma totalidade que a transcenderia. Daí a associação íntima entre cultura popular e a questão nacional; a reflexão integra assim os dilemas da nacionalidade.

Em *Arte têxtil, gênero e feminismo*, Reiman destaca a relevância do estudo da historiadora da arte e psicanalista Rozsika Parker em sua análise do bordado como instrumento de repressão e reforço de estereótipos, bem como enquanto meio de reafirmação de um feminino transgressor. Além disso, são ressaltadas as contribuições das feministas da segunda geração — década de 1970 — e a reivindicação de artistas desse período pela reinserção de materialidades historicamente marginalizadas no circuito artístico, sendo uma delas o bordado. Reiman também enfatiza o programa pioneiro *Feminist Art Program*, criado em 1971 por Miriam Schapiro e Judy Chicago, e dá destaque à emblemática instalação da última, *The Dinner Party* (1974/79) (Figura10).

Esta instalação, segundo Ana Mae Barbosa, é considerada a obra inaugural do movimento feminista. Barbosa (2020, p. 144) a equipara à Santa Ceia, afirmando que se “os homens tiveram a Santa Ceia que mudou o mundo, as mulheres só têm jantares de festas”. *The Dinner Party* foi realizada a partir da inquietação e da reivindicação de Chicago sobre a contribuição de mulheres em todos os campos do saber, invocando seus nomes e suas realizações, numa grande mesa triangular, na qual eram “servidos” pratos com bordados em formato de vulvas. Ana Mae descreve com mais detalhes a instalação e analisa a obra afirmando que

Chicago trabalhou com mais de 400 mulheres começando pela pesquisa da contribuição das mulheres em todos os campos do saber. Depois de seis anos de trabalho apresentou sua instalação, uma mesa triangular em um chão de azulejos com a impressão dos nomes de todas as mulheres estudadas. A mesa era composta de 13 lugares de cada lado, ao todo 39 lugares, representando cada lugar a mulher mais importante de sua área. Cada lugar tinha um jogo americano bordado, um prato de cerâmica redondo com decoração em forma de vaginas e um copo. Só os copos eram todos iguais e projetados por um designer homem. Cerâmica e bordado eram atividades consideradas de segunda categoria, artesanato, “coisa de mulher”, e não Arte (Barbosa, 2020, p. 144).

Figura 10 — *The Dinner Party* (1974–1979), de Judy Chicago



Fonte: site Frieze. Centro Elizabeth A. Sackler de Arte Feminista, Coleção do Museu do Brooklyn. Disponível: <https://www.frieze.com/article/judy-chicago-hits-back-dinner-party-criticism>. Acesso em: 18 jun. 2025.

Para Reiman, a hispano-mexicana Marta Palau é mais um exemplo de artista que contribuiu para a inserção e a utilização de materiais têxteis no universo artístico. Segundo a curadora, Palau se filiava ao campo escultórico, pois sua obra fazia “eco ao conceito de escultura em campo expandido” (Reiman, 2020, p. 49). De fato, Palau se valia de elementos como tridimensionalidade, peso, equilíbrio e volumetria, que são características escultóricas, no entanto, as submetia aos condicionantes das materialidades têxteis, a partir de nós e trançados. A configuração de *Llerda* (1973) (Figura 11), obra de Palau, é ladeada à obra de Judy Chicago, reforçando a relação dos têxteis com as pautas femininas e feministas.

Figura 11 — *Llerda V* (1973), de Marta Palau



Fonte: imagem retirada do catálogo impresso da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte* (2020/21). Juta e algodão. Museo Universitario Arte Contemporaneo, UNAM. Foto: Oliver Santana, 2020.

Todas as artistas indicadas por Reiman são intencionalmente trazidas para o cerne das discussões enquanto exemplos de como a presença artística das mulheres, dentro do movimento feminista, foi importante não só para a reivindicação da participação e do reconhecimento de seus trabalhos artísticos, mas para a reinserção da materialidade têxtil no âmbito das artes visuais contemporâneas.

No trecho derradeiro de seu texto, *Cumplicidades contínuas*, a curadora busca iluminar as diversas iniciativas e produções mais recentes, sobretudo mexicanas, na utilização da arte têxtil, destacando diferentes artistas, homens e mulheres. Para ela, além dessas iniciativas serem múltiplas, elas tensionam as concepções de gênero, de classe, de etnia, e do binômio “arte erudita e arte popular”, no “marco do ativismo cultural”, tendo estes aspectos “ressonância com iniciativas latino-americanas, continentais e globais realizadas nas últimas décadas buscando influenciar a

transformação do cenário estético-político global no futuro” (Reiman, 2020, p. 54), fazendo eco ao que foi postulado por Bryan-Wilson na mostra *Andar pelas bordas*.

1.3 Entremeadas

A terceira exposição aqui estudada se baseou em uma proposta, em alguma medida, diversa das duas anteriores, tanto no que diz respeito aos trabalhos apresentados como no que tange ao debate proposto pela curadoria. Isso porque a mostra *Entremeadas* (2019-2022), também realizada e encomendada pelo grupo Sesc, teve como mote a exibição da produção em bordados e têxteis feitos por artesãs e por coletivos paulistas, como Abayomi Onã, Associação Arte e Vida, Artesãs Linha Nove, Bordadeiras do Jardim Conceição, Coletivo BordaEmia, Cooperativa Lili, Mulheres Artesãs da Enseada da Baleia, Oficina dos Anjos, Povo Indígena Guarani Mbya, Projeto Tear, Quilombo Ivaporunduva e Rendeiras da Aldeia, além de Lucinda Bento, Cleide Toledo e Odete Coradini, entre outras.

A curadoria, assinada por Adélia Borges, também marca a distinção em relação às duas exposições anteriores, pois, além de jornalista, Borges atua como historiadora do design e da cultura popular. Sua abordagem sobre os têxteis, portanto, é influenciada por uma outra perspectiva, por meio da qual ela os analisa no seu imbricamento entre artesanato e design. Com isso, as discussões tratadas por esta exposição — ainda que se interconectem com as proposições anteriores — se circunscrevem no âmbito de agendas mais voltadas ao artesanato e sua vinculação com o design, a cultura popular, o patrimônio cultural, os mecanismos de preservação, e o reconhecimento de mestres e mestras populares, entre outros.

Tal perspectiva é ressaltada na entrevista que a curadora concedeu para esta pesquisa. Quando foi indagada sobre como encara o imbricamento entre artesanato, arte e design, ela responde que:

A minha área é a coisa mais seriada. Então não é a peça única, não é a arte contemporânea, não é a arte com “A” maiúsculo, mas é essa coisa do cotidiano, do dia a dia. [...] Eu acho que design é uma atividade que você faz; um projeto que você faz algo que possa ser repetível, e que isso pode ser repetido de forma industrial, de forma artesanal ou de forma digital. Então, para mim, o interesse era maior na questão da reprodutibilidade. [...], era esse

o foco que eu queria. Agora, essa questão das classificações, se é arte, se é artesanato, se é design, eu prefiro o design artesanal [...] (Borges, 2025)⁴.

A exposição, que itinerou entre unidades do Sesc, teve sua primeira versão exibida na unidade de Vila Mariana, em 2019, seguindo posteriormente para Guarulhos e Bauru, ambas em 2022. A curadora relatou, em entrevista, que a mostra manteve grande parte do seu núcleo expositivo inicial, mas agregou coletivos e bordadeiras locais durante a itinerância. Em cada uma de suas versões, foram produzidos catálogos específicos, apresentando as modificações ocorridas nas localidades. Contudo, eles preservaram igualmente os textos de apresentação e curadoria, com algumas modificações nos escritos sobre os coletivos e bordadeiras acrescidas.

Nas três exposições, a exposição foi dividida em doze módulos, intitulados: (1) *Filigranas têxteis*; (2) *Ponto a ponto*; (3) *Parcerias criativas*; (4) *Frutos dos territórios*; (5) *Manifestos de cidadania*; (6) *Bordagem*; (7) *Artesanato*; (8) *Objetos*; (9) *Criação*; (10) *Bordar*; (11) *Vídeo*; e (12) *Pesquisa*. Em cada um deles, foram alocados trabalhos que — retirados de seu contexto, conforme explica a curadora — se conectavam aos propósitos expositivos do núcleo em que foram inseridos.

Para esta análise, foram utilizados como referências os catálogos das exposições ocorridas em Guarulhos (SP) e Bauru (SP). Neles, encontramos os textos de apresentação institucional, assinado por Danilo Miranda — como no caso da mostra *Transbordar* —, o texto curatorial e os demais escritos sobre os coletivos de bordado e artesãs, todos assinados por Adélia Borges.

O discurso sobre diversidade cultural, a partir dos fazeres de povos formadores da cultura brasileira, abre o debate da mostra no texto institucional intitulado *Fios que permeiam histórias*. O escrito, que também pontua de forma passageira a hierarquia sobre arte erudita e arte popular, enfatiza a valorização da cultura popular em razão de sua importante contribuição para a noção de identidade, bem como a ideia de que ela contribui e registra a criatividade, e reforça as noções de identidade e pertencimento cultural.

Em seu texto curatorial intitulado *O fazer como agente de mudanças*, Adélia Borges (2022), primeiramente, nos conta a trajetória de como a exposição foi pensada

⁴ BORGES, Adélia. Entrevista concedida a Nuára da Frota Visintin, via vídeo conferência e áudio de WhatsApp, 5 de jun. 2025. [A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice B deste trabalho].

e organizada, e quais os rumos que ela tomou até sua abertura. Encomendada pela equipe Sesc Vila Mariana, como mencionado anteriormente, a mostra intencionava apresentar a produção de agentes populares de todo o país que produzissem bordados e cestarias, e seria intitulada *Mestras populares: mãos femininas que tecem histórias* (Borges, 2022, p. 8).

Borges (2022) ainda relata que, durante a pesquisa, foi constatada a dificuldade em mapear essas agentes da cultura em razão do baixo índice de dados nos recantos do Brasil, uma vez que o reconhecimento e a titulação das mestras dependem de políticas, não somente em âmbito federal, mas também em âmbito estadual e municipal. Esse contexto dificulta a obtenção de dados, pois cada estado e cada município possui autonomia para gerir — e até negligenciar — seus bens culturais. Na esfera federal, o reconhecimento da categoria “mestras” se interconecta ao dispositivo legal do registro⁵ do patrimônio imaterial — instrumento jurídico que fica a cargo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) — instituído no Decreto nº 3551, publicado em 4 de agosto de 2000, como mecanismo de proteção e promoção desses bens. Este mecanismo, por sua vez, abrange os “conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades, rituais e festas que marcam a convivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social” (Brasil, 2000).

A curadora conta que o primeiro bem imaterial registrado no Brasil foi o “Ofício das paneleiras de Goiabeiras” — um conhecimento caraterístico do estado do Espírito Santo — e que o único Registro sobre a atividade têxtil era, até aquele momento, o “Modo de fazer renda Irlandesa, praticado por uma centena de artesãs em Divina Pastora, interior de Sergipe, registrado em 2009, no *Livro de registro dos saberes*” (Borges, 2022, p. 9).

⁵ “Bens Culturais Registrados são os patrimônios imateriais reconhecidos formalmente, pelo Governo Federal, como *Patrimônio Cultural do Brasil*. Esses bens caracterizam-se pelas práticas e domínios da vida social apropriados por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade. São transmitidos de geração a geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, sua interação com a natureza e sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade. Contribuem, dessa forma, para promoção do respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Os bens culturais imateriais passíveis de registro pelo Iphan são aqueles que detêm continuidade histórica, possuem relevância para a memória nacional e são referências culturais de grupos formadores da sociedade brasileira” (IPHAN, 2025).

À medida em que se desenvolvia a pesquisa para a realização da exposição, Borges detectava uma produção expressiva dos coletivos de artesãs no próprio estado de São Paulo, índice que, naquela ocasião, causou um estranhamento, pois

[...] quando se fala de artesanato, a associação imediata das pessoas é com o Nordeste ou com os Estados como Minas Gerais. [...] Também se supõe que no berço industrial e tecnológico do país inexisteriam formas mais “arcaicas”, digamos assim, de produção. Da constatação dessa insuspeitada riqueza surgiu a ideia do recorte geográfico [...] (Borges, 2022, p. 9).

Após citar alguns exemplos de grupos e coletivos de bordados do estado de São Paulo e suas especificidades, a curadora discute, na segunda sessão de seu texto, sobre os critérios e as escolhas curatoriais. Estes critérios seguiram a lógica de privilegiar iniciativas que tinham o artesanato como “agente de mudanças” (Borges, 2022, p. 10), sendo este, então, o argumento para o recorte e a linha curatorial que se seguiu.

Essas “mudanças” eram entendidas de maneira abrangente, ou seja, não operavam apenas na esfera econômica, proporcionando às mulheres uma maior autonomia financeira e, por isso, menor dependência econômica de seus parceiros, mas também como mudanças psíquicas e sociais. Borges (2022, p. 10) afirma que, no aspecto social, os grupos reforçam a ideia de coletividade e associação, e, por conseguinte, uma maior solidariedade e ajuda mútua entre as participantes dos coletivos. Ou seja, as práticas do cuidado tão presentes nos debates dos programas curatoriais anteriores, reaparecem aqui na forma de agremiações femininas em cooperativas artesanais que buscam autonomia financeira e vínculos de solidariedade e ajuda recíproca.

É possível aproximar estas experiências dos coletivos de bordados de hoje, apresentados na exposição, com iniciativas semelhantes ocorridas no passado, no que diz respeito às “mudanças” indicadas pela curadora. Iniciativas estas que também serviram de fonte de análise — no caso, para a crítica de arte brasileira — quando estiveram sob o olhar acurado de Mário Pedrosa. O crítico trouxe, para o debate artístico/estético e econômico, as experiências sobre as “cooperativas de mães” que se formaram no Chile, no período do governo da Unidade Popular, visto que “apesar de ter se envolvido diretamente na criação do Museu da Solidariedade, foi nas cooperativas de artesanato que Pedrosa enxergou o maior potencial comunitário da arte, cujo caráter revolucionário ele defendeu no artigo ‘Arte Culta e Arte Popular’”

(Paladino, 2021, p. 22). Ao relatar sobre as mudanças que as cooperativas operavam na vida das mulheres chilenas, Pedrosa (2015, p. 547) aponta que

[...] a condição da mulher é profundamente afetada pelo desenvolvimento dessa indústria. Modifica-se sua condição no lar. A mulher do camponês ou do operário, antes dedicada exclusivamente aos mais duros trabalhos domésticos e frequentemente tendo que contribuir para o orçamento trabalhando como criada nas casas da burguesia local (lavando, cozinhando, limpando etc.), descobre uma atividade que, além de liberá-la dessas necessidades, compensando-a economicamente com vantagens, dá-lhe prestígio que afirma sua situação no lar, assim como no interior do grupo local e familiar.

As observações de Pedrosa convergem com o relato da curadora, que, ao justificar a seleção dos grupos participantes nesta mostra — baseada no critério do artesanato enquanto “agente de mudanças” —, expõe os diferentes pontos de vista sobre essas transformações promovidas pelos coletivos de bordados, afirmando que

Graças às produções artesanais, mulheres conquistam sua autonomia econômica — ou pelo menos a melhoria de suas condições financeiras — sem que precisem deixar a casa e os filhos enquanto trabalham como empregadas servindo a outras famílias, depois de enfrentar um longo tempo nos trajetos de transporte público entre casa e serviço. [...] Do ponto de vista social [...] as mulheres se emancipam, adquirem mais confiança em si mesmas. Desenvolvem um espírito de troca entre si, um espírito de solidariedade [...] (Borges, 2022, p. 11).

Uma outra afirmativa de Pedrosa que se pode alinhar à posição da curadora, em relação às mudanças culturais e aos benefícios pessoais para as mestras e artesãs, está no trecho em que o crítico ressalta que: o “que dava uma nova dignidade a esses grupos era o fato de que o povo se incorporava a uma tarefa criadora, nela encontrando um esplêndido alargamento de suas faculdades de inteligência, sensibilidade e sociabilidade” (Pedrosa, 2015); enquanto a curadora aponta que: “Do ponto de vista cultural, podemos observar [...] como as mulheres se apropriam de suas próprias identidades e as traduzem criativamente” (Borges, 2022, p. 11).

Neste sentido, o regime curatorial proposto por Borges direciona seu foco para a emancipação econômica das mulheres a partir da produção têxtil, enfoque este que está presente, de maneira transversal, nos demais programas curatoriais, sendo abordado de maneira mais indireta. No entanto, as agendas discutidas pelo regime curatorial da jornalista, que até então, em determinado ponto do texto, haviam derivado para campos adjacentes e tangentes à produção têxtil, reencontra os

debates e exemplos mencionados pelas demais curadorias. É o caso da aproximação que ela estabelece entre as cooperativas urbanas de bordados de São Paulo e as *Arpilleras* chilenas. Borges associa a ação desses coletivos, que buscam promover cidadania pela via da resistência, com as ações das bordadeiras de *Isla Negra*, cujo bordado foi transformado em arma política e de denúncia dos atos contra os direitos humanos, no período da ditadura militar no Chile (Borges, 2022, p. 12). Este aspecto ressoa com a discussão da curadora Karen Reinam, na exposição anterior, ao analisar uma produção têxtil contemporânea que vem desempenhando um importante papel entre arte e ativismo político; bem como, com o exemplo de Julia Bryan-Wilson, mencionado por Schwarcz, ao tratar sobre a resiliência do tecido em manifestações de resistência, como no caso das *arpilleras*.

Um outro aspecto já pontuado nos tópicos anteriores, mas que foi tomando maior proporção ao longo do texto, é o recorte de gênero desta outra exposição. O objetivo, desde a encomenda do grupo Sesc, era a valorização das “mestras” populares, dando ênfase para este grupo específico. Segundo Borges, o interesse em destacar a participação feminina nestes espaços vem acompanhando sua trajetória profissional, conforme relata em entrevista:

Eu fui editora de um jornal feminista, o jornal Mulherio, e também dirigi um programa na TV Cultura, durante alguns anos, chamado Palavra de Mulher, que era um olhar feminino sobre as coisas do mundo. Então, historicamente, eu tenho interesse na questão de gênero (Borges, 2025).

Ainda assim, a curadora verificou ser comum e generalizado o estranhamento relacionado ao termo “mestra”, no feminino, mesmo que mais de “85% dos artesãos brasileiros sejam mulheres” (Borges, 2022, p. 9).

De todo modo, alguns grupos de bordado presentes nesta exposição contam com a presença masculina. Entre eles, se destaca o trabalho do Coletivo Ybyatã. Segundo a curadora, o coletivo se reúne em um Ponto de Cultura⁶ na região do Butantã, em um equipamento municipal voltado à saúde, com o objetivo de “promover o direito ao trabalho, em especial para usuários da rede de atenção psicossocial” (Borges, 2022, p. 38). O coletivo, que se reúne diariamente, é formado por mulheres e homens que expandiram seu repertório de bordado com o aprendizado da técnica

⁶ Os Pontos de Cultura são entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministério da Cultura para desenvolverem ações socioculturais em suas comunidades.

japonesa de *Sashiko*, depois da participação voluntária de Noriko Hiramatsu. Na imagem abaixo (Figura 12), vemos a técnica aplicada, que se trata de

um bordado bem simples, quase um alinhavo, que surgiu na cultura japonesa como uma forma de remendar as roupas para prolongar seu uso. Os pontos tracejados adotam padrões decorativos que se repetem tais como círculos, quadrados, triângulos e zigue-zagues (Borges, 2022, p. 38).

Figura 12 — Bordado do Coletivo Ybyatã



Fonte: imagem retirada do catálogo virtual da exposição *Entremeadas*, Sesc (2022). Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/_entremeadas_af_catologo_guarulhos_2604. Acesso em: 21 jan. 2025.

Com isso, podemos afirmar que esta exposição se encontra, de fato, “entremeada” entre as duas mostras anteriores, se ligando à primeira — *Andar pelas bordas* — pela decisão de privilegiar um dos gêneros e, à segunda — *Transbordar* —, por apresentar bordados realizados também por mãos masculinas. Isso posto, a intersecção entre elas se dá não apenas na veiculação genérica “têxteis”, mas na incorporação de bordados e outros trabalhos têxteis produzidos por grupos, coletivos de bordadeiras e artesãs.

Ao longo do texto de Borges (2022), as pautas discutidas nos outros projetos curatoriais se mantiveram mais discretas, ainda que elas estivessem presentes nas entrelinhas. A narrativa parecia indicar um entendimento sobre os trabalhos mais pela via do artesanato ou da manifestação da cultura popular. No entanto, as colocações derradeiras do texto curatorial revelam uma “virada” para o debate sobre as hierarquias impostas entre as categorias, evidenciando que esta mostra coadunava

com as ideias discutidas nas demais exposições e pretendia contribuir para o debate que busca minimizar e diluir as assimetrias entre arte e artesanato. Esta guinada é verificada no trecho onde a autora afirma que

Na visão hierarquizada de uma certa tendência que permeia a cultura ocidental, artesanato é o último degrau, visto de forma depreciativa. [...] Gostaríamos que a exposição pudesse contribuir para dissolver esses conceitos pré-concebidos, e, assim colaborasse para uma apreciação real dos trabalhos expostos, questionando as divisões rígidas entre Arte (com “a” maiúsculo) e artesanato (Borges, 2022, p. 13).

Embora a curadora pontue essa assimetria, a discussão sobre o tema se encerra neste ponto, indicando uma escolha em não adentrar de maneira mais categórica nos fatores históricos que delinearam esse cenário. Este fato indicaria uma perspectiva mais alinhada aos demais programas curatoriais, que buscaram enfrentar esse debate mesmo à revelia de uma solução.

Após as ideias apresentadas sobre o recorte proposto pela mostra *Entremeadas*, os catálogos abrem uma nova sessão com imagens das obras exibidas junto a textos que tratam sobre os coletivos e as artesãs participantes. Entre eles, encontramos o trabalho da Cooperativa Lili (Figura 13), formada por trinta mulheres detentas e ex-detentas da penitenciária do município de Tremembé. As bordadeiras participaram de oficinas ministradas por designers, artistas e professores de desenho, que as capacitavam para uma futura reinserção no mercado de trabalho e incentivavam a criação de peças de uso doméstico, como almofadas, colchas e bolsas, feitas em bordados, costura e crochê, e funcionavam ainda como um espaço de expressão e liberdade criativa (Borges, 2022, p. 42).

Figura 13 — Bordados do Coletivo Lili



Fonte: imagem retirada do catálogo virtual da exposição *Entremeadas*, Sesc (2022). Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/_entremeadas_af_catologo_guarulhos_2604. Acesso em: 17 jan. 2025.

Enquanto o trabalho do Coletivo Ybyatã (Figura 12) nos apresenta um tipo de bordado mais geométrico e abstrato, como uma espécie de mostruário dos pontos possibilitados pelo *Sashiko*, o trabalho do Coletivo Lili (Figura 13) nos traz um bordado igualmente linear, no entanto, figurativo e narrativo. As personagens em movimentos que lembram passos de dança e outros tipos de gestos possuem, no lugar de suas cabeças, elementos orgânicos florais, ficando fora deste padrão apenas aquela cujo bordado nos mostra a imagem de uma mulher grávida, já que esta personagem é estática e, no lugar do elemento floral, há uma espiral substituindo sua cabeça.

A exposição apresenta, além disso, um conjunto diverso e heterogêneo — que será visto mais adiante — da produção de uma parcela significativa dos coletivos de artesanatos têxteis paulistas, cuja prática transcende a dimensão estética, incorporando uma preocupação social. Para esses coletivos, o bordado constitui não apenas uma expressão artística, mas um meio de subsistência e emancipação econômica, especialmente dos grupos femininos.

1.4 Efeitos curatoriais

1.4.1 Narrativas de gênero

Verificamos, nas páginas anteriores, que os três programas curatoriais analisados possuem narrativas e formas de abordagens semelhantes, apresentando argumentos, debates, conceitos e momentos históricos equivalentes. Com isso, são produzidos tanto efeitos curatoriais de ordem narrativa e discursiva quanto efeitos de caráter processual e operativo, que serão analisados mais adiante. Entre os efeitos narrativos, se destacam as ideias sobre a “generificação” da arte têxtil, sobretudo, da prática do bordado, identificando-a como “essencialmente” feminina. Somado a isso, destacam-se a discussão sobre o binômio “arte e artesanato”, analisados do ponto de vista da hierarquização entre essas duas atividades, bem como a identificação da prática coletiva do bordado com iniciativas de solidariedade, resistência e ação política.

Esta constatação evidencia que, embora a arte moderna e contemporânea tenha impulsionado inúmeras propostas de ruptura, até mesmo na superação de tais binarismos, as exposições de arte têxtil favorecem e intensificam os debates sobre assimetrias sociais e de gênero. Esse dado nos permite afirmar que “as desconstruções artísticas, estéticas e epistemológicas realizadas no decorrer do século XX não afetaram [a] significância mítica [da arte e de artistas]” (Huchet, 2018), contribuindo para a continuidade e a adaptações dessas hierarquizações.

No que diz respeito às narrativas de gênero, é oportuno abordar alguns pontos da discussão por meio de uma quarta exposição, já mencionada neste capítulo. Isso porque esse quarto projeto curatorial, realizado poucos anos antes das mostras aqui analisadas, nos oferece um contexto em que fica evidente a intensificação do debate de gênero, mais especificamente das pautas sobre as mulheres, não apenas no circuito artístico, mas na sociedade como um todo. Em suma, é um momento em que as temáticas femininas e feministas passam a pautar grandes projetos curatoriais. Talita Trizoli (2023, p. 165) aponta que “é possível verificar na cena artística brasileira uma deflagração de exposições e eventos culturais com ênfase feminista de grande à pequeno porte, a partir do ano de 2013”, no entanto, é a partir de 2015 que há uma mudança de paradigma na “circulação e aderência desses temas em diversos setores da malha social”. Essa “Primavera feminista” teria se dado em resposta aos

“recorrentes ataques aos direitos humanos, reprodutivos, coletivos feministas nas suas mais diversas vertentes” (Trizoli, 2023, p. 165).

Na esteira desses acontecimentos, foi organizada e apresentada no MASP, em 2019, a exposição *Histórias das mulheres: mulheres artistas até 1900*. A conveniência em trazer essa mostra para o debate se dá por diferentes motivos, entre eles, o fato de também ter sido curada por Lilia Moritz Schwarcz, bem como por Julia Bryan-Wilson e Mariana Leme. Como se sabe, Schwarcz e Bryan-Wilson são figuras de relevo neste estudo, uma por ter sido responsável pela curadoria da mostra disparadora desta pesquisa, e a outra, por ser uma das pesquisadoras referenciadas, em razão das suas importantes considerações sobre arte feminina e arte têxtil, em duas das três exposições investigadas.

Uma outra razão para aproximar este regime curatorial está no fato de a presença têxtil ter sido uma preocupação expressiva na exposição, de maneira que três exemplares (Figura 5) apresentados em *Transbordar* (2020/21) fizeram parte, antes, da exposição *História das mulheres* (2019) e hoje compõem parte do acervo do MASP. A relevância dada para outro tipo de manifestação artística, entre elas a produção têxtil, fica evidente na fala de Mariana Leme, quando a curadora diz que:

Além de pinturas, *História das mulheres* traz também exemplos de trabalhos que fogem ao cânone das belas artes — ou, melhor dizendo, que não derivam dele: tecidos cuja fatura é tradicionalmente associada às mulheres. Embora anônimos, sabe-se que a produção de têxteis — em muitas culturas, mas não em todas — é atributo de uma ou mais mulheres, cujas evidências estão em ferramentas de tecelagem encontradas de maneira recorrente em sepulturas femininas, na iconografia de mulheres tecendo ou costurando (em vasos, papiros, fotografias), em relatos e depoimentos, além de tradições que permanecem vivas até hoje (Leme, 2019, p. 24).

Essa exposição que agora colocamos em foco fez parte de um projeto de longo prazo do Museu de Arte Assis Chateaubriand (MASP), que, desde de 2016, vinha realizando projetos expositivos em parceria estabelecida com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a partir de diferentes seminários ocorridos no local. O projeto impelido pelo MASP buscava se aprofundar em diferentes *histórias* “para além da história da arte”, numa sucessão de exposições ocorridas que buscavam refletir as: “*Histórias da infância* (2017), *Histórias afro-atlânticas* (2018), *Histórias das mulheres*, *Histórias feministas* (2019), *Histórias da dança* (2020), *Histórias indígenas* (2021), *Histórias do Brasil* (2022), e *Histórias da loucura e do delírio* (2023)” (Pedrosa, 2015, p. 7).

A mostra foi dividida em duas partes, sendo a primeira voltada para as *Histórias das mulheres: mulheres artistas até 1900* e a segunda para as *Histórias feministas: artistas depois de 2000* — esta parte foi curada por Isabella Rjeille. Conforme Adriano Pedrosa (2019), então diretor artístico do MASP e membro da organização editorial dos catálogos, as exposições surgiram como desdobramento de mostras anteriores ocorridas na mesma instituição, como *Histórias Feministas*, uma exposição individual de Carla Zaccagnini, em 2015; e *Histórias da sexualidade*, que veiculou obras de Teresinha Soares, Wanda Pimentel e Guerrilla Girls, em 2017.

Mariana Leme (2019) afirma em seu texto curatorial que a exposição buscava tratar a diversidade estética, temática e técnica das obras, como uma forma de evidenciar que não há uma característica comum ou um “modo feminino” de fazer arte, como muitas vezes defendem alguns críticos e historiadores da arte. Não por acaso, o título da exposição se encontra no plural, indicando as muitas histórias de diferentes mulheres, em estilos, períodos e localidades diversas.

Ao tratar sobre os motivos de se voltar a um tipo de produção tão heterogênea quanto a reunida na exposição, privilegiando somente a expressão artística feminina, Leme traz os apontamentos da historiadora da arte Linda Nochlin (1971, p. 2 *apud* Leme, 2019, p. 18-9), que coloca a questão nos seguintes termos:

Uma crítica feminista da disciplina da história da arte é necessária na medida em que romper com as limitações culturais-ideológicas a fim de revelar vieses e contradições, não somente em relação à questão das mulheres artistas, mas à formulação de questões cruciais da disciplina como um todo. A assim chamada “questão das mulheres”, longe de ser uma subquestão periférica, pode tornar-se catalisadora, potente instrumento intelectual para se esquadriñar as premissas mais básicas e “naturais”, criando um paradigma para outros tipos de questionamentos internos e conexões com paradigmas de outros campos de conhecimento.

O debate proporcionado pela exposição sobre a importância em veicular e discutir a produção de diferentes artistas mulheres tinha o compromisso de dar maior relevo, reconhecer e ainda ser uma forma de reparação histórica de uma produção artística pouco valorizada e, em sua grande maioria, apagada pela história da arte, já que prevaleceu, durante séculos, a noção universalista, estabelecida pelo cânone europeu de que a “noção que um artista, para ser de fato significativo, deveria ser necessariamente homem e branco” (Chiarelli, 2002, p. 11).

Isso, contudo, não isentou essas propostas curatoriais de incorrerem em incongruências no tratamento do tema. Trizoli assinala que a *febre feminista* da última

década é acompanhada, durante um bom tempo, pelo silêncio da crítica especializada em relação aos projetos que se afirmavam feministas. As contradições identificadas pela autora se devem, além disso, ao fato de as instituições responsáveis por esses projetos, em 2015, serem ainda majoritariamente compostas por

um quadro diretivo e consultivo bastante tradicional (em sua maioria, homens brancos), o que se refletiu na época em uma inabilidade da instituição em formar um programa público de atividades coerente com a agenda feminista, resvalando assim em conservadorismos discursivos e contradições, principalmente ao eleger pesquisadores e agentes do meio artístico distantes do setor de pesquisa feminista nas artes (Trizoli, 2023, p. 187).

Mesmo assim, naquela circunstância, Mariana Leme salientava para a importância em debater questões levantadas sobre o binômio “arte masculina e arte feminina”, ressaltando que a noção sobre essas categorias está atrelada às diferenças simbólicas de valor que alteram a percepção das obras produzidas por mulheres; ou ainda, “a maneira como vemos as coisas é afetada por aquilo que conhecemos e acreditamos” (Berger, 2008, p. 8 *apud* Leme, 2019, p. 19).

O que se queria dizer, portanto, é que os valores canônicos que imprimiram uma certa “qualidade” da obra de arte — estabelecida a partir de conceitos de beleza, verdade, genialidade e civilização, em oposição a um outro tipo de produção considerada “menor”, sejam elas ligadas às mulheres e ao artesanato — “condicionam a maneira como vemos as obras de arte, através da dissimulação de seus propósitos ou significados reais”, de modo que “os valores simbólicos que fundamentam os critérios de classificação — tidos como objetivos — escondem a política por trás das imagens e das leituras que se faz delas” (Leme, 2019, p. 19). Por meio das palavras de Berger, Leme completa que: “no fim das contas, a arte do passado vem sendo mistificada porque uma minoria privilegiada se esforça para inventar uma história que justifique, em retrospecto, o papel das classes dominantes” (Berger, 2008, p. 11 *apud* Leme, 2019, p. 19).

Com isso, Leme nos traz alguns exemplos, em linha cronológica, que demonstram historicamente a persistente desvalorização e subalternização das mulheres, não apenas no meio artístico, mas na sociedade em geral. Como exemplo, ela se vale dos escritos e reflexões teóricas registradas na obra do pintor Rafael (1483-1520), lida por Winckelman; da fala do poeta Boccaccio (1313-1375); bem como das colocações do sociólogo francês Auguste Comte (1798-1857) e dos apontamentos do

crítico de arte, Octave Uzanne (1905 *apud* Leme, 2019, p. 21), que afirmou: “Contanto que uma mulher não se dessexualize para desenvolver genialidade, deixemos que ela explore um pouco de tudo. A mulher de gênio não existe; quando ela existe, é um homem”.

Nesse sentido, segundo Rjeille (2019), abordar a hierarquia entre arte feminina e arte masculina, em pleno século XXI, implica “agir na contemporaneidade” em favor de narrativas plurais e mais justas, para que mulheres não sejam apenas coadjuvantes, mas protagonistas fundamentais na história da arte.

Na da conjuntura das narrativas de gênero, vale ressaltar ainda as considerações da historiadora da arte Roszika Parker, pesquisadora referenciada nas duas primeiras curadorias e que realizou uma leitura importante sobre a “generificação” do têxtil, denunciando sua atribuição “genuína” e “essencialista” à categoria feminina. A autora, que se deteve na análise histórica sobre a prática do bordado, afirma que a escolha em se debruçar sobre essa técnica, dentro do universo abrangente dos têxteis, se deu por considerá-lo “uma prática cultural que envolve iconografia, estilo e função social”, atribuindo-lhe uma forma de produção estética legítima que se “recusa a cumprir o imperativo utilitário” (Parker, [1984] 2019, p. 99).

Portanto, a historiadora entende o bordado como algo predominantemente pictórico, já que não há uma função precípua no ato de bordar. Para ela, tanto o bordado quanto outras formas de produção têxtil foram frequentemente desvalorizadas por serem associadas com a domesticidade e a expressão da feminilidade, e logo vistas como atividades “desprovidas de qualquer conteúdo artístico” (Parker, [1984] 2019, p. 99).

A despeito de sua pesquisa ter se situado, dentro de um recorte temporal e histórico, no período vitoriano, ela revelou que a operação em associar o bordado a uma prática inferior e destituída de artisticidade não passou de uma forma de ocultar a divisão sexual do trabalho, cujo intuito era oprimir e excluir uma parcela das mulheres deste mercado, assim como do cenário artístico. A historiadora apontou ainda a fragilidade e o modo simplista em caracterizar essa expressiva produção como artesanato, alegando que a separação entre “artes” e “ofícios”, além de fortalecer a exploração das classes subalternas, teria colaborado ainda mais para a subjugação do trabalho feminino, já que “o bordado vinha se tornando cada vez mais o campo de mulheres amadoras, que trabalhavam em casa sem receber pagamento”, e que, além disso,

[...] as belas artes [...] são consideradas o campo apropriado das classes privilegiadas, enquanto o artesanato e outras artes aplicadas [...] são associadas às classes trabalhadoras. No entanto, há uma ligação importante entre a hierarquia das artes e as categorias sexuais masculino/feminino (Parker, [1984] 2019, p. 98).⁷

Diante disso, para ela, a criação social da feminilidade — que serviu de base para o reforço de comportamentos “típicos femininos”, como o ato de bordar — foi sendo forjada e assimilada pela sociedade e estimulada pela própria família, que tendia a reproduzir a “psicologia inferiorizada da mulher” (Parker, [1984] 2019, p. 97), contribuindo assim para a legitimação de sua exploração sexual e econômica como esposas e mães. Nas artes, o cenário não teria sido diferente, já que se desconsiderava completamente “que quem borda de fato transforma materiais para produzir sentido [e] significado dos mais diversos” (Parker, [1984] 2019, p. 99).

Contudo, mesmo esse cenário aviltante para o desenvolvimento da produção artística têxtil — pois rebaixada e inferiorizada em razão de sua ligação com o artesanato e com o feminino — não foi suficiente para impedir sua expansão e consolidação. No âmbito das artes visuais, por exemplo, essa expressão não é um fenômeno recente, e se consolidou por meio de artistas que inscreveram seus nomes no circuito hegemônico, sobretudo desde o modernismo. Uma participação atravessada por tensionamentos e que contou com a atuação marcante de movimentos sociais, como as “feministas [que] lutaram contra essa desvalorização e defenderam a inclusão do artesanato na categoria de arte” (Bryan-Wilson, 2017, p. 4, tradução livre).

Além disso, houve, desde décadas passadas, uma série de eventos que vinham e ainda vêm se dedicando exclusivamente à arte têxtil. Rita Cáurio, em sua publicação de 1985, dedicada a traçar uma cronologia dessa linguagem no Brasil, catalogou uma série de eventos marcantes na “história da arte têxtil”, entre os anos de 1942 e 1985. Essa pesquisa demonstrou que, naquele período, havia uma

⁷ Em uma perspectiva semelhante sobre as mulheres, seus corpos e a acumulação primitiva, Silvia Federici (2023, p. 240) afirma que “[...] a diferença de poder entre mulheres e homens e o ocultamento do trabalho não remunerado das mulheres sob o disfarce da inferioridade natural permitiram ao capitalismo ampliar imensamente ‘a parte não remunerada do dia de trabalho’ e usar o salário (masculino) para acumular trabalho feminino. Em muitos casos, serviram também para desviar o antagonismo de classe para um antagonismo entre homens e mulheres”.

vitalidade em empreender, promover e divulgar essa produção, em uma sucessão de eventos que, por um período de mais de 40 anos, colocou o têxtil no centro das atenções. Entre estes eventos destacam-se a Bienal de Lausanne, na Suíça, e a I Mostra Brasileira de Tapeçaria, em São Paulo, no ano de 1974. A Bienal de Lausanne durou mais de 30 anos — entre 1961 e 1995 — e sua importância é reconhecida ainda hoje, visto que

a Bienal de Lausanne foi um grande marco e espaço para o crescimento e instalação definitiva da tapeçaria no mundo das artes. Firma-se como linguagem plástica e sai de seu contexto de ‘arte menor’, passando a ser uma grande referência para o estudo da Arte Têxtil (Saturnino, 2022, p. 12).

No contexto brasileiro, podemos citar novamente os nomes de Regina Graz e Genaro Carvalho como artistas que trouxeram o têxtil para um local de evidência, sendo reconhecidos como pioneiros modernistas dessa linguagem, bem como Fayga Ostrower e Aldo Bonadei, que, embora possuam trabalhos em diferentes linguagens, também lançaram mão de práticas ou suportes têxteis no conjunto de sua obra. Além deles, Norberto Nicola e Jacques Douchez, que se destacaram com suas peças de tapeçarias volumétricas, e, ainda, as obras de Madeline Colaço e as “pinturas” de tapeçarias de Maria Madalena dos Santos Reinbolt (Figura 26) Muitos desses nomes são encontrados na mostra *Transbordar: transgressões do bordado na arte*, inseridos no “núcleo expositivo” dedicado às pioneiras e aos pioneiros dessa linguagem no Brasil e no contexto Latino-americano.

Atualmente, notamos que tem havido um conjunto de ações que entram no compêndio de iniciativas empreendidas em prol de valorizar o têxtil enquanto uma atividade central, como a tentativa de criar a Bienal *Artêxtil*⁸ Brasileira, em 2020; ou a Bienal de Arte Têxtil Contemporânea (FIBRA), que tem transcorrido na cidade de Porto Alegre desde 2019. Além disso, há os projetos no campo da história da arte que vêm utilizando o léxico têxtil enquanto metáfora de pesquisa, como visto nos últimos eventos organizados pelo Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e, ainda, uma série de mostras recentes voltadas exclusivamente como vitrine para essa produção, dentro e fora do Brasil, tais como

[...] a Contextile Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, na cidade de Guimarães (Portugal); a FI 2022 Fiberart International, na Pensilvânia (EUA);

⁸ Termo cunhado por Rita Cáurio (1985).

a 59ª Bienal de Veneza, em Veneza (Itália), com trabalhos em várias técnicas; a recente exposição *De Fio a Fio* – a herança têxtil brasileira de 22 a 22, no Museu de Arte Brasileira da FAAP, em São Paulo (Brasil); a II Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, em Porto Alegre (Brasil); e *Os pássaros de fogo levantarão voo novamente* (2022), no Museu de Arte Moderna, em São Paulo (Brasil) (Saturnino, 2022, p. 12).

Estes exemplos mais recentes demonstram que tem ocorrido uma mudança de postura dentro do sistema das artes em benefício dessa linguagem, com o intuito de reposicionar o têxtil e elegê-lo como uma potente manifestação artística no conjunto das diferentes linguagens contemporâneas nas artes visuais. Entretanto, ainda que existam esses desdobramentos institucionais que vêm destacando a linguagem têxtil dentro do sistema das artes, é comum observarmos que sua valorização não se dá de maneira neutra, já que ela frequentemente mobiliza as narrativas de gênero. Assim, os discursos curatoriais não apenas reconhecem a arte têxtil como legítima no sistema das artes, mas o fazem por meio da mediação simbólica do feminino — ainda que de modo crítico. Ao final, o delineamento de um dos principais efeitos curatoriais é justamente a recorrência das narrativas de gênero, que funcionam como uma chave interpretativa e política para o reconhecimento e a legitimação dessas práticas.

1.4.2 Binômio Arte e Artesanato

Um segundo efeito discursivo recorrente nas narrativas curatoriais analisadas neste estudo diz respeito ao embate em torno do binômio “arte e artesanato”, uma ruptura ainda mantida na história da arte, mas que, em muitos momentos, foi e é desestabilizada pela incorporação de um(a) ou outro(a) artista, “liminar”⁹ como nomeia Frota (1978) entre estes campos. Essa desestabilização ocorre sobretudo pela problematização, pela presença e pela apropriação frequente de elementos do universo popular e artesanal na produção plástica contemporânea, colaborando para perturbar arranjos aparentemente sólidos e consolidados no âmbito artístico. As curadorias, por sua vez, têm abordado esse tema a partir dos fatos históricos que estabeleceram a cisão entre as duas categorias.

As raízes dessa cisão remontam aos séculos XV e XVIII, dependendo da perspectiva histórica, teórica e geográfica adotada, e têm sido amplamente discutidas

⁹ “Artista liminar” é um conceito tratado por Lélia Coelho Frota (1978) para se referir aos(as) artistas de características “populares”, mas que foram, em algum momento de suas carreiras, inseridos(as) no sistema tradicional das artes visuais.

por diferentes autores(as) de períodos, regiões, tendências e tradições, como Mário Pedrosa (1975), Larry Shiner (2004), Nicolau Pevsner (2005), Lina Bo Bardi (1994), Mário de Andrade (1938), Mirko Lauer (1983), Néstor García Canclini (2012), Tício Escobar (2014), Ana Paula Simioni (2010), Ilana Goldstein (2014) e Ângela Brandão (2019), entre outros. Muitos desses autores situam o marco dessa ruptura no Renascimento Italiano, quando a figura do artista passa a ser progressivamente dissociada da figura do artífice.

Até a Idade Média, a produção artística era realizada nas guildas — corporações de ofícios que agrupavam artífices como marceneiros, ourives, tecelões e pintores —, cujas práticas não distinguiam claramente a autoria individual, conforme observa Nicolau Pevsner (2005, p. 286):

A primeira etapa da emancipação dos artistas do Renascimento não incluiu os ourives, os marceneiros ou os tecelões. Eles permaneceram artesãos e membros das guildas, e seu treinamento nos ofícios continuou a realizar-se mediante o aprendizado no ateliê de um mestre.

O impacto da Renascença foi decisivo para a elevação do artista ao status de criador intelectual, afastando-o da produção manual e coletiva que caracterizava os artífices. Como escreve Brandão (2019, p. 3), a partir desse momento o artista “afirmava-se [...] como indivíduo livre e criador, não apenas capaz de dominar uma técnica e dotado de destreza de suas mãos, mas também como intelectual e protagonista da narrativa sobre a arte no tempo”. Neste período,

O desenvolvimento do capitalismo e o surgimento do Estado moderno transformaram as relações econômicas, sociais e familiares na Itália renascentista. [...] É aqui que encontramos as origens do capitalismo moderno e a privatização da família, bem como o início da redefinição da pintura e da escultura como artes liberais em vez de artesanato. É na Florença renascentista que a perspectiva linear se desenvolveu — um sistema matemático que organizou o espaço pictórico ilusionisticamente e definiu a relação do espectador com a superfície da imagem de maneiras que dominaram a pintura ocidental até o final do século XIX (Chadwick, 1997, p. 66, tradução livre).

Essa valorização do trabalho intelectual e da autoria singular colaborou para que a pintura, a escultura e a arquitetura fossem reconhecidas como “belas artes”, em contraposição às artes menores. Para Mário Pedrosa (1975), neste momento, se estabelece, ainda, de maneira mais rígida e definida, a distinção entre as classes sociais no universo dos fazeres criativos, demarcando, de um lado, os burgueses —

entre os quais, a nova classe artística de profissionais liberais — e de outro, os artífices — considerados, a partir de então, como meros artesãos. Segundo o crítico,

O Renascimento, como se sabe, criou as belas-artes, pintura, escultura e arquitetura — e as separou das artes que passaram a ser consideradas “menores”. Aquelas eram o apanágio dos grandes criadores, com direito a grandes biografias e à convivência dos príncipes e dos nobres sendo elevados à categoria de membros das profissões liberais os Da Vinci, os Michelangelo, os Rafael etc., e os outros, simples artesãos, plebeus das artes mecânicas. Esta separação marcou a história da arte burguesa desde o Renascimento (Pedrosa, 2015, p. 544).

A distinção entre “arte” e “artesanato” não apenas instituiu uma hierarquia entre as práticas criativas, como reforçou a oposição entre o trabalho intelectual e o trabalho manual. Ana Paula Simioni observa que essa cisão atribuiu ao artista uma suposta superioridade intelectual, reservando ao artesão o papel de mero executor de tarefas manuais, destituído da capacidade de elaboração conceitual. Com isso, “daí por diante, uma muralha haveria de erguer-se entre as duas faces do processo criativo [concepção e execução]” (Pevsner, 2005, p. 287). Essa separação ganhou ainda mais força com o surgimento das academias de arte, entre os séculos XVII e XVIII, e se consolidou nos discursos fundadores da História da Arte como disciplina:

Na tradição Ocidental, as artes aplicadas passaram a ocupar um espaço inferior desde o início da montagem da história da arte enquanto disciplina (Chadwick, 1996). A gênese dessa disposição encontra-se no Renascimento, em especial nos estudos de Vasari, autor das categorias fundadoras da moderna história da arte. [...] O estudioso pretendia afirmar a atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, o que conferiria superioridade ao seu criador. [...] Era este o ponto que separava as “grandes artes” ou “artes puras”, das outras modalidades doravante consideradas inferiores, associadas ao artesanato, termo que adquiria então um sentido negativo. O termo passava a compreender as produções coletivas de caráter estritamente manual; seus produtores eram então vistos como destituídos de capacidades intelectuais superiores, tratava-se de simples executores [...]. Tal diferenciação agravou-se com a criação (e desenvolvimento) das academias de arte, notadamente a partir do século XVIII. [...] A partir de então, a imagem do artista aplicado atrelou-se definitivamente à do artesão, visto como o protótipo da ausência dos dotes intelectuais, incapaz de conceber e realizar a “grande arte” (Simioni, 2010, p. 3-4).

Essa diferenciação estrutural se articula, como observa o filósofo Larry Shiner, à formação das categorias modernas de “artista” e “artesão”. Segundo ele,

Con anterioridad ao siglo XVIII los términos artista y artesano se usaban indistintamente y la palabra artista se aplicaba no solo a los pintores y a los compositores sino también a los zapateros y a los herreros, a los alquimistas

y a los estudiantes de las artes liberales. No existían artistas ni artesanos, en el moderno sentido de los términos, sino artesanos/artistas que construían sus poemas o sus pinturas, sus relojes y sus botas, de acuerdo con un *tchené* o *ars*, es decir, un arte/artesanía. Pero a finales de lo siglo XVIII artista y artesano se convirtieron en términos opuestos. Artista vino a decir creador de obras de arte mientras que artesano significó mero hacedor de algo útil o entretenido (Shiner, 2004, p. 24).

Conforme apontado acima, para Shiner, foi no século XVIII que a cisão entre “arte e artesanato” e “popular e erudito” se solidificou na cultura ocidental europeia, incentivando o estabelecimento do gosto refinado — de contemplação estática e intelectualizado — no campo contrário ao do disfrute incerto e funcional, de modo que a arte e o gosto passam a “funcionar como marcadores privilegiados de classe” (Bourdieu, 2011). Com isso, conforme explicita Shiner (2004, p. 24), se estabelece a divisão entre as “preocupações estéticas no campo oposto dos prazeres ordinários e do sentido de utilidade”, visto que

Una tercera e igualmente decisiva decisión tuvo lugar en el siglo XVIII: el placer en las artes se dividió en un placer especial, refinado, propio de las bellas artes, y los placeres ordinarios que suscitan lo útil o lo entretenido. El placer refinado contemplativo recibió un nuevo nombre: <estético>.

Esse processo teve ainda o suporte filosófico das formulações kantianas, que consolidaram a Estética como disciplina autônoma. Para Tício Escobar (2014), a estética moderna como uma “forma de expressão do novo sujeito burguês” redireciona o foco da arte de função utilitária para o culto da forma e da experiência sensível. Nas suas palavras,

[...] la Estética se consolida em el curso de um afán emancipador de la forma, expressivo de la Concepción autosuficiente del nuevo sujeto burguês como actor histórico privilegiado. La reciente disciplina encuentra em la obra de Kant una formulación sistemática y um fundamento epistemológico firme, desde el cual la representación artística se disintende de sus fines tradicionales (usos y funciones utilitarias, rituales, etcétera) para centrarse fundamentalmente em la forma estética (Escobar, 2014, p. 46-7).

A consolidação dessa nova ordem também se dá com o surgimento dos salões, das salas de concerto e dos museus que operam como dispositivos de legitimação e sacralização da arte, separando-a definitivamente da vida cotidiana e dos fazeres laborais (Shiner, 2014). Nesse sentido, para Brandão, a realidade luso-brasileira acompanhou, em grande medida, os valores e modos de execução europeus, pois,

A matéria exigida pelos exames de ofício, bem como todo o procedimento necessário para que um oficial não examinado ou aprendiz se tornasse um artesão no sentido pleno e, enfim, todas as demais regras para o exercício das profissões artesanais, foram compilados no *Livro dos Regimentos da Mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa* em 1576. O *Livro dos Regimentos*, como um conjunto de leis escritas, resultava de regras consuetudinárias que demarcavam os trabalhos das corporações de ofício desde a Idade Média portuguesa. Tais preceitos foram aplicados no Brasil Colonial, certamente com limites e modificações. [...] Os *Regimentos* permitem ver, [...], o grau esperado de conhecimento teórico, por parte dos artesãos, dos cânones clássicos transmitidos através dos tratados arquitetônicos provenientes da Itália e que circulavam no mundo ibérico desde o século XVI, influenciando a arte, suas práticas e seus preceitos (Brandão, 2017, p. 45-6).

Ou seja, segundo Brandão, era esperado de artistas, arquitetos e artesãos que viviam em solo brasileiro um conhecimento teórico dos cânones clássicos, ainda que a separação entre artes e ofícios tenha se dado em solo europeu. Nesse sentido, a cisão entre erudito e popular, artista e artífice, arte e artesanato é recente na história humana, no que diz respeito à produção visual, conforme explicita Pedrosa (2015, p. 535):

A diferenciação entre ambas (arte culta e arte popular) nasce com a sociedade capitalista, com a formação da burguesia, com a divisão da sociedade de classes. Nela se expressa a dominação ideológica e de classe da burguesia (que se identifica com a arte erudita) sobre as classes dominadas e sobre a arte popular e de origem camponesa ou proletária.

De todo modo, alguns movimentos tentaram, a partir do século XIX, reunir novamente essas duas categorias. É o caso do *Arts and Crafts* e da escola de artes *Bauhaus*. O primeiro movimento, *Arts and Crafts*, nasceu na Inglaterra no final do século XIX, foi impulsionado por William Morris e teve como base as ideias de John Ruskin, ambos influenciados por ideais românticos e de um retorno aos modos de produção medieval (Pevsner, 2005). Ademais, Morris e Ruskin tinham como premissa reunir novamente artes e ofícios, num tipo de produção pré-capitalista, com a ideia de “retomada dos métodos tradicionais empregados nos ateliês medievais, pois neles o trabalhador participava de todas as etapas da produção, desde a escolha dos materiais até a venda” (Simioni, 2020, p. 10). Gallo e Tagliari (2007, p. 633) detalham que

A base da estética moral do *Arts and Crafts* foi criada pelo arquiteto e teórico A.W.N Pugin (1812-1852), que em seus livros deixou a herança que deu origem ao movimento. Pugin queria reunificar o papel do artista e do artesão como acontecia na Idade Média. [Ele era] defensor dos princípios da arte gótica [...]. Inspirado nas ideias de Pugin, John Ruskin (1819-1900)

[influenciou] Willian Morris, líder do *Arts and Crafts*. [...] Após a Revolução Industrial houve uma desvalorização do trabalho do artesão e o objetivo do *Arts and Crafts* era de reestabelecer este valor, a harmonia entre o trabalho do arquiteto, designer e o artesão, e de realizar objetos de arte de uso cotidiano para todos.

Segundo Pevsner (2005), foi graças a Willian Morris e “à sua infatigável energia criadora que a Europa presenciou um renascimento do interesse pelo artesanato e, depois, pela arte industrial”. A influência das ideias de Morris e do *Arts and Crafts* não repercutiu apenas nas imediações da Grã-Bretanha, mas contribuiu para as reflexões a respeito da formação de artistas/artesãos, impactando os currículos das academias formadoras desses profissionais em outros países europeus. Essa influência culminou na reformulação das escolas de artes, de modo que, já no início do século XX, algumas experiências relevantes como a *Bauhaus*, sob a direção de Walter Gropius, assumiu o protagonismo num novo ensino de arte. O objetivo da Bauhaus (daí seu nome) era, portanto,

Reunir todas as atividades artísticas criativas em um todo, unir todos os ramos da arte industrial (*werkkunstlerische*) numa nova arquitetura: (o *Einheitkunstwerk*), o grande edifício. O currículo da escola foi nitidamente concebido para servir esse programa. Compunha-se, de um lado, de uma instrução prática no uso da pedra, madeira, metal, vidro, argila, têxteis, pigmentos e nas propriedades dos materiais e ferramentas; de outro, de uma instrução formal [...]. Gropius sabia muito bem que o ideal para o futuro arquiteto, artista ou artesão era o aprendizado no ateliê de um mestre artesão [...] (Pevsner, 2005, p. 318-9).

Dessa maneira, sob a crença de que as duas categorias deveriam ser reunidas novamente, Gropius conclama a classe artística, dizendo: “Arquitetos, escultores e pintores todos devemos retornar ao ofício, pois não existe ‘arte por profissão’! Não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão” (Cáurio, 1985, p. 86).

A discussão que propõe a reunião das duas categorias ou que denuncia a hierarquização entre elas alcançou diversos outros artistas no decorrer da história, individualmente ou em grupo, abraçando movimentos como “*Art Nouveau*” (denominado *Liberty* na Itália, *Modernismo* na Catalunha, *Jugendstil* na Alemanha) (Simioni, 2020, p. 11) e, vez ou outra, reaparece tomando novos contornos.

Com isso, a partir desses dados históricos trazidos e debatidos pelas curadorias como pano de fundo de seus programas, podemos sugerir que estamos presenciando uma atualização das discussões em torno dessas hierarquizações e assimetrias. Estes debates têm reaparecido em novos moldes, em um novo contexto

histórico e global, e se apresentam por meio de projetos que têm buscado reivindicar e demarcar a presença e a participação de produções e atores que foram largamente subestimadas ou desvalorizadas no sistema das artes. Como exemplo, podemos citar a produção vinculada às tradições artesanais e os coletivos de bordado, que vêm sendo incorporados nas mostras têxteis contemporâneas mais recentes, bem como, a inclusão de temas que buscam iluminar visualidades e debates pertinentes às chamadas “minorias” jurídicas, como vimos na exploração do feminino e do feminismo.

A recorrência desses debates é suscitada mesmo diante da presença consolidada de artistas homens e mulheres, e de uma produção têxtil significativa no cenário artístico no circuito de exposições desde o período modernista, o que revela que essas agendas não foram superadas ou resolvidas e urgem de novas discussões e contornos.

2 IDENTIFICANDO PROCESSOS

2.1 Artificação em escala nos programas curatoriais

Dois tipos de efeitos foram constatados a partir da análise dos programas curatoriais em relevo. O primeiro, de caráter narrativo, evidencia que as exposições que enfocam a arte têxtil seguem agendas equivalentes ao levantarem debates sobre hierarquias sociais e de gênero. O segundo assinala que tem havido uma mudança de postura de agentes internos do sistema das artes, em prol de absorver um tipo de produção têxtil que vinha se desenvolvendo às margens do grande circuito de exposições de arte contemporânea, intervenção que visa remodelar o cânone, não apenas o campo das narrativas.

Esta operação se assemelha ao processo de artificação de Roberta Shapiro e Natalie Heinich (2013), mas se diferencia do conceito original das sociólogas, na medida em que a artificação nessas mostras não se apresenta como a transformação de manifestações “antes não entendidas como arte” em artísticas, (Shapiro, 2007), mas sim, como um tipo de artificação em escala, que pressupõe a transposição de manifestações já artificadas — porém, periféricas dentro do sistema das artes — para uma posição mais central dentro dessa conjuntura. Ou seja, há um deslocamento de obras, objetos e até conjuntos expositivos inteiros para um lugar mais central, promovendo uma dinâmica de reposicionamento de eventos que antes habitavam o limiar e que passam a ocupar o centro do circuito hegemônico. De toda forma, cada uma das curadorias estudadas operacionalizou a artificação escalonada à sua maneira.

Na exposição *Entremeadas* (Figura 14), o caráter operacional de artificação em escala dessa produção pode ser constatado na própria materialidade das obras exibidas, pois esta é uma exposição composta apenas pela produção têxtil advinda de coletivos e artesãs têxteis do estado de São Paulo e apresentada dentro dos moldes tradicionais de mostras de arte contemporânea. A mostra conta com a estética e os elementos característicos deste modelo, tais como expografia, curadoria autoral, catálogo, textos e sua veiculação em um dos espaços consagrados de exposições contemporâneas, como o Sesc.

Figura 14 – Exposição *Entremeadas*



Fonte: site da artista Adriana Yazbek, 2019. Disponível: <https://www.adrianayazbek.com/exposicao-entremeadas>. Acesso em: 18 jan. 2025.

No caso da exposição *Transbordar*, a artificação consta como um dos elementos discursivos adotados pela curadoria, uma vez que um dos núcleos expositivos foi intitulado *Artificando o bordado*. Neste núcleo, se pressupunha que artistas pioneiros, ao utilizarem técnicas e materiais têxteis no âmbito das artes, auxiliaram no processo de se considerar como arte um objeto ou uma atividade que, anteriormente, não eram considerados como tal (Shapiro, 2007). Entretanto, a artificação é também suscitada pela incorporação de uma produção coletiva e sem autoria, irmanando-a com propostas contemporâneas. Isso é verificado na escolha curatorial em exibir, por exemplo, colchas de tecido e uma *Amostra de pontos de bordado* anônimas e datadas do século XIX, junto aos demais trabalhos reunidos na exposição.

A discussão teórica presente catálogo também foi uma forma de operacionalizar a artificação em escala, já que apresentou e propôs formas de equiparar produções têxteis contemporâneas a trabalhos de coletivos de bordados, emparelhando-os horizontalmente, sem o estabelecimento e o reforço das hierarquias frequentemente impostas. Um exemplo é a produção *Bordado por la paz*, realizado pelos grupos mexicanos Coletivo *Fuentes*, Coletivo Lana e Madeja (Reiman, 2020).

O caso da exposição *Andar pelas bordas* revela-se mais complexo, pois apresenta processos de artifificação em três níveis. O primeiro, manifesta-se pelo ladeamento entre bordados tradicionais e obras contemporâneas num mesmo espaço expositivo, conferindo aos primeiros o estatuto de manifestação artística contemporânea. Por extensão, o segundo nível emerge da equivalência entre bordadeiras e artistas, colocadas lado a lado em um mesmo contexto, sem assimetrias hierárquicas. Já no terceiro nível, se evidencia a equivalência entre exposições têxteis periféricas e mostras de maior prestígio no sistema das artes, promovendo o deslocamento de exposições inteiras das margens para o centro das narrativas hegemônicas.

Essa constatação está alinhada ao que Shapiro (2007) já apontava como um tipo de operação em que o “objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação, criação; os observadores, público, etc.”. No entanto, no caso aqui analisado, por tratar-se de um processo de artifificação em escala, este procedimento se dá a partir de um objeto já artificado — oriundo de uma produção antes marginal — posto em equivalência com produções consideradas contemporâneas: as bordadeiras, consideradas artesãs, niveladas às artistas contemporâneas; e as mostras, antes situadas às margens, passam a ocupar posições centrais na narrativa institucional.

No caso das mostras periféricas, deslocadas para uma posição mais central, a artifificação ocorre, sobretudo, pela legitimação dos conjuntos expositivos como um todo. Observamos essa operação na lista das dez exposições indicadas por Schwarcz, composta por três exposições centrais e outras sete cuja existência só nos é conhecida por integrarem a seleção feita pela curadora.

A atribuição do efeito de artifificação em escala a essas sete exposições fundamenta-se na constatação de que elas incorporam, de maneira mais evidente, a marca das tradições artesanais das práticas têxteis na fatura de seus trabalhos. Essa característica se distingue das produções em moldes mais contemporâneos apresentadas nas exposições centrais, revelando o deslocamento de uma estética historicamente marginalizada para o centro das narrativas institucionais.

Ao listar essas produções, Schwarcz nivela exposições de status distintos, tornando aquelas antes limítrofes em eventos expressivos sobre a produção têxtil na última década. Sua ação vai ao encontro, novamente, das considerações de Shapiro, uma vez que esta já anunciava o aumento de instâncias de reconhecimento e

regulação da arte no processo de artificação, destacando que diferentes profissionais, como sociólogos e historiadores, estavam deixando sua marca e atuando para o desenvolvimento deste processo, ou seja, colaborando para a artificação das produções antes não consideradas como arte (Shapiro, 2007). É justamente nesta situação que a curadora pode ser enquadrada, uma vez que seu perfil profissional integra o nicho acadêmico indicado por Shapiro, bem como pelo fato de Schwarcz atuar em curadorias e escritos sobre artistas há muitos anos. Nas palavras da Shapiro (2007, p. 138-9),

Não é mais a Academia que faz o artista, mas o público, os jornalistas, os livros e revistas, os colecionadores, os júris, os diretores de galeria ou de festival, as comissões de atribuição de subvenções, as instituições públicas ou privadas que solicitam os artistas, os estatísticos, os historiadores e os sociólogos, as caixas de aposentadorias e de seguro-saúde, os recenseamentos, etc. [...] o número de artistas reconhecidos continua aumentando. Além disso, membros de grupos dominados e marginalizados acedem, por via da arte, a uma nova dignidade social: os povos outrora colonizados, as minorias étnicas, os excluídos do mundo do trabalho, os grupos sociais minoritários, etc.

Desse modo, entendemos que tais mostras estão sendo “artificadas” por serem mais distantes do cânone, fato que pode ser verificado, entre outras, pelas seguintes características: a grande maioria exibiu trabalhos têxteis antes entendidos como artesanato; todos fizeram parte de iniciativas fora do grande circuito de galerias comerciais e espaços culturais consagrados pela veiculação de arte contemporânea; as exposições foram realizadas sem curadorias autorais ou, simplesmente, sem programas curatoriais; os projetos não realizaram a produção de memória de seus eventos, registrando-os em catálogos, sites etc., tornando-os mais isolados no circuito de exposições; as mostras são constituídas, em sua maioria, de trabalhos de autoria coletiva ou anônima, indo, nesse sentido, contra a lógica interna do sistema das artes em enaltecer a individualidade e o estilo dos(as) artista contemporâneo(as).

Dentre as sete mostras indicadas que completam a lista de Schwarcz encontramos: *Entrelinhas* (2014); *Povo d’água: memória do vivido* (2016); *Mulheres costurando e bordando histórias* (2019); *Narrativas bordadas* (2021); *Um olhar sobre o acervo: rendas e bordados* (2022); *Vidas bordadas* (2022); e *Floripa: coisa mash linda* (2023).

Assim, a fim de aprofundar a compreensão desse processo de artificação escalonada e tornar mais evidentes as especificidades de cada caso, apresentamos

as seguir, uma breve descrição das exposições que compõe esse conjunto. Essa contextualização permitirá visualizar como tais características se manifestam em situações concretas, contribuindo para a análise das estratégias curatoriais e das dinâmicas em curso.

2.1.1 Deslocamentos Têxteis

A exposição *Entrelinhas* foi organizada pela Instituição privada de Ensino Superior de Belo Horizonte (UniBH), e ocorreu na Casa do Baile, em 2014. Professor de arquitetura da instituição e artista participante, Thiago Carvalho assinou a curadoria e afirmou que a mostra tinha como objetivo a investigação da linha em relação às superfícies do corpo e do espaço. O evento fez parte das iniciativas que compuseram a programação de aniversário dos 50 anos da universidade e reuniu 26 trabalhos de artistas visuais, estilistas e designers, além de bordadeiras e crocheteiras do Centro de Referência de Artesanato de Belo Horizonte.

Extraída da filmagem realizada pela TV universitária, a imagem abaixo (Figura 15) apresenta um exemplo de produções que integraram a mostra e que têm em comum, além do bordado, a utilização do desenho como guia para a realização do trabalho. O item é constituído por formas mais esquemáticas, num desenho sem profundidade e preocupação anatômica. Logo abaixo dele, vemos a obra intitulada *Padroeiro dos cortes e recortes*, de Rodrigo Mogiz, que destaca a tradição do desenho da anatomia, dando destaque para a volumetria do corpo humano¹⁰.

Entre as características marcantes que vinculam essa mostra à ideia de artifificação estão o fato dela ter sido organizada por um centro universitário e apresentada em um equipamento cultural regional. As universidades, em geral, embora cumpram um papel importante na difusão da arte e da cultura, não possuem como fim último a veiculação de grandes projetos expositivos de arte contemporânea, ainda que formem muitos dos profissionais que atuam nessa área. Ao mesmo tempo, os equipamentos culturais, na sua maioria, se voltam para a difusão de produções artísticas de caráter mais regional. Podemos acrescentar a isso, o fato de a exposição não possuir materiais de fácil acesso, que preservassem sua memória, contribuindo

¹⁰ A obra *Padroeiro dos cortes e recortes* não fez parte da exposição *Entrelinhas*, ela foi trazida aqui como elemento comparativo.

assim para o isolamento do evento numa conjuntura maior dentro do sistema das artes.

Figura 15 — Item da Exposição *(Entre)Linhas*



Fonte: Imagem retirada de reportagem em vídeo. UNIBHTV, 2014.

Figura 16 — *Padroeiro de cortes e recortes* (2022), de Rodrigo Mogiz



Fonte: site da FLAC (c2024). Disponível em: <https://flac.art.br/artistas/rodrigo-mogiz/>. Acesso em: 17 jan. 2025.

A mostra, intitulada *Povo d'água: memória do vivido*, ocorreu como desdobramento do projeto de extensão do Departamento de Psicologia da UFMG. Essa iniciativa reuniu grupos envolvidos no mapeamento e nas soluções para os danos, e possível reconstrução das áreas atingidas pelo rompimento da barragem no município de Mariana, em Minas Gerais. A programação do evento contou com oficinas de bordado, que fomentavam o debate sobre meio ambiente.

Na exposição, montada no saguão da reitoria, foram apresentados treze painéis bordados, confeccionados por mais de setenta funcionários da Companhia de Saneamento do estado de Minas Gerais (Copasa – MG). Os trabalhos realizados durante a oficina, ministrada pelo grupo Matizes Dumont, buscavam refletir sobre os recursos hídricos e as bacias hidrográficas, servindo como expressão poético-visual aos trabalhadores. O intuito era estimular o processo criativo de desenvolvimento humano, contribuindo para a reflexão sobre a qualidade de vida e a relação consciente com a água.

Segundo Schwarcz (2023, p. 8-9), *Povo d'água* apresentava um tipo de trabalho com “[...] feição estética, poética e política [...] [e ainda] explorava a relevância do bordado coletivo em seu diálogo com temas prementes da nossa contemporaneidade; a saber, a questão do meio ambiente”.

As imagens destacadas nas figuras 17 e 18 apresentam detalhes dos painéis expostos e revelam a influência do coletivo Matizes Dumont no resultado plástico e poético, uma vez que este grupo prioriza um tipo de bordado espontâneo, que dispensa os padrões técnicos. A utilização da linguagem têxtil não se configura, neste caso, como uma condição *sine qua non* para a realização da exposição, e sim como um recurso visual, dentre tantos outros possíveis, para tratar da temática ambiental dentro da proposta de oficina, revelando, com isso, uma condição mais genérica e menos específica sobre a linguagem têxtil.

Esta exposição foi, assim como a anterior, organizada dentro do contexto universitário, e montada e exibida no saguão da reitoria, um local cuja visitação se restringe, em grande medida, ao público universitário. Além disso, não foi possível identificar a curadoria da mostra, nem encontrar materiais que preservassem a memória do evento, de modo que as informações sobre sua ocorrência são restritas e se resumem à lista da curadora.

Figura 17 – Painei bordado



Fonte: site da UFMG, 2016. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/exposicao-de-bordados-inaugura-serie-de-eventos-sobre-ecologia-e-dialogo-entre-religioes>. Acesso em: 19 jan. 2025.

Figura 18 — Painei bordado



Fonte: site da UFMG, 2016. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/exposicao-de-bordados-inaugura-serie-de-eventos-sobre-ecologia-e-dialogo-entre-religioes>. Acesso em: 18 jan. 2025.

A exposição virtual intitulada *Mulheres: costurando e bordando histórias* (2019), produzida pelos funcionários do Museu do Diamante, em Minas Gerais, ainda se encontra disponível no site do Museu. A mostra foi organizada em dez páginas, de modo que o espectador tem a liberdade de escolher a sequência na qual deseja visualizá-la.

Seu intuito é contar a história das costureiras e das bordadeiras da cidade de Diamantina, abarcando historicamente como esse ofício se desenvolveu ao longo dos anos naquela região. Os textos apresentados revelam como o currículo escolar, entre 1860 e 1940, foi sendo moldado e estruturado a fim de direcionar meninas estudantes de colégios internos para o cumprimento dessa atribuição na sociedade, fato que,

posteriormente, contribuiu para a emancipação econômica de uma parcela mais empobrecida das mulheres da região. As dez páginas da exposição contam com fotografias antigas e pequenas caixas de textos, assim como relatos de costureiras e bordadeiras que vivem do ofício atualmente, e que carregam o legado de suas mães e avós, que exercem ou exerceram a mesma atividade. Segundo trechos de textos da exposição,

O objetivo deste projeto é trabalhar com a história do ofício das costureiras e bordadeiras, atividade com registro secular em Diamantina, repassada de geração em geração que até os dias atuais é praticada e se tornou um ofício para muitas mulheres. Com esse intuito, voltaremos ao universo feminino brasileiro no período colonial, onde as mulheres, segundo os ditames da sociedade patriarcal, desde crianças eram educadas para serem donas de casa, o que requeria saber lavar, cozinhar e fazer pequenos reparos de costura nas roupas (Ibram, 2021).

As fotografias revelam imagens de meninas e mulheres costureiras de períodos distintos, demonstrando as modificações do maquinário utilizado no ofício com o passar dos anos. Sobre isso, Schwarcz (2023, p. 10) afirma que a

[...] popularização (das máquinas de costura) fez com que mulheres provenientes de famílias abastadas, modistas e costureiras mais remediadas, unissem o ganha-pão com a arte, vivenciando novas formas de emendar um tecido a outro e assim construir novos padrões. A própria máquina entrava na decoração das casas, tratando de traçar novas alianças entre o bordado e a domesticidade.

O ofício das bordadeiras também é tratado na exposição, especialmente por meio dos trabalhos em trajes religiosos, cujas cores, tramas e símbolos indicam “as marcas das celebrações religiosas” (Ibram, 2021). Mário Chagas (2007, p. 6 *apud* Ibram, 2021) ressalta que “um bordado pode nos dar pistas da situação sociopolítica, educacional e econômica de uma época”. Na figura 19, vemos um exemplo de traje religioso que mostra como o bordado está presente em diferentes áreas da vida social.

A ficha técnica da exposição revela que sua organização e curadoria foram realizadas pela equipe de funcionários do Museu, e nela se verifica a repetição de nomes em funções distintas, ratificando que estes espaços, ainda que promovam trabalhos importantes, sofrem diferentes tipos de precarização. A mostra, por sua vez, também não possui catálogo ou outro tipo de material que reverbere as discussões propostas.

Figura 19 — *Casula*, item da Mostra Mulheres: costurando e bordando histórias



Fonte: site do Museu do Diamante, 2021.

Disponível em: <https://museudodiamante.museus.gov.br/exposicoes/mostra-mulheres-costurando-e-bordando-historias/> Disponível em: 20 jan. 2025.

A exposição *Narrativas Bordadas* ocorreu em 2021, em consequência do lançamento do livro *Bordando o Sonho, a Flor e a Casa*. Os trabalhos expostos foram elaborados pelo Coletivo Bordado Solidário, do município São Pedro da Aldeia, no Rio de Janeiro. Sobre essa mostra, Lilia Schwarcz (2023, p. 10) menciona que

Os desenhos, feitos com linhas, tecido e agulha, foram confeccionados pelo grupo de artesãs durante o período de isolamento social ocasionado pela pandemia da Covid-19 e, junto com outros coletivos, convidavam a refletir sobre essa arte, muitas vezes feita sem individualização ou modelos de autoria.

Foram apresentadas mais de sessenta telas bordadas para ilustrar a publicação que narra a história de vida e a obra de Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985), artista popular conhecido pela idealização e construção da Casa da Flor, neste mesmo município.

A homenagem feita pelo Coletivo se deu em razão do legado artístico e arquitetônico do artista, que é hoje reconhecido como patrimônio local e nacional. Santos era um homem negro de origem pobre, filho de pai africano ex-escravizado e mãe indígena, que durante mais de sessenta anos recolheu e se apropriou de lixo

abandonado nas estradas, como cacos de cerâmica, louça, vidro, ladrilhos e objetos de toda sorte, para construir a Casa da Flor. Além disso, o arquiteto espontâneo a ornamentou com o mesmo tipo de material reaproveitado, criando elementos orgânicos e esculturas fantásticas dentro e fora da casa, erguendo uma construção peculiar, que pode ser comparada às *Grass-roots*, que são classificados como artistas *Outsider*¹¹ (Thévoz, 1976, p. 38, tradução livre).

Por isso, entende-se que a exposição *Narrativas Bordadas* operou mais como um complemento da publicação do que como um projeto autônomo e independente, dado que fica claro nas reportagens sobre o projeto, encontradas no site da Prefeitura Municipal¹².

Figura 20 — Coletivo de bordadeiras de São Pedro da Aldeia lança livro em homenagem a Gabriel Joaquim dos Santos



Telas de bordado, retratadas no livro, ficarão expostas durante o mês de setembro na Casa da Cultura

Foto: Divulgação/Cultura PMSPA

Fonte: site da Prefeitura de São Pedro da Aldeia, 2021. Disponível em: <https://pmspa.rj.gov.br/coletivo-de-bordadeiras-de-sao-pedro-da-aldeia-lanca-livro-em-homenagem-a-gabriel-joaquim-dos-santos/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

Na imagem acima, temos uma ideia do que foi apresentado na mostra e podemos notar que, de maneira semelhante às obras de exposições anteriores, os

¹¹ Como o *Palais Idéal*, de Ferdinand Cheval, na França, ou as *Watts Towers*, de Simon Rodia, nos EUA.

¹² “De acordo com a artesã e uma das autoras da obra, Rosângela Guimarães [...] com a pandemia e a chegada da Lei Aldir Blanc, decidimos nos dedicar a esse novo projeto, que une três formas de arte: o bordado, a arquitetura espontânea de Gabriel e a literatura. A proposta foi resgatar a memória desse importante personagem da nossa cidade, que com seu trabalho sensível e criativo, nos deixou um legado de imenso valor artístico e histórico” (Morena, 2021).

trabalhos incorporam e mesclam o bordado à linguagem do desenho e da pintura. O primeiro deles parece emular um emblema, como uma espécie de construção do selo identificador do Coletivo, enquanto os outros três se apresentam de modo mais pictográfico e propõem a transposição da pintura para o bordado. Notamos, ainda, a hibridização com os gêneros do retrato na imagem que apresenta a figura de Gabriel Joaquim do Santos e do gênero paisagem.

De todo modo, a exposição entra no compêndio de mostras cujas curadorias não foram identificadas, apresentando bordados vinculados a outras agendas, buscando refletir, neste caso, a preservação do patrimônio cultural. Nesta exposição, procurou-se tratar sobre um personagem da cultura popular e, mais especificamente, seu legado arquitetônico, que recebeu o título de patrimônio regional. A mostra possui poucos registros e documentações, constando apenas uma nota no site da prefeitura de São Pedro da Aldeia.

Localizado na cidade de São Paulo, o museu A Casa do Objeto Brasileiro sediou a quarta exposição mencionada pela curadora e foi intitulada *Um olhar sobre o acervo: rendas e bordados* (2022). A mostra, organizada em homenagem aos 25 anos de história do espaço, cumpria um papel comemorativo, buscando reverenciar o trabalho de artesãs e bordadeiras, por meio de peças de vestuário que foram apresentadas ao longo dos anos de história da instituição. Sua curadoria foi realizada pelo designer de interiores Júlio Rosa e pela jornalista Zizi Carderari.

Schwarcz (2023) afirma que a mostra misturava técnicas tradicionais com trabalhos mais contemporâneos assinados por estilistas em parceria com associações de artesãs. As imagens da figura 21, disponibilizadas no site do museu, nos dão uma noção dos bordados aplicados em vestimentas, painéis e outros elementos presentes na mostra.

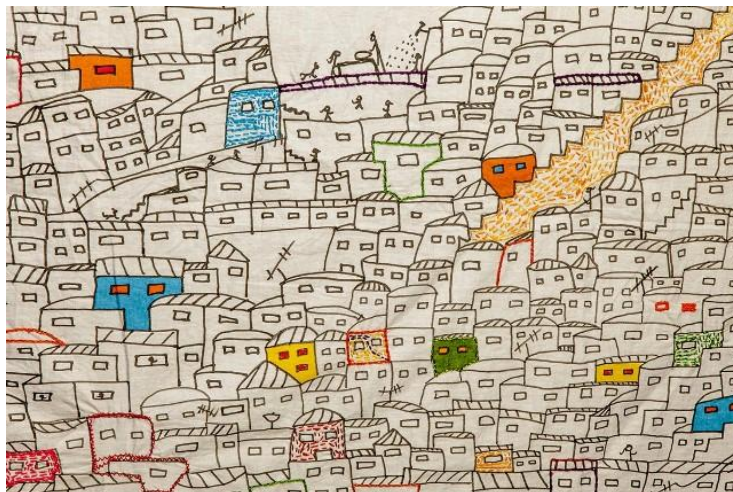
Figura 21 — Itens da mostra *Um olhar sobre o acervo: rendas e bordados*



Fonte: imagem do site de A Casa do Objeto Brasileiro, 2022.

Disponível em: <https://www.acasa.org.br/rendas-e-bordados>. Acesso em: 20 jan. 2025.

Figura 22 — Item da mostra *Um olhar sobre o acervo: rendas e bordados*



Fonte: imagem retirada do site A Casa do Objeto Brasileiro, 2022.

Disponível em: <https://www.acasa.org.br/rendas-e-bordados>. Acesso em: 20 jan. 2025.

Sediada em Goiânia, a cooperativa de mulheres bordadeiras de nome *Bordana*, em conjunto com o projeto de bordado *Doninhas* — coletivo ganhador do prêmio “Culturas Populares” e do título de “Patrimônio Imaterial de Ouro Preto” — fizeram parte da exposição *Vidas Bordadas*, aberta em 2022, no centro da cidade de São Paulo.

A mostra teve como organizadores Marcelo e Cris Rosenbaum, personagens de destaque no universo da arquitetura, do design, da decoração de interiores e da moda, e também em programas de TV de grande alcance nacional. O casal costuma realizar feiras para venda de itens de decoração de interiores e artesanato para um público de classe alta. Em depoimento sobre a exposição, Cris Rosenbaum¹³ afirma

¹³ Ver: <https://www.instagram.com/eurebastos/reel/CdbTpfQF9Pp/>.

que foram convidados seis coletivos de mulheres e mais seis bordadeiras independentes.

A exposição ocorreu paralelamente à feira em comemoração ao dia das mães e possuía como objetivo promover o design independente, o artesanato contemporâneo e a arte brasileira (Müller, 2022). Nas palavras de Schwarcz (2023, p. 11), a mostra era

Voltada para as manualidades e artesanias, a exposição destacava a importância da retomada das práticas coletivas após os anos de isolamento da pandemia. Usando o bordado como metáfora, várias superfícies – entre telas, roupas, cestarias, bastidores – mostravam de que forma a prática amarra “tramas de linhas” conectando pessoas e grupos.

Na figura 23, vemos umas das imagens de divulgação, na qual é veiculado o registro do Coletivo Bordana.

Figura 23 — Divulgação da Exposição Vidas Bordadas



Fonte: Imagem retirada do site Acesso Cultura, 2022.

Disponível em: <https://acessocultural.com.br/2022/05/exposicao-vidas-bordadas-celebra-a-riqueza-e-a-diversidade-da-arte-e-do-artesanato-regional/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

A sétima mostra, intitulada *Floripa: côza mash linda* (2023), ocorreu no hall da Biblioteca Pública de Florianópolis, em homenagem aos 350 anos da capital do estado de Santa Catarina. Segundo sites de divulgação de eventos culturais da cidade, a exposição contou com trabalhos de vinte e três bordadeiras imbuídas de refletirem a cultura local, como forma de homenagear a cidade. *Floripa: côza mash linda* é mais uma exposição comemorativa, e seus bordados refletiam as características culturais e ambientais da região, como na figura 24, cujo bordado remete à cultura pesqueira na região litorânea.

A última mostra listada por Schwarcz talvez seja a que possua menos registros e informações acessíveis a seu respeito. Em razão disso, foi estabelecido contato direto com a bordadeira Vera Lúcia, responsável pela organização do evento.

Em mensagens trocadas com a artesã, ela nos informa que: “essa exposição foi a segunda edição em homenagem a Florianópolis. Nosso grupo de bordadeiras já expõe em ocasiões e locais diferentes, com múltiplos temas” (Lúcia, 2024, informação verbal)¹⁴. Ela reitera a conversa informando que

A ideia da exposição na biblioteca pública de Santa Catarina (...) surgiu das comemorações dos 350 anos da cidade. A primeira, no ano anterior, [tinha] o tema: bordando Florianópolis. Contactei a Cleonisse para saber da possibilidade. Ela prontamente gostou da ideia. Então, reuni nosso grupo, eu, Dolores e Susan organizamos o evento (Lúcia, 2024, informação verbal)¹⁵.

Figura 24 — Item da exposição *Floripa: côza mash linda*



Fonte: site da Fundação Catarinense de Cultura, 2023.

Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/programacao/tipo/exposicao/2079-exposicao-de-bordado-floripa-coza-mash-linda>. Acesso em: 20 jan. 2025.

O relato de Lúcia revela que a iniciativa em realizar e organizar a exposição partiu do próprio coletivo de bordadeiras, sem contar com um programa curatorial ou outros elementos característicos de exposições mais centrais.

Diferentemente dos três programas curatoriais analisados no primeiro capítulo, as sete últimas mostras descritas acima servem de exemplo do processo de artificalização escalonada, discutida anteriormente, operação que tem transferido não

¹⁴ Conversa com Vera Lúcia pelo WathSapp, em 14 de junho de 2024, às 18h43.

¹⁵ Conversa com Vera Lúcia pelo WathSapp, em 16 de junho de 2024, às 13h44.

apenas objetos, mas conjuntos expositivos inteiros para uma posição mais central. O ladeamento deste conjunto com aquelas mostras discutidas no primeiro capítulo reflete este processo, que busca dar uma visão panorâmica da arte têxtil brasileira na última década.

Dentre as características que tornam essas mostras mais distantes do cânone, podemos assinalar a presença expressiva de trabalhos anônimos, ou a predominância da autoria compartilhada entre as integrantes dos coletivos. Isso se confirma no trecho descrito por Schwarcz sobre a exposição *Narrativas Bordadas* (2021):

Os desenhos, feitos com linhas, tecido e agulha, foram confeccionados pelo grupo de artesãs durante o período de isolamento social ocasionado pela pandemia da Covid-19 e, junto com outros coletivos, convidavam a refletir sobre essa arte, muitas vezes feita sem individualização ou modelos de autoria (Schwarcz, 2023, p. 10).

Esta prática de autoria compartilhada se distancia da lógica interna do sistema artístico, que imprime na valoração de uma obra de arte o “regime de singularidade” (Heinich, 2005, p. 145), um regime que pressupõe a individualidade do artista no valor não apenas monetário, mas sobretudo simbólico de uma obra de arte, se baseando “em dois pilares centrais: o da personalização, segundo o qual ninguém deve se assemelhar a outro; e o da excentricidade, que dita a constante busca por caminhos sempre inéditos, paradoxais ou mesmo bizarros” (Fetter, 2017, p. 410). Heinich (2005, p. 139) já identificava que “o artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista”, características que os coletivos desestabilizam ao não reforçarem a lógica mítica sobre a figura do artista genial isolado em seu ateliê, que vem se perpetuando desde o advento da Modernidade.

Mesmo assim, o modo de “singularização coletiva” (Heinich, 2005), não é uma exclusividade dos coletivos de bordados, uma vez que a história da arte conta com diferentes movimentos que propunham a reunião de artistas em torno de propostas coletivas, sobretudo durante o Modernismo. No entanto, os coletivos de bordado e artesãs operam de modo distinto, pois eles têm como essência a intenção de diluir a singularidade e a individualidade de quem produz, exaltando a coletividade, enquanto nos “tais grupos vanguardistas [...] a lógica da singularidade interdiria formas de agrupamento formalizadas, estabilizadas, ritualizadas, como nos partidos políticos” (Heinich, 2005).

Uma outra característica que pode ter colaborado para o isolamento dessas exposições, dentro de uma conjuntura maior no circuito da arte têxtil contemporânea, está na forma como essa linguagem é mobilizada. Em muitas delas, o têxtil não é foco explícito do debate, mas aparece entrelaçando outras pautas — como a preservação ambiental ou a valorização do patrimônio cultural — que orientam conceitualmente as exposições. Isso não implica uma desvalorização da linguagem em si, mas revela um deslocamento de ênfase: o têxtil, nesse caso, opera como meio expressivo de narrativas mais amplas, o que pode contribuir para sua menor visibilidade enquanto questão estética e discursiva central.

A agenda sobre patrimônio cultural se destaca, por exemplo, nas exposições *Povo d'água*, *Narrativas Bordadas* e *Vidas Bordadas*. Ao tratar sobre os direitos das comunidades afetadas pelo desastre ocorrido na cidade de Mariana, a primeira delas buscava enfatizar a importância da preservação do patrimônio ambiental, bem como abordar a agenda do patrimônio cultural, por meio do trabalho do Coletivo Matizes Dumont. Este coletivo teve sua obra documentada e reconhecida pelo Iphan (2014), no “Edital de apoio à produção de documentários etnográficos” (Etnodoc)¹⁶, indicando e reconhecendo a produção do grupo como um tipo manifestação etnográfica brasileira.

Esta agenda se apresenta ainda na mostra *Vidas Bordadas*, organizada por Cris Rosenbaum, doravante a presença do projeto *Doninhas*, ganhador do título de patrimônio imaterial de Ouro Preto, e na mostra *Narrativas Bordadas*, que buscava enaltecer a obra que se tornou patrimônio regional e nacional, tombada pelo mesmo Iphan, como a Casa da Flor, construída por de Gabriel Joaquim dos Santos.

A ponte estabelecida entre patrimônio cultural e a atividade têxtil — tratada pela ótica do artesanato, aspecto presente nas últimas exposições — reside no elemento fronteiro da cultura popular. Alguns dos elementos que caracterizam a cultura popular estão também presentes nos processos internos dos coletivos de bordados participantes das últimas exposições aqui apresentadas. Entre esses processos, destacam-se o trabalho realizado coletivamente; a característica artesanal de produção; a exaltação e a perpetuação de elementos tradicionais da cultura e da arte

¹⁶ Política criada no ano de 2007 para apoiar a documentação e difusão do patrimônio cultural imaterial Brasileiro.

de determinados grupos e comunidades; bem como a recorrente ausência de autoria (Goldstein, 2024, informação verbal)¹⁷.

Para Ângela Mascelani, o artesanato e a arte popular estão imbricados de tal maneira que um decorre do outro:

[...] a maior parte dos artistas (populares) surge em comunidade que, por razões geográficas, econômicas ou sociais, permitiram a um grande número de pessoas dominar uma técnica específica, como a cerâmica nas regiões oleiras, ou o entalhe em madeira nos locais onde esta matéria é abundante. Muitos deles foram excelentes técnicos, que deixaram de trabalhar no artesanato utilitário e deram asas à imaginação (Mascelani, 2022, p. 19).

A passagem de uma categoria a outra, para Ilana Goldstein, ocorre em estágios, ou seja, de maneira gradativa. Logo, tanto para Goldstein quanto para Mascelani, a transformação do artesanato em arte popular sucede geralmente em uma determinada comunidade possuidora do domínio técnico de uma prática artesanal específica, onde, frequentemente, se produz ou se tem acesso a um tipo de matéria-prima abundante e, em um determinado momento, alguém se destaca e começa a inovar, se singularizando desse coletivo de artesãos (Goldstein, 2024, informação verbal).

Um exemplo deste processo, citado por Goldstein (2014), se verifica no trabalho de Mestre Vitalino. O artista e ceramista, nascido em 1909 e criado em ambiente oleiro, próximo de Caruaru, em Pernambuco, desde criança fabricava em barro e cerâmica pequenos animais e outros brinquedos, vendidos na feira local. Em 1947, o pintor e arte-educador Augusto Rodrigues organiza a 1ª Exposição de Cerâmica Pernambucana no Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, e apresenta a produção de Vitalino Pereira dos Santos. Esta mostra não só exibiu os trabalhos do Mestre, como se tornou um marco na história do interesse da arte popular no Brasil, momento em que sua obra ganhou notoriedade e até hoje é reconhecida como ícone da cerâmica figurativa, ainda que seus trabalhos não tenham recebido o espaço crítico devido na história da arte brasileira, de mais modo geral.

Nesse sentido, as “fronteiras movediças” que tentam distinguir arte e artesanato também se mostram imprecisas entre as concepções sobre artesanato e arte popular, contribuindo para a opacidade desses contornos. Isso dá margem para que as

¹⁷ Informação verbal expressada no curso “Fronteiras e diálogos da Arte Popular”, promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, em maio de 2024.

categorias e os rótulos sejam manejados em posições distintas, a depender da necessidade e do contexto. Mirko Lauer (1983) nos oferece uma chave de compreensão sobre a manipulação dessas categorias, ao indicar que a porosidade e a maleabilidade destes conceitos estão fincados em raízes históricas que conferiram, ao bloco formado por folclore, artesanato, arte e cultura popular, a denominação de produção simbólica, material e comercial das classes subalternas, enquanto às belas-artes foi conferido o status de manifestação das classes dominantes. O autor esclarece que o controle das categorias se pauta na dominação das narrativas, que indicam e estabelecem os limites de cada uma dessas produções e quando suas fronteiras poderão ser manejadas.

Ainda assim, todas elas adquirem, de algum modo, o selo de expressões universais, seja enquanto manifestação da “operosidade humana” (Lauer, 1983), no caso das belas-artes, seja enquanto não-arte, como no caso do bloco oposto. No entanto, como afirma o escritor:

A existência deste conceito como paradigma não é acidental, nem gratuita: a ideia de arte como “manifestação universal do ser” ou “modo universal de operosidade humana” tem profundas raízes em projetos filosóficos e em interesses de classes ocidentais, através dos quais se impôs a ideia adicional de que a primeira dessas universalidades constitui patrimônio de um sistema de produção plástica historicamente determinado, isto é, daquele da lógica das classes dominantes ocidentais (Lauer, 1983, p. 9).

Lauer (1983, p. 9) ainda reitera que “o popular não é uma categoria universal, mas sim uma categoria definida pela alteridade e pela dominação”. Esta noção de universalidade se justapõe à ideia de uma essência fixa e imutável, capaz de definir a natureza fundamental e comum a todas as manifestações. Para ele, assim como a arte não é universal e nem tampouco a manifestação da essência humana, a ideia de popular também não pode ser entendida enquanto categoria universal, nem pode ser caracterizada como produção simbólica, em essência, de um grupo específico.

Portanto, podemos compreender que assim como nenhum objeto é intrinsecamente arte, artesanato ou arte popular, essas categorias não são universais e fixas, mas sim fluidas, estabelecidas conforme estratégias de dominação e controle da produção simbólica, manipuladas de acordo com as narrativas adotadas, dado que

[...] o “artesanal” é arte (para o nacionalismo), indústria (para o desenvolvimentismo), matéria-prima virtual (para os comerciantes), ou, por sua vez, não-arte (para os interesses do sistema artístico de cada país),

artesanato (para os comerciantes) ou fator de identidade nacional (para o populismo) (Lauer, 1983, p. 50).

Com isso, a flexibilidade dos conceitos sobre arte, artesanato e arte popular tem possibilitado, ao longo do tempo, o reposicionamento dessas categorias conforme os interesses de cada momento. No cenário atual, é possível perceber que um conjunto de exposições que, no passado, poderiam ter sido associadas à valorização de práticas artesanais, hoje ocupam um lugar de destaque dentro do circuito de mostras, legitimadas por uma posição hegemônica. Esta operação reflete o deslocamento de uma produção antes marginalizada para o cerne dos debates contemporâneos sobre a linguagem têxtil.

Este reposicionamento, por sua vez, opera como um mecanismo que contribui para a revisão das fronteiras entre as categorias citadas, buscando matizá-las e torná-las fluidas. No entanto, o fenômeno também pode ser visto como uma resposta às demandas institucionais e mercadológicas dos grandes centros culturais, museológicos, galerias comerciais e agentes internos do sistema artístico, que buscam alinhar a agenda decolonial, nem sempre de forma genuína, mas como parte de um movimento estratégico do sistema da arte.

2.1.2 Superposição Crítica

Considerando o elenco total de exposições citadas por Lilia Schwarcz, identificamos que — embora existam diferenças importantes entre o grupo das sete mostras descritas mais recentemente e os três programas curatoriais discutidos no início deste estudo — há uma confluência narrativa travada nas dez mostras elencadas, revelando um alinhamento em torno das agendas já apresentadas e debatidas anteriormente. Com isso, fica demonstrada a existência de um eixo narrativo que estrutura as discussões promovidas em exposições têxteis, independentemente de suas particularidades, indicando que, mesmo que o uso do bordado ou de outra atividade têxtil se direcione para caminhos distintos, ora vinculado a uma produção de caráter mais tradicional, ora mais próximo da arte contemporânea, ele desencadeia debates pariformes, reforçando sua relevância como elemento de articulação dessas pautas.

Dentre as últimas mostras debatidas, o eixo narrativo pode ser verificado, por exemplo, na fala do artista, professor e curador Thiago Carvalho, na exposição

Entrelinhas, quando afirmou que o objetivo de sua curadoria era a consolidação da “discussão contemporânea sobre as chamadas práticas artesanais” (Carvalho, 2014), manifestando a preocupação em tensionar arte, artesanato, design, artista e artesão num mesmo espaço expositivo, com o objetivo de matizar essas fronteiras. Esse intuito fica explícito quando o curador afirma que

[...] o conceito (da exposição) parte da linha [...] na superfície do corpo e no espaço. A partir disso, foi feita uma seleção de artistas que trabalham com a linha nessas várias escalas, (a ideia é) investigar tanto artistas, como estilistas, designers e artesãos para fazer uma composição que (una) todos esses campos (além de) trabalhar a arquitetura, para estabelecer um diálogo com o local da exposição (Carvalho, 2014).

Um outro exemplo que vai na mesma direção pode ser verificado nas informações que Schwarcz revela sobre a exposição *Povo d'água, memória do vivido*, ocorrida na UFMG, quando afirma que, na ocasião da exposição, “abolio-se o termo artesanato, com o objetivo de evitar a reiteração de hierarquias de privilégio e poder presente no mundo das artes” (Schwarcz, 2023, p. 9), confirmando que a pauta sobre as hierarquias entre arte e artesanato também são debatidas em mostras periféricas de modo crítico e contundente, na busca de reverter as assimetrias que reforçaram valores distintos entre essas atividades. Este objetivo, por sua vez, se faz presente mesmo a despeito de uma curadoria que se alicerçasse na historiografia, refletindo acontecimentos e antecedentes históricos que apartaram as duas categorias.

No que diz respeito ao Museu a Casa do Objeto Brasileiro, sede da exposição: *Um olhar sobre o acervo: rendas e bordados*, essas relações parecem se inverter, já que se trata de uma instituição que dispõe de recursos financeiros importantes e relevância no circuito expositivo, mas se coloca como um espaço representativo do saber artesanal. Podemos verificar que a instituição preza pela dialética entre as categorias quando propõe atualizar técnicas e tradições no contexto da contemporaneidade e estabelecer um diálogo temporal, ao se afirmar como um local “[...] de referência do saber artesanal, criado para proteger, difundir e valorizar suas tradições e técnicas, e que busca atualizá-las no contexto da contemporaneidade, fazendo um constante diálogo entre o passado, presente e futuro desses saberes” (Museu, 2022).

A abordagem crítica sobre a vinculação ontológica do bordado e da atividade têxtil atribuída às mulheres também se faz presente nestas exposições, e fica explícita

no texto institucional de *Mulheres: costurando e bordando histórias*, ao afirmar que seu objetivo era se voltar

ao universo feminino brasileiro no período colonial, onde as mulheres, segundo os ditames da sociedade patriarcal, desde crianças eram educadas para serem donas de casa, o que requeria saber lavar, cozinhar e fazer pequenos reparos de costura nas roupas (Ibram, 2021).

Reconhecendo, com isso, a subordinação, a feminização, a domesticação das práticas têxteis e o papel das mulheres na conjuntura patriarcal.

A associação do têxtil à esfera do cuidado e da formação de coletivos também se destacou nestas mostras. Em *Vidas Bordadas*, se buscava dar a devida importância na retomada dessas práticas coletivas após os anos de isolamento da pandemia, usando o bordado como metáfora, por ser ele utilizado em várias superfícies — entre telas, roupas, cestarias, bastidores — para mostrar que a prática amarra “tramas de linhas” e também conecta pessoas e grupos. (Schwarcz, 2023, p. 11).

Dessa forma, é possível afirmar que, ainda que variem em grau de aproximação com o cânone e na profundidade com que tratam a temática têxtil, as exposições que tomam essa linguagem como foco tendem a convergir em torno de debates também equivalentes. Essa similaridade sugere a existência de uma zona de superposição crítica entre diferentes modos de abordagem da linguagem têxtil. Ou seja, se antes foram verificados discursos semelhantes entre as três primeiras mostras, agora podemos afirmar que as mesmas narrativas que as sustentam também estão presentes, em menor grau, nas exposições mais afastadas do centro hegemônico.

3 ATRAVESSAMENTOS VISUAIS: CONJUNTOS ANALÍTICOS

Após a análise discursiva das narrativas curatoriais que atravessam as exposições elencadas neste estudo — com foco nas tensões de gênero e no binômio arte-artesanato (Capítulo 1), bem como nas distintas escalas dos processos de artificialização observados no circuito institucional das artes (Capítulo 2) —, este capítulo propõe um deslocamento metodológico que procura investigar as materialidades e os modos de produção das obras têxteis exibidas nas exposições de maior centralidade no recorte desta pesquisa, com o intuito de verificar as produções artísticas que têm ganhado destaque dentro desse panorama curatorial. Para isso, foi desenvolvido um sistema classificatório próprio, que visa atender aos questionamentos desta pesquisa, sem pretensões normativas externas à investigação presente. Tal sistema está baseado em aproximações e associações formais e temáticas que agrupam os trabalhos, de modo a oferecer uma inteligibilidade da produção reunida nas mostras.

Esses agrupamentos constituem uma tentativa de organização crítica da diversidade e da complexidade das práticas têxteis, funcionando como recurso analítico para nomear seus cruzamentos e hibridizações com as demais linguagens artísticas. Nomeamos tais grupos de *Têxtil Pictórico*, *Têxtil Escultórico*, *Têxtil Fotográfico*, *Têxtil Objetal*, *Têxtil Linear*, *Têxtil Assemblage* e *Têxtil Textual*. Essas denominações consideram as características mais acentuadas dos trabalhos, o que proporciona aproximações formais, metodológicas e conceituais, criando nomenclaturas circunstanciais, não consolidadas na historiografia da arte.

A articulação com epítetos provenientes de linguagens tradicionais não tem como objetivo subordinar o têxtil às expressões hegemônicas — canonizadas do sistema das artes —, mas sim observar como ele se apresenta a partir de associações, apropriações e fusões com as demais formas artísticas, especialmente no circuito da arte contemporânea, reorganizando e contribuindo para o esgarçamento das fronteiras convencionais estabelecidas e ampliando a diversidade técnica dessas produções. Portanto, não se trata de um modelo classificatório definitivo ou generalizante, na tentativa de reduzi-lo ou delimitá-lo a padrões unívocos, mas apenas uma ferramenta metodológica contingente e especulativa¹⁸.

¹⁸ É preciso lembrar as lições ofertadas por Frederick Bohrer (2002) sobre a indissociável relação entre fotografia e história da arte a partir do século XX. A utilização de reprodução fotográficas para a análise

Nesse sentido, parte-se do pressuposto de que as obras poderiam ser analisadas por diferentes ângulos, e assim, cada um dos trabalhos poderia pertencer, simultaneamente, a distintas classificações. Ainda assim, a adoção dessa metodologia como eixo estruturante de análise também responde à necessidade de sistematizar um *corpus* expositivo extenso e heterogêneo, ordenando a apresentação dos trabalhos ao destacar suas aproximações temáticas e procedimentais, tal como se manifestam nessas produções e curadorias.

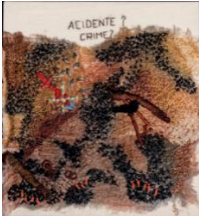
Com isso, a fim de oferecer uma visão panorâmica, a elaboração de tabelas individualizadas por grupo temático contribuiu para a sistematização e apresentação do material, além de proporcionar reflexões sobre sua exibição, circulação e consagração no sistema das artes. Essa abordagem propõe um mergulho nas obras, direcionando o olhar para as imagens que constituem as narrativas curatoriais discutidas ao longo da pesquisa. Por isso, foram organizadas sete tabelas que apresentam as obras dentro dos conjuntos analíticos, reunindo trabalhos disponíveis nos catálogos — impressos e virtuais — exibidos nas exposições, e também aqueles mencionados nos textos curatoriais, como exemplos dos debates propostos.

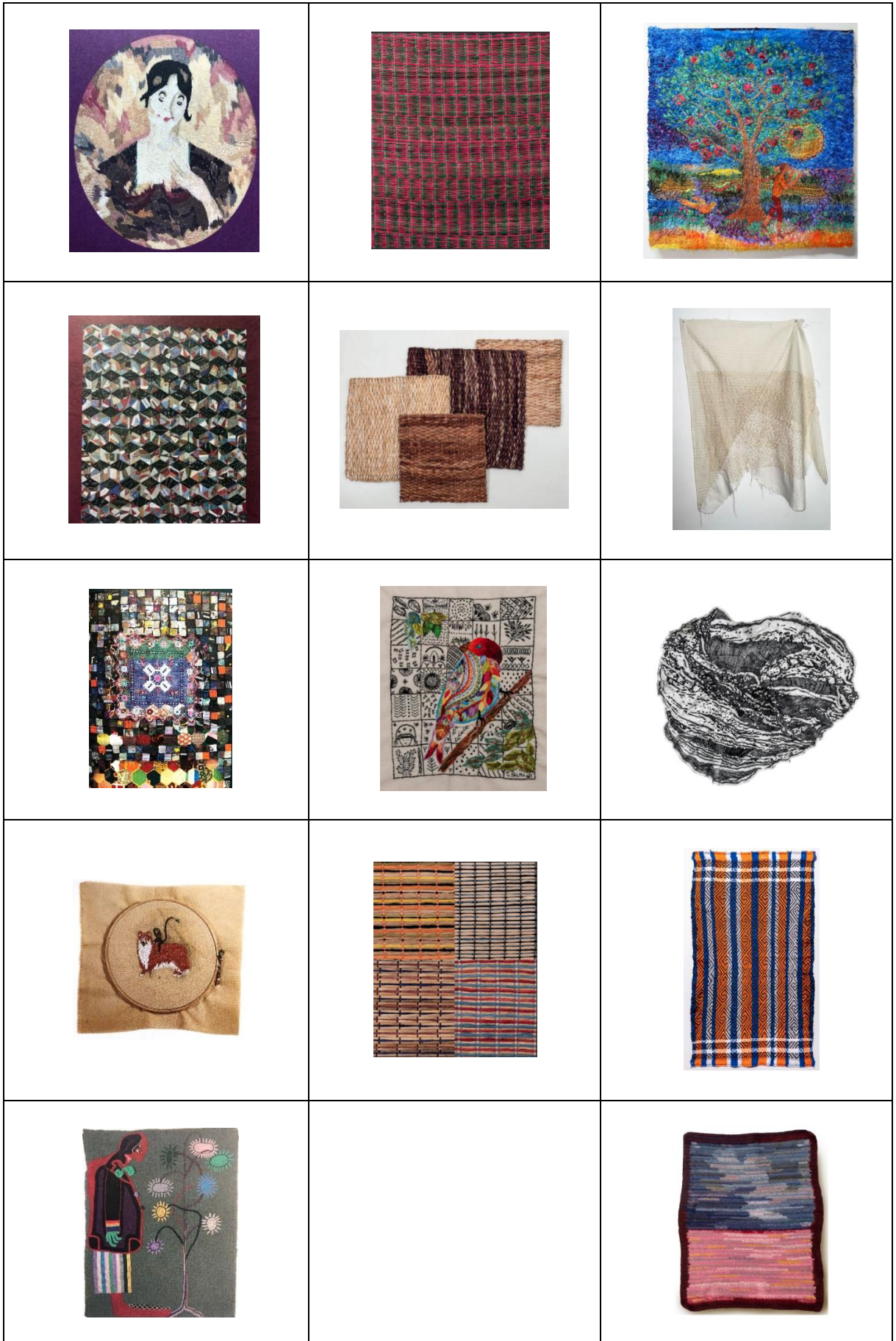
Dessa maneira, cada uma das tabelas reúne obras associadas aos conjuntos temáticos e traz breves análises e comentários exemplificativos. Assim, elas cumprem uma dupla função: por um lado, operam como instrumento de sistematização dos trabalhos analisados; por outro, servem de base para a análise crítica seguinte, com foco nas intersecções que atravessam as obras. No segundo tópico deste capítulo, destacam-se as artistas e coletivos reincidentes nas exposições, ainda que nem todas as categorias tenham sido igualmente representadas nos três eventos.

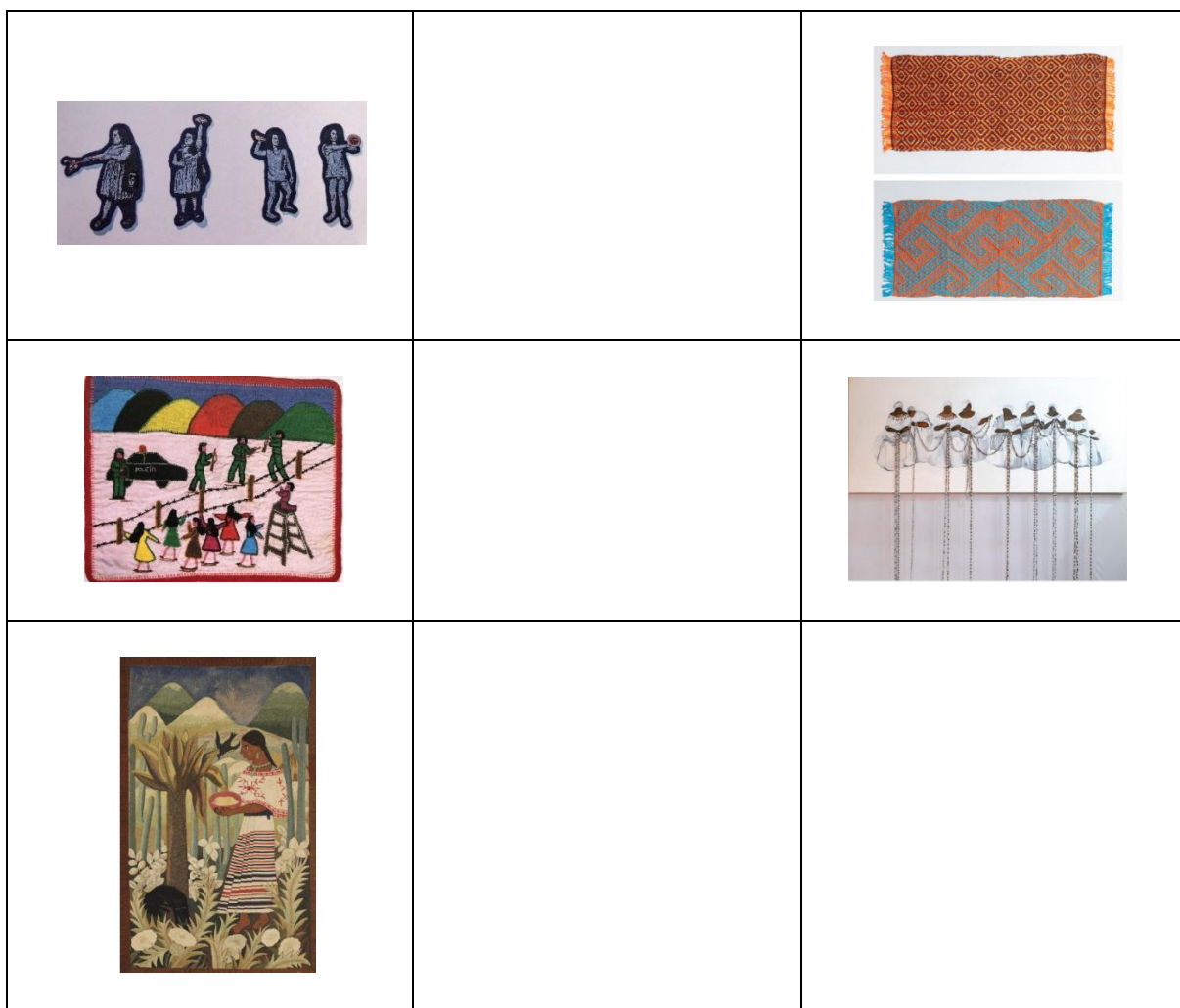
A seguir, seguem os quadros relativos aos agrupamentos analíticos compartilhados nas três exposições analisadas no primeiro capítulo, formados pelos conjuntos: *Têxtil Pictórico*, *Têxtil Linear* e *Têxtil Objetal*. Posteriormente, apresentamos as tabelas com os demais conjuntos verificados apenas nas exposições, que são *Transbordar* e *Andar pelas bordas*, entre os quais estão, respectivamente, os grupos intitulados *Têxtil Escultórico*, *Têxtil Assemblage*, *Têxtil Fotográfico* e *Têxtil Textual*.

de obras têxteis exige um cuidado especulativo, pois não poder tocar a obra, seja por exigências preservacionistas, seja por demandas práticas, é sempre um limite que precisa ser explicitado.

Quadro 2 — Têxtil Pictórico

TÊXTIL PICTÓRICO		
(2020/21)	(2019/22)	(2023)
Transbordar	Entremeadas	Andar pelas bordas
		
		
		
		





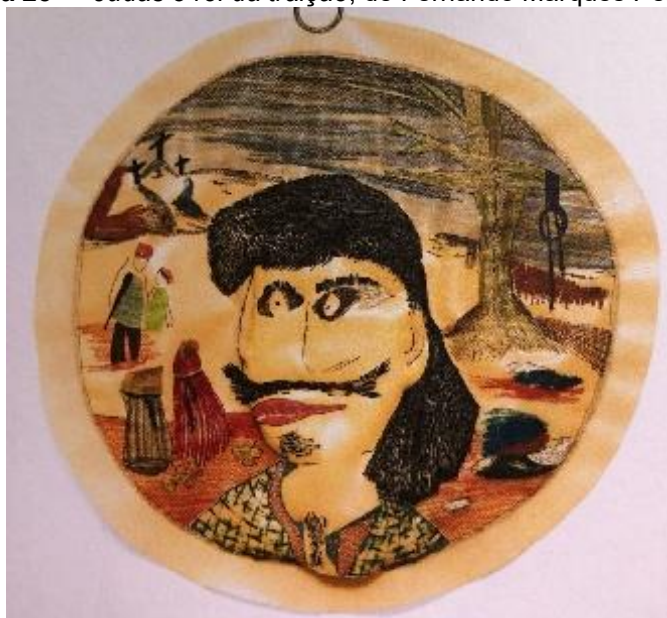
Fonte: elaborado pela autora, 2025.ⁱ

Entre figuração, abstração, tramas e texturas, os trabalhos reunidos dentro do conjunto *Têxtil Pictórico*, em sua maioria, dispensam a utilização de tinta e pincel e operam por meio de materiais próprios da linguagem das fibras. As obras que compõe esta classificação são majoritariamente bidimensionais e articulam massas de cor, formas e texturas de maneira preponderante e destacam, diante de outras características, a tensão do limite entre o pictórico, a volumetria e a linearidade do desenho.

Neste conjunto, observa-se como algumas características pictóricas se inscrevem nas fibras, emulando as pinturas tradicionais. Este é o caso do trabalho *Judas, o rei da traição* (2005) de Fernando Marques Penteado (Figura 25). O trabalho, que faz parte da série *Camafeu e broches de reis santos e homens veados*, foi realizado em PVC bordado à mão e à máquina (Mills; Tjabbes, 2022, p. 72). A composição circular, de fundo amarelado, mostra em primeiro plano um personagem

masculino, com expressão caricatural, ambientado em uma paisagem que remete ao universo rural, com cruzeiros, árvores, personagens secundários sugerindo uma narrativa completa, de fundo histórico ou popular. O bordado é mobilizado não apenas como meio de ornamentação, mas como estratégia compositiva e narrativa. A disposição das linhas, das cores e das texturas é pensada para conferir profundidade e dinamismo à cena, o que a aproxima dos princípios da pintura tradicional, como o uso da perspectiva, o contraste cromático e o desenho como base da narrativa. A obra de Penteado, por sua vez, é marcada pelo uso do bordado em articulação aos temas sobre a sexualidade, o homoerotismo, o gênero e a violência, imprimindo nela críticas sociais, políticas em conjunto à sua própria biografia (Arte que acontece, 2020).

Figura 25 — *Judas o rei da traição*, de Fernando Marques Penteado



Fonte: catálogo da exposição *Transbordar: transgressão do bordado na arte*, 2020. Obra faz parte da série *Camafeu e broches de reis santos e homens veados*. Material: PVC bordado a mão e à máquina e argola industrial, 71 x 3 cm.

Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catálogo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em: 21 jan. 2025.

Com uma proposta diferente de Penteado, em uma composição têxtil mais densa e dramática, Maria Madalena dos Santos Reinbolt, artista que contou recentemente com um importante reconhecimento institucional por meio de uma mostra individual¹⁹ organizada pelo Masp, dentro do projeto *Histórias Brasileiras* (2021-2022), já mencionado neste estudo, também teve sua obra contemplada pelas

¹⁹ Primeira exposição individual da artista, intitulada *Maria Madalena dos Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas*, ocorrida entre 25 de novembro de 2022 e 26 de fevereiro de 2023, no MASP- SP.

curadorias aqui estudadas. A leitura da produção têxtil da artista vinculada à categoria da pintura não é uma exclusividade desta pesquisa, como podemos verificar no texto de Schwarcz (2023, p. 74) sobre sua obra, quando a curadora afirma que

Embora tenha trabalhado também em pintura, a artista é reconhecida por seus complexos bordados construídos com centenas de vibrantes linhas de cores — os chamados quadros de lã. [...] nos anos de 1950 a artista passou a se dedicar à produção de pinturas, traçando figuras sintéticas com pinceladas expressivas e utilizando suportes frágeis, como papel ou palha. [...] Já no final dos anos 60, inicia a produção de seus singulares e pioneiros ‘quadros de lã’, realizados com 154 agulhas, em diversas cores, como uma paleta de tinta, que a artista imprime sobre a estopa ou talagarça.

Seus intitulados “quadros de lã” (Figura 26), ainda que realizados pelos meios têxteis da tapeçaria, sustentam uma composição pictórica e narrativa e tratam, sobretudo, da “vida cotidiana no campo e na cidade, repleta de personagens negros: encontros, festas, celebrações, religiosidades e refeições coletivas” (Schwarcz, 2023, p. 76). As obras, carregadas de texturas, cores e formas, conferem dramaticidade e expressividade marcadas pela gestualidade e pelo volume do material utilizado na composição, e

isso justifica a necessidade da artista trabalhar com 154 agulhas ao mesmo tempo, na medida em que elas tornam um prolongamento de sua mão, como uma paleta de cores, para bordar como quisesse e ainda ter diversas cores [à sua disposição] uma só vez (Felipe; Silva, 2019, p. 117).

Figura 26 — *Boiada*, de Madalena Santos Reinbolt



Fonte: imagem extraída do catálogo da exposição *Andar Pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*. Tapeçaria 87 x 118 cm. Disponível em: https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2023/08/Arte132_Bordar_CatalogoDigital.pdf. Acesso em 22 jan. 2025.

Essa característica de uma composição formada por densa e expressiva massa cromática de fios também pode ser verificada em um outro exemplo de trabalho participante da mostra *Entremeadas*, e que se encontra na categoria *Têxtil Pictórico*. Realizado por mulheres do Coletivo Piradas no Ponto, o bordado (Figura 27) tratou do tema do rompimento das barragens em Minas Gerais, como uma forma de protesto e denúncia²⁰. Nele, podemos perceber a utilização dos fios de maneira intensa, semelhante à uma pintura gestual, por meio da repetição de pontos e da densidade de linhas na construção de formas orgânicas. A paleta restrita de tons terrosos confere uma atmosfera dramática para a cena, característica que se intensifica ao se perceber a presença de um helicóptero bordado em vermelho sobrevoando o local do acidente ao qual o bordado se refere. Além da massa de cor terrosa, duas interrogações são inscritas no trabalho: “Acidente?”; “Crime?”, provocando e induzindo o espectador a refletir se o ocorrido se trata mesmo de um acidente ou de um crime intencional. No canto inferior direito, é possível ver as iniciais “SJ” bordadas, indicando a presença individual dentro de uma produção coletiva, sugerindo, com isso, que as integrantes deste coletivo mantêm traços autorais, mesmo no contexto de ação conjunta.

Os três exemplos, embora distintos entre eles, revelam como o conjunto *Têxtil Pictórico* é composto por trabalhos que tomam pra si elementos identificáveis nas pinturas tradicionais, como a linearidade, a perspectiva e a narrativa, ou ainda, a gestualidade, a dramaticidade e a densidade cromática.

²⁰ Como o Movimento Atingidos por Barragens (MAB).

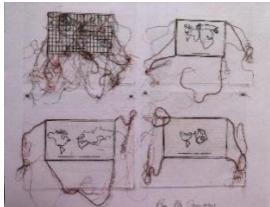
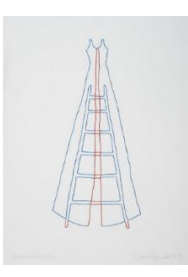
Figura 27 — Bordado em mix de linhas com aplicação de peças de Murano

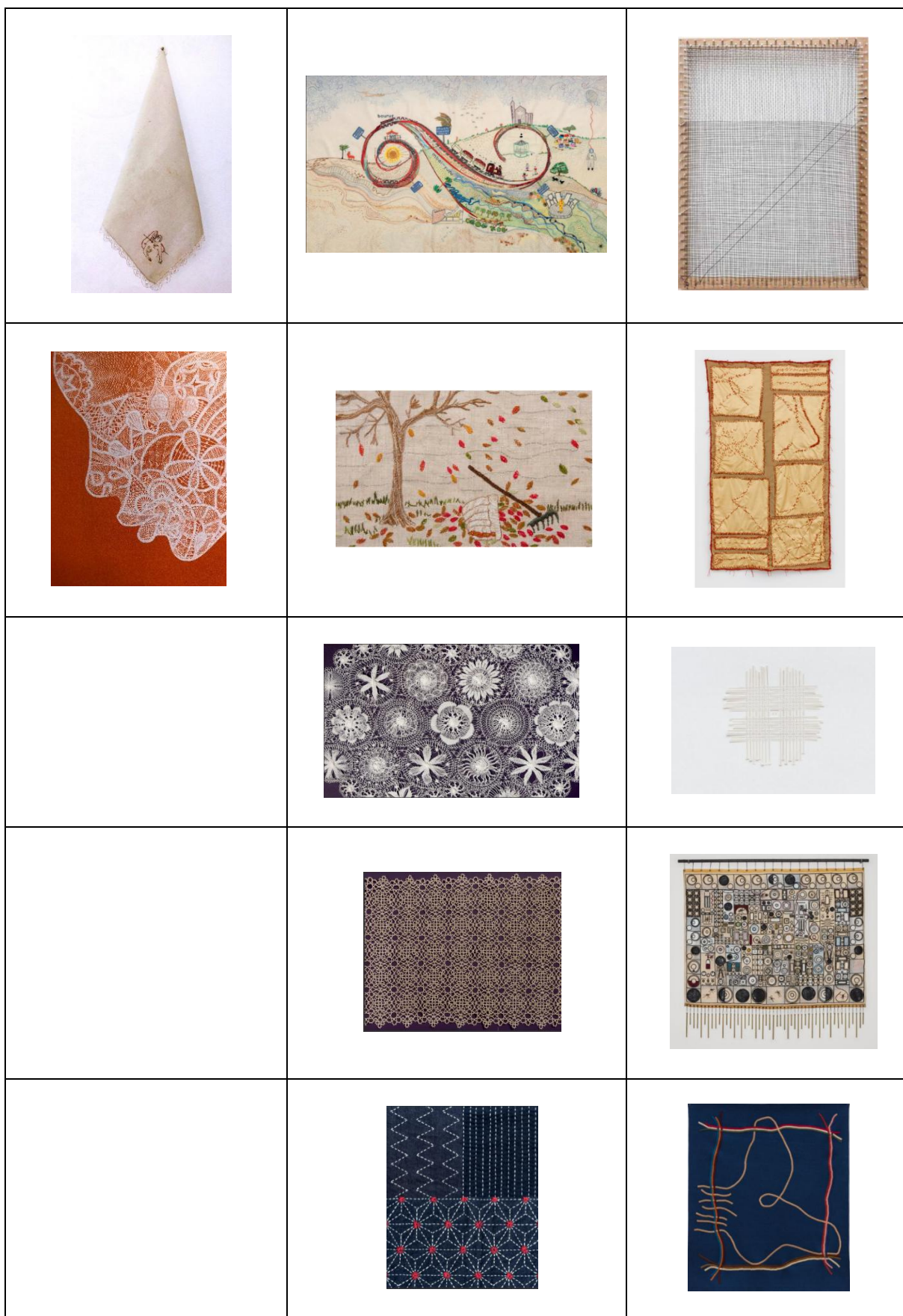


Fonte: Catálogo da exposição *Entremeadas*. Material: base de voile de algodão tingido sobre linhão, de Sonia Bianco. 45 x 41 cm.

Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/_entremeadas_af_catalogo_guarulhos_2604. Acesso: 22 jan. 2025.

Quadro 3 — Têxtil Linear

TÊXTIL LINEAR		
(2020/21)	(2022)	(2023)
Transbordar	Entremeadas	Andar pelas bordas
		
		
		
		
		



Fonte: elaborado pela autora, 2025.ⁱⁱ

A categoria *Têxtil Linear* recebeu esta denominação por abarcar trabalhos que se aproximam ou emulam a linguagem do desenho na sua forma figurativa ou abstrata. Nessa abordagem, o fio, além de estrutura, também funciona como contorno, sombra ou esboço, construindo imagens que se ligam ao desenho narrativo, à escrita, à cartografia e, como visto no conjunto *Têxtil Pictórico*, às tramas e texturas realizadas a partir das muitas técnicas têxteis. Os trabalhos abstratos são formados por urdiduras advindas de métodos como tecelagem, *Sashiko*²¹, *Nhanduti*²², macramê, bordado à mão livre, costura sobre tecido entre outros, enquanto que parte dos trabalhos figurativos usam o desenho como guia para a confecção posterior do bordado. Os temas recorrentes neste grupo oscilam entre figuração humana e elementos da natureza, tais como plantas, árvores, animais, seres híbridos ou ainda paisagens urbanas e rurais.

No entanto, uma das obras que escapa da lógica binária entre figuração humana *versus* elementos da natureza — embora tome como ponto de partida mapas cartográficos e, portanto, um produto humano na tentativa de controle da natureza — é a obra *Variáveis* (1978), de Anna Bella Geiger (Figura 28). Bordado sobre linho branco, o trabalho de Geiger é formado por quatro mapas retangulares, de contornos pretos, em que cada um deles apresenta o mapa-múndi em proporções e posições geográficas distorcidas, conforme a crítica política, cultural e econômica estabelecida pela artista. No texto de Tadeu Chiarelli (2007, p. 85), que visa apenas situar a obra da artista intitulada “*Poza*”, — “*Recens Orbis Descriptio Cum Euros/Latinus*”, o historiador afirma que neste trabalho:

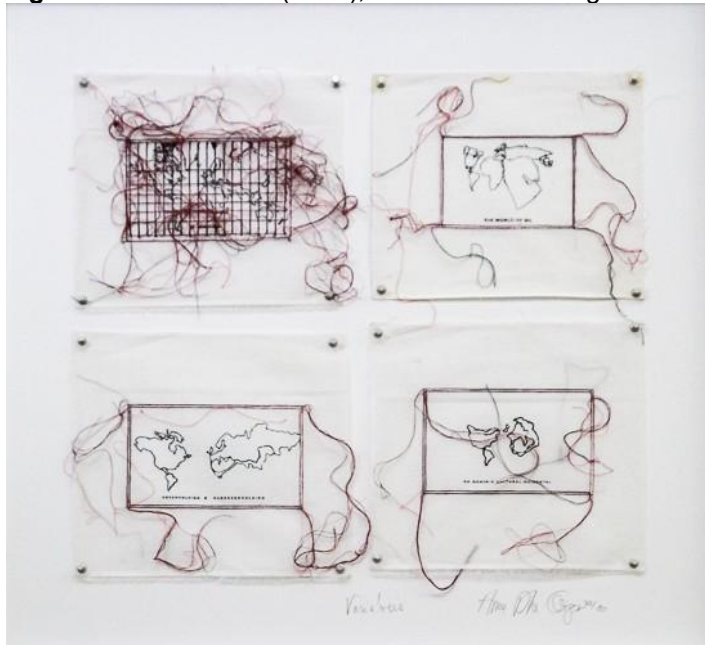
[...] ela reproduz quatro imagens de mapa-múndi. A primeira segue os padrões de proporções convencionais entre os continentes. Sob a imagem, a artista coloca a legenda “O Mundo”. Nas demais, Geiger segue a estratégia de repetir a imagem convencional. No entanto, de novo como a aluna perversa, ela ressignifica aquelas convenções da carta geográfica, alterando a proporção dos continentes, a partir de pressupostos de dominação econômica (legenda: “Do petróleo”), política (legenda: “Desenvolvimento e Subdesenvolvimento”) e cultural (Do Domínio Cultural Ocidental) que regem as relações de poder entre os países e os continentes.

²¹ “Um bordado bem simples, quase um alinhavo, que surgiu na cultura japonesa como uma forma de remendar as roupas para prolongar seu uso. Os pontos tracejados adotam padrões decorativos que se repetem tais como círculos, quadrados, triângulos e zigue-zagues” (Borges, 2022, p. 38).

²² “Nhanduti ou Ñanduti — técnica de tecelagem com aspecto de renda, tem sua origem nas ilhas Canárias, sendo conhecida em Tenerife como renda do sol. É realizada num bastidor circular pelo qual se passa uma urdidura radial e se trama com agulha, formando os mais diversos desenhos circulares” (Cáurio, 1985, p. 285).

O trabalho de Geiger, portanto, busca discutir as relações entre arte e poder “a partir do embaralhamento perverso desses códigos” (Chiarelli, 2007, p. 86).

Figura 28 — *Variáveis* (1978), de Anna Bella Geiger



Fonte: catálogo da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. Bordado sobre linho branco, 52 x 62 cm. Coleção Eduardo Ortega.

Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catálogo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em: 22 jan.2025.

Já o Coletivo Linhas de Sampa (Figura 29), mesmo trazendo em sua composição imagens de figuração humana e elementos da fauna e da flora, se concentra numa peça narrativa em homenagem ao centenário de Paulo Freire, ocorrido no ano de 2021. O bordado livre sobre tecido branco apresenta múltiplas cenas e elementos que se articulam visualmente, evocando uma estética pedagógica, misturando desenho e escrita numa espécie de cartilha poética e política, na qual as figuras, sem ambição volumétrica, se aproximam da linguagem do desenho manual, criando uma experiência visual que remete ao processo de alfabetização popular. Neste aspecto, o painel/estandarte parece reforçar uma das vocações do bordado como ferramenta de comunicação política de educação popular, em consonância com o pensamento freiriano. Segundo Schwarcz (2023, p. 70), Linhas de Sampa é um

Coletivo de bordado ativista que reúne mulheres de esquerda e que luta por democracia e direitos humanos. Nasceu em 13 de abril de 2018, tempo de perseguição à esquerda, de crescimento do número de assassinatos de ativistas e lideranças como Marielle Franco e prisões arbitrárias como a de Lula. Linhas de Sampa atua nas ruas de São Paulo promovendo rodas e oficinas de bordado para debater temas da atualidade. Nesses eventos, os

panfletos bordados são afixados em um varal onde os interessados e interessadas podem escolher a pauta com a qual se identifica e sair andando com um bordado no peito ou pregado na bolsa. O coletivo tem também um grande desejo: que o bordado se torne cada vez mais instrumento de luta, denunciando as agressões aos direitos humanos sob todas as suas formas. Para isso, sempre que é chamado se reúne para trocar experiências com pessoas que desejam se unir para bordar e tornar esse mundo melhor.

Figura 29 — *Centenário de Paulo Freire (2021)*, do Coletivo Linhas de Sampa



Fonte: catálogo da exposição *Andar Pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*. Bordado livre sobre tecido, 78 x 63 cm. Disponível em: https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2023/08/Arte132_Bordar_CatalogoDigital.pdf. Acesso em 25 jan. 2025.

A distinção dos trabalhos constituídos exclusivamente por tramas e texturas dentro dos grupos *Têxtil Pictórico* e *Têxtil Linear* está relacionada ao modo como a linha se manifesta no resultado final da obra. No primeiro, a linha perde sua individualidade e se dissolve na formação de massas de cor e texturas, compondo superfícies que remetem mais à lógica da pintura do que do desenho. Já no segundo, a linha se destaca como elemento visível, estruturante, e com uma presença nítida, criando ritmos, direções e padrões gráficos. Ainda que a trama seja percebida como um todo, é a linha, com sua trajetória marcada, que conduz o olhar e define a experiência visual da peça.

Marcada por essa característica, podemos destacar o trabalho resultante da iniciativa de Elizabeth Horta Correa, que lidera o projeto *Nhanduti* de Atibaia (Figura 30). Correa, que possui formação superior na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/ USP) recebeu, em 2017, o título de “Mestra Rendeira”, conferido pelo prêmio Culturas Populares do Ministério da Cultura (Borges,

2022, p. 55). Ainda de acordo com Borges (2022, p. 55), o projeto “está mais interessado na salvaguarda e difusão da técnica, por meio de aulas abertas, demonstrações práticas e participação ativa nas mídias sociais, do que na sua comercialização”. Geralmente realizado em formato circular, a técnica também é conhecida como “Renda sol” no Brasil e na Espanha. Já em Guarani, os termos derivam de *ñandu*, que significa aranha e *tí*, que quer dizer brando, referindo-se, então, às teias de aranha (Etcheverry, 2013 *apud* Felippi, [s.d]). Por sua vez, as rendas possuem, de forma mais acentuada, a presença da linha, o que proporciona sua aproximação mais ao desenho gestual no espaço, do que a uma massa cromática uniforme, como nos trabalhos alocados no conjunto *Têxtil Pictórico*.

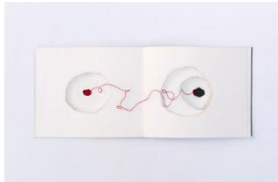
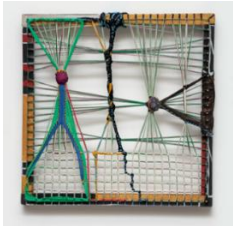
Figura 30 — *Quem conta um conto aumenta um ponto* (2010), renda Nhanduti

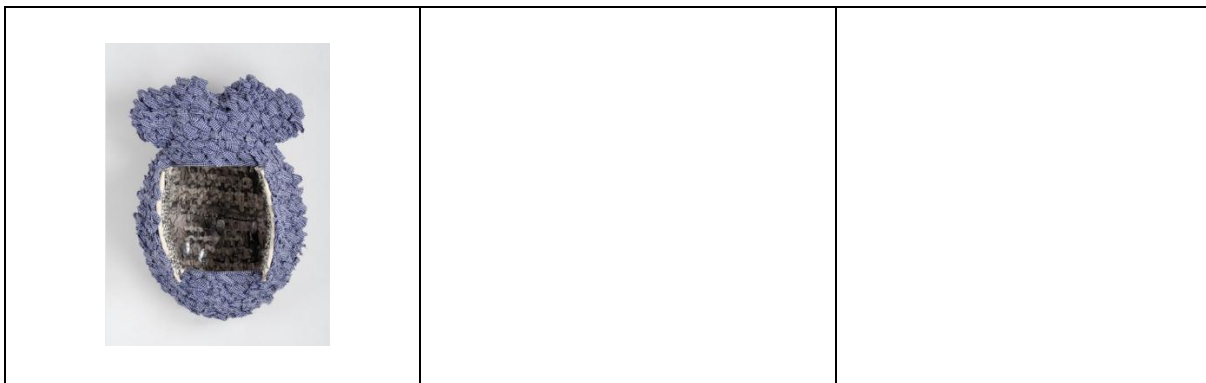


Fonte: Catálogo da exposição *Entremeadas*. 44 x 32 cm.

Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/_entremeadas_af_catalogo_guarulhos_2604. Acesso em 25 jan. 2025.

Quadro 4 — Têxtil Objetal

TÊXTIL OBJETAL		
(2020/21)	(2022)	(2023)
<i>Transbordar</i>	<i>Entremeadas</i>	<i>Andar pelas bordas</i>
		
		
		
		
		



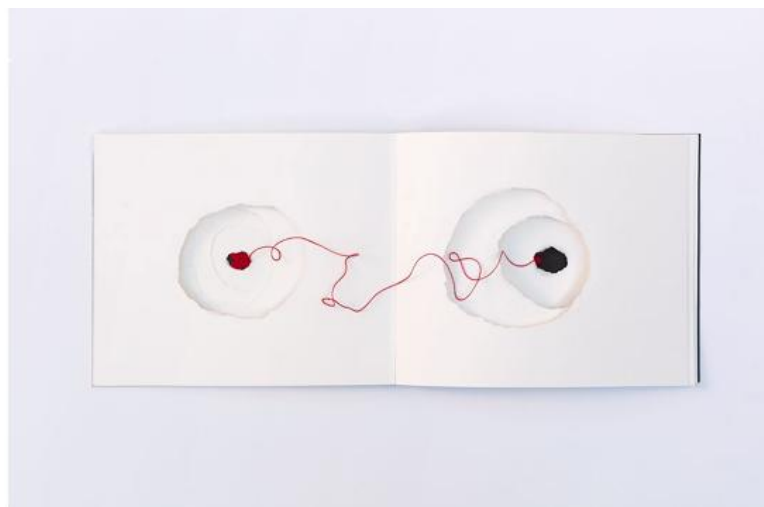
Fonte: elaborado pela autora, 2025.ⁱⁱⁱ

A categoria *Têxtil Objetal* divide de maneira tênue fronteira com o *Têxtil Escultórico*. O limite sutil entre elas se deve pela presença de uma materialidade que também excede o plano bidimensional — estruturando formas volumétricas —, mas que não necessariamente se vale dos demais aspectos característicos da escultura, tais como a tridimensionalidade, o peso, o equilíbrio e a espacialidade.

Aqui são reunidos trabalhos cujo fio ou tecido se organizam formalmente como objeto ou compõe parte dele, como ocorre no trabalho *Ponto a ponto* (1976/2013), de Anna Maria Maiolino (Figura 31), da série *Livro/Objetos*. Feita em papel, a obra é exposta como um livro aberto, com as páginas perfuradas formando cavidades circulares que revelam, em seu interior, pequenos volumes têxteis: dois nós de fios, um vermelho e outro preto, conectados entre si por uma linha vermelha que atravessa o espaço do livro. Segundo Paulo Miyada (2018), os trabalhos dessa fase da artista versam sobre

Os contrários e os iguais. A duplicidade em um só corpo. Trata-se do principal problema estético e ético da produção gráfica de Maiolino desde sua estada em Nova York (1968-1971). Foi com esse grupo de obras em papel que Maiolino aprofundou-se em formas de codificação da mensagem poética. [...] Os desenhos com cortes, rasgos e costuras, como *Entre os dois* (1972) e as séries *Projetos construídos* (1973-1975) e *Buracos/Desenhos objetos* (1972-1976), materializam a linha como trauma, fissura na superfície do ego que entrevê um significante inominado.

Figura 31 — *Ponto a Ponto*, de Anna Maria Maiolino



Fonte: catálogo da exposição *Andar Pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*. Da série *Livro/Objetos* (1976/2013). Disponível em: https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2023/08/Arte132_Bordar_CatalogoDigital.pdf. Acesso em: 25 jan. 2025.

Um outro trabalho de aspecto formal similar ao de Maiolino é a obra intitulada *Para sempre meus* (2000), da artista Ana Miguel. O pequeno objeto retangular, branco e acolchoado, que remete à forma de uma almofada ou travesseiro, possui, em relevo, formas que aludem a mamilos femininos (Figura 32). As protuberâncias feitas em crochê emergem do tecido em uma modelagem delicada e realista. Sua superfície macia e acolhedora, ao representar seios femininos, levanta questões sobre corpo, gênero e erotismo, mesclando ironia e sensualidade, erotismo do toque e intensidade, ligando-se a uma poética surrealista (Tvardovskas, 2013).

Nas palavras da própria artista, Ana Miguel (*apud* Tvardovskas, 2013, p. 134-5) relata:

Utilizo materiais que trazem informação afetiva, a memória do jogo e da inocência. [...] Meus trabalhos mais recentes investigam a experiência do sono, o momento de dormir, o ambiente e atividades desenvolvidas em torno da cama, a fronteira entre a vigília e o sonho. Cama e livros propostos ao público, palavras tecendo rede de memórias e afetos relacionados ao momento de passagem da vigília para o sono. [...] Capacidades da intuição amorosa, informada, miragem lúcida da investigação poética. 'Inacabamento' como possibilidade de abertura à transformação. Manter o olhar desautorizado, inocente, flâneur, pronto para captar o nômade fio de um sentido em sua interminável tessitura.

Figura 32 — *Para sempre meus* (2000), de Ana Miguel



Fonte: Catálogo da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em: 25 jan. 2025.

Rita Cáurio (1985), em publicação que traça uma genealogia do têxtil no Brasil, ao abordar sobre as tramas indígenas, identificou que a arte dessas comunidades se expressa principalmente por meio da tecelagem, dos trançados de palha e das técnicas mistas de aplicações e colagens, com penas de pássaros e animais. A autora ainda propôs uma metodologia de análise dessa produção a partir de dois suportes primordiais, o corpo e a casa, uma vez que

O corpo, suporte artístico, está evidentemente mais ligado à vaidade pessoal, ao prazer social, à expressão ritual e à identidade tribal; a casa, um componente basicamente coletivo e integrado ao restante da aldeia, é também ponto de referência para todas as atividades familiares e individuais do cotidiano – como a caça e a cozinha, a assistência aos filhos e ao repouso (Cáurio, 1985, p. 37).

Na exposição *Entremeadas*, observamos a presença dos cestos de taquara e cipó-imbé, confeccionados pelos povos Guaranis Mbya (Figura 33). Esta produção, localizada dentro do conjunto *Têxtil Objetal*, se relaciona ao suporte da “casa”, segundo os pressupostos analíticos de Rita Cáurio.

Conforme Adélia Borges (2022), a colheita da taquara e do cipó se constitui como um trabalho masculino, ainda que a confecção das cestas — que servem de transporte e armazenamento de alimentos, e para carregar crianças — sejam confiadas às mulheres. Estes objetos, em geral, são decorados com desenhos geométricos que expressam significados “relacionados à mitologia e à cosmogonia

guarani. Como *Ypará korá* [que] combina várias formas encontradas na pele de cobras, [ou ainda] *Ypará Ixi* que simula o movimento de zigue-zague desses animais” (Borges, 2022, p. 66). Assim, estes cestos operam dentro da lógica objetal ao afirmarem a materialidade e a funcionalidade têxtil, mas também se expandem como dispositivos de representação e preservação de uma estética, ao mesmo tempo, ancestral e contemporânea.

Figura 33 — Cestos de taquara e cipó Iimbé, do Povo Indígena Guarani Mbya



Fonte: Catálogo da exposição *Entremeadas*. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/_entremeadas_af_catalogo_guarulhos_2604. Acesso em: 25 jan. 2025.

Os três agrupamentos acima destacados — *Têxtil Pictórico*, *Têxtil Linear* e *Têxtil Objetal* — foram os únicos possíveis de serem analisados de forma comparativa nas três exposições estudadas no primeiro capítulo. A partir deste ponto, serão apresentadas as tabelas referentes aos conjuntos analíticos identificados apenas nas exposições *Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*; e *Transbordar: transgressões do bordado na arte*, uma vez que tais classificações não se aplicaram integralmente à mostra *Entremeadas*. Essa limitação pode ser atribuída ao fato de que parte da produção dos coletivos de bordados e das tecelãs se inscrevem numa lógica mais específica e menos difusa de hibridização entre a atividade têxtil e as linguagens contemporâneas.

Quadro 5 — Têxtil Escultórico

TÊXTIL ESCULTÓRICO	
(2020/21)	(2023)
<i>Transbordar</i>	<i>Andar pelas bordas</i>
	
	
	
	



Fonte: elaborado pela autora, 2025.^{iv}

O conjunto *Têxtil Escultórico* reúne obras que se afirmam no espaço real, tridimensional, extrapolando a bidimensionalidade associada aos suportes têxteis. Aqui, o tecido deixa de ser apenas superfície de inscrição para se tornar estrutura, massa, corpo e forma. São trabalhos que assumem o volume, ocupam o espaço expositivo como corpos presentes e, muitas vezes, instauram relações físicas e sensoriais com o espectador. Neste conjunto, observa-se a intensificação da temática do corpo humano, literal ou metaforicamente utilizado como conteúdo e forma dos trabalhos, nos quais, ora são apresentados por meio de seus órgãos internos, ora por meio de objetos para cobrir o corpo. A este exemplo, é possível citar os trabalhos Coso

porque está roto (2023), de Marlene Barros; e *Foi assim que entendi que vocês se sentiam* (2019), de Karen Dolorez (Figura 34).

Ambos os trabalhos ocupam o espaço tridimensional por meio de composições que tomam a anatomia humana e seus órgãos como forma física, poética e simbólica. O primeiro deles é constituído por uma camisa de força que já não serve para prender o corpo, pois, no lugar de uma trama fechada e estruturada, suas fibras são esgarçadas, tornando-o frágil, provocando, com isso, a perda de sua função original de imobilização. O trabalho revela para o espectador a humanidade dos corpos imobilizados e submetidos a esse tipo de violência, apresentando um objeto constituído pelo esgarçamento de suas fibras, e por representações de órgãos humanos confeccionados em crochê, bordados, amarrações e outras técnicas. Além disso, a artista borda palavras e frases que aludem a pensamentos e memórias individuais e coletivas, que atuam como inscrições na pele do objeto, dando a ele uma vida própria capaz de evidenciar as histórias e as memórias dos diferentes corpos já aprisionados pelas camisas de força.

Já o trabalho seguinte apresenta um coração humano de grandes proporções, realizado em crochê, com linha vermelha, suspenso no espaço tridimensional. Deste grande coração, vertem franjas do centro da trama, prolongando e transbordando a escultura no espaço. De seu título, podemos inferir que a artista busca, com a hipertrofia do órgão, superdimensionar também os sentidos e os sentimentos associados ao coração.

Com isso, os dois trabalhos conotam a memória de corpos ausentes ou fragmentados, mas que se fazem presentes pela carga simbólica que as formas carregam, aludindo a sensações e sentimentos que elas representam.

Figura 34 — *Coso porque está roto* (2023), de Marlene Barros. *Foi assim que entendi que vocês se sentiam* (2019), de Karen Dolorez



Fonte: Catálogo da exposição *Andar Pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*. Disponível em: https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2023/08/Arte132_Bordar_CatalogoDigital.pdf. Acesso em 26 jan. 2025; Catálogo da exposição *Transbordar*. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em 26 jan. 2025.

Um segundo par de exemplos nesta mesma categoria são os trabalhos de Nazareth Pacheco: *Sem título* [bustiê] (2011); e *O vestido de protesto político de Zuzu Angel* (1971). Ambos se apropriam da ideia de vestimenta do corpo e não de suas partes constituintes. As peças, que serviriam para proteger, abrigar e confortar são, no entanto, arquivos nos quais se registram formas de violência, seja a violência praticada pelo estado durante o período da ditadura militar brasileira, seja a violência imposta pelos padrões de normalidade da aparência física e da beleza incutidas no tecido social.

No lugar dos bordados ornamentais, característicos das vestimentas femininas, o vestido de protesto da estilista apresenta, sob fundo branco, imagens de canhões, tanques de guerra, soldados bordados misturados com flores, casas com chaminé, tambores e pássaros. Zuleika Angel Jones ficou conhecida

por ser a primeira designer a ocupar um espaço no cenário nacional nos anos de 1960, momento em que as principais referências da alta costura eram os

homens. [...] Dentre as inovações introduzidas por Zuzu estão o aproveitamento de materiais têxteis e a valorização dos bordados. [...] Estes são alguns dos aspectos que a projetaram no mercado nacional e internacional tornando a moda brasileira conhecida e reconhecida internacionalmente. Mas a morte de seu filho, capturado e morto pelo regime militar em 1971, modificou a relação de Zuzu com a história política brasileira inserindo-a na luta contra o regime, usando suas roupas como instrumento para denunciar e protestar (Senna; Souza, 2021, p. 98-9).

Portanto, sua produção estética-visual não é entendida apenas como item de moda, mas como arquivo e testemunho histórico de um período marcadamente violento da política brasileira.

Por outro lado, o conjunto da obra de Nazareth Pacheco, em grande medida, trata de aspectos também autobiográficos. No entanto, uma biografia relacionada à memória de seu próprio corpo submetido, ao longo da vida, a diversas cirurgias estéticas devido à má formação congênita e a outros problemas de saúde. Mesmo assim, Pacheco apresenta obras isentas de uma gestualidade e de uma marca pessoal. Para Moacir dos Anjos (1999),

estes adornos são como objetos votivos postos ao avesso de seu intento: construídos não como agradecimentos pelo alcance de graças pedidas, mas como reconhecimento dos limites do que é possível alcançar no âmbito dos procedimentos humanos. Expostas em relicários de acrílico, as obras de Nazareth Pacheco são testemunhas caladas e imóveis do caminho imenso, doído e frágil da construção de um corpo que a ele próprio não se contenta. E é a partir desta singularidade absoluta que seu trabalho toca a dor do outro, se alarga e encontra lugar no mundo.

Ao ocupar tridimensionalmente o espaço expositivo, essas obras instauram um campo relacional com o espectador, no qual o têxtil deixa de ser suporte para tornar-se sujeito — como um corpo que sente, guarda e comunica. Nesta categoria, o fio atua como matéria expandida, extrapolando o campo bidimensional do tecido para habitar o espaço em uma composição corpórea.

Figura 35 — *Vestido de protesto político* (réplica) (1971), de Zuzu Angel. *Sem título* [Bustiê] (2011), de Nazareth Pacheco



Fonte: Catálogo da exposição *Transbordar*.

Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1__-. Acesso em: 25 jan. 2025;

Catálogo da exposição *Andar Pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*. Disponível em: https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2023/08/Arte132_Bordar_CatalogoDigital.pdf Acesso em: 25 jan. 2025.

Quadro 6 — Têxtil Assemblage

TÊXTIL ASSEMBLAGE	
(2020/21)	(2023)
<i>Transbordar</i>	<i>Andar pelas bordas</i>
	
	
	

Fonte: elaborado pela autora, 2025.^v

A designação *Têxtil Assemblage* se refere a obras que fundem materiais de diferentes naturezas em uma mesma composição, principalmente ao mesclarem objetos tangíveis à suportes bidimensionais, criando, assim, espécies de “colagens volumétricas”. Neste grupo, foram reunidas obras que não se encaixaram nas demais categorias e que poderiam ser deslocadas, visto que os trabalhos frequentemente combinam diferentes materiais, justapondo elementos heterogêneos.

As obras *Wrong Drawing* (2069), de Laura Lima, e *Luanda* (2000), de Delba Marcolini (Figura 36), são alguns dos exemplos inseridos nesta categoria. Ambas as artistas

incorporam, à matriz têxtil, elementos de outras origens — como o carvão ou as conchas/búzios —, instaurando um campo híbrido entre as fibras e os outros materiais táteis. A lógica do *assemblage*, aqui, não é apenas formal, mas trata-se de uma estratégia poética de ativação de memórias materiais e culturais, aproximando práticas ancestrais a gestos contemporâneos. Em *Luanda*, Delba Marcolini exalta a territorialidade e a ancestralidade africana, demonstrada não só pelas conchas, mas pelas fibras vegetais “evocadas de forma xamanista na palha, sementes, galhos e plumagens multicolor” utilizadas também em outros trabalhos da artista. (Schwarcz, 2023, p. 73). Laura Lima, por sua vez, ao se apropriar do carvão — um dos materiais tradicionais e mais antigos da prática do desenho —, estabelece uma relação que parece, em princípio, anacrônica, ao datar sua obra no ano de “2069”. No entanto, a datação vindoura se dá em razão de que a obra se completará no futuro, na medida em que

os fios de algodão em contato com os pedaços de carvão são, com o tempo, manchados por eles (por atrito, temperatura e umidade). Assim, o desenho somente se completa no ano indicado pela artista, a partir do tingimento que ocorre ao longo do tempo transcorrido (Schwarcz, 2023, p. 73).

O trabalho de Lima, embora se adeque à categoria *Têxtil Assemblage*, procura estabelecer vínculos com a linguagem do desenho em uma perspectiva ampliada. Isso se evidencia tanto pelo uso do carvão — elemento próprio dessa linguagem — quanto pelo suporte de fios brancos que remete à brancura e à textura do papel, evocando sua constituição primitiva como trama de algodão. Isso demonstra como as obras podem ser deslocadas de categoria a depender do ponto de vista adotado na análise.

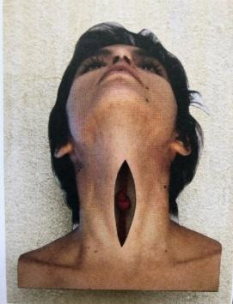
Figura 36 — *Wrong Drawing* (2069), de Laura Lima. *Luanda* (2000), de Delba Marcolini

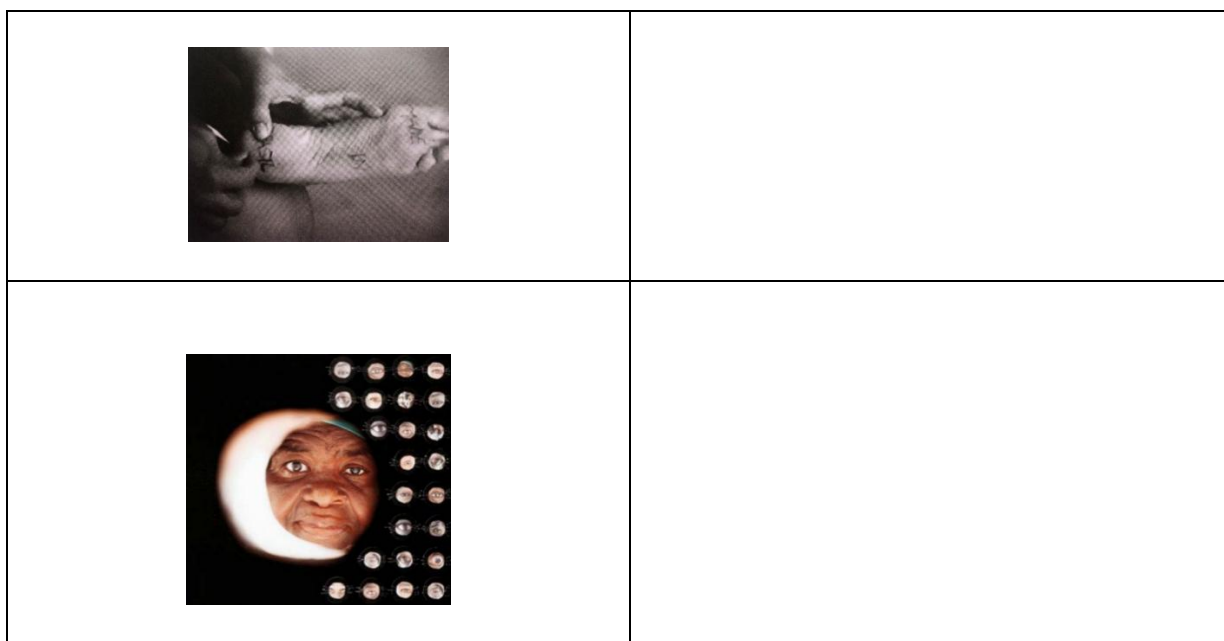


Fonte: imagens retiradas do catálogo da exposição *Andar Pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*.

Disponível em: https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2023/08/Arte132_Bordar_CatalogoDigital.pdf. Acesso em 28 jan. 2025.

Quadro 7 — Têxtil Fotográfico

TÊXTIL FOTOGRÁFICO	
(2020/21)	(2023)
<i>Transbordar</i>	<i>Andar pelas bordas</i>
	
	
	
	
	



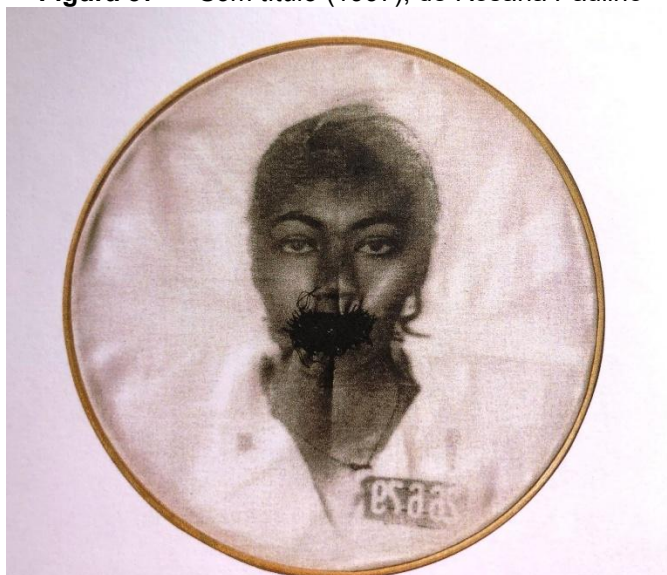
Fonte: elaborado pela autora, 2025.^{vi}

No grupo de obras reunidas sob a designação *Têxtil Fotográfico*, encontramos obras que fundem imagens fotográficas com as práticas têxteis. Essa aproximação pode se dar tanto pela transferência direta das imagens fotográficas para o tecido quanto pelo uso do bordado ou da costura sobre fotos impressas, ou ainda, pela justaposição de elementos fotográficos e têxteis numa mesma composição, e, até, por todos esses elementos reunidos numa mesma obra.

Quatro exemplos de trabalhos neste conjunto foram realizados a partir de interferências em imagens fotográficas — impressas em papel fotográfico ou tecido — por meio de bordados, suturas ou costuras. Neles, a linha desempenha, em geral, a função de inter(ferir) nas imagens, operando como um elemento estranho e externo e utilizada como forma de aludir a memórias de dores individuais ou coletivas.

No caso das obras de Rosana Paulino (Figura 37), artista que se vale do fio para “construir um tecido social de remendos” (Nery; Picolli, 2018, p. 9), a costura é utilizada como denúncia do silenciamento e da violência histórica sofrida pelas populações negras, em especial, pelas mulheres. Ao costurar partes de seus rostos com linha preta, num tipo de cerzido irregular, calando-as e impedindo a manifestação de suas expressões e identidades, Paulino (2020) retrata séculos de opressão vividos por essas mulheres.

Figura 37 — *Sem título* (1997), de Rosana Paulino



Fonte: catálogo da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. Série *Bastidores*. Imagem transferida sobre tecido e bordado. 30 cm.
Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catologo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em 28 jan. 2025

Com uma resolução formal próxima a de Paulino, o trabalho de Rosângela Rennó, intitulado *O profeta da negociação* (2008), formado por duas imagens fotográficas que registram o busto da artista, foi perfurado e bordado em ponto cruz, encobrendo parte de seu rosto, aludindo a uma espécie de máscara ou cicatriz. O período de realização deste trabalho é imediatamente posterior às duas séries da mesma artista, intituladas *Cicatrizes* e *Vulgo* (2006/7/8), na quais ela apresenta registros fotográficos encontrados em um arquivo de negativos, do início do século XX, que registravam marcas e tatuagens nos corpos de detentos para justificar teorias científicas “em voga na época” (Rennó, 1997). *O profeta da negociação*, por sua vez, foi realizado dentro do projeto que integrava a exposição e o leilão beneficente *Bordando Arte*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2008,

com a finalidade de gerar fundos para a Organização ACTC Casa do Coração. Os bordados em ponto de cruz foram realizados por Isabelita Cuevas Acosta, uma mãe paraguaia que cuidava de seu filho cardíaco, ambos residentes na casa da ACTC, e terminado por Susana Steinbruch, uma das organizadoras do evento (Rennó, 1997).

Com isso, podemos depreender que a ideia de marcar a pele de seu rosto em ponto cruz pode ser associada às reflexões que a artista vinha formulando a partir trabalho *Cicatrizes* e *Vulgo*, realizados num período semelhante.

Figura 38 — *O profeta da negociação* (2008), de Rosângela Rennó

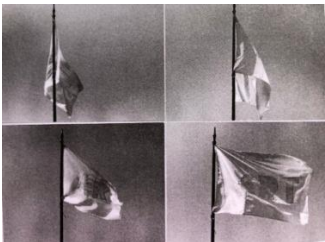
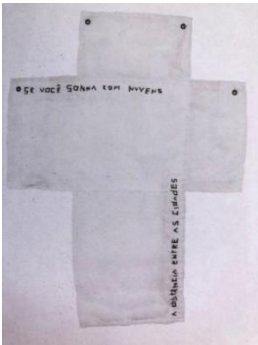
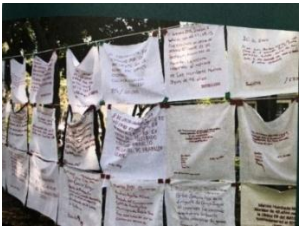


Fonte: Catálogo da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1_-_cortad. Acesso em: 25 jan. 2025.

Já os trabalhos das artistas Sol Casal e Adriana Varejão, por outro lado, não se utilizam dos meios têxteis de forma tangível, mas se valem do registro bidimensional desses materiais como forma de abordar os significados que a linha ou o fio sugerem.

Como se observa nas obras analisadas, a fusão entre imagens fotográficas e materiais têxteis opera não apenas como meio poético, mas como exercício expressivo que tensiona memórias pessoais e coletivas. Ao atravessar a imagem, o fio atua como matéria crítica, reconfigurando-a e entrelaçando memórias, afetos e dimensões políticas.

Quadro 8 — Têxtil Textual

TÊXTIL TEXTUAL	
(2020/21)	(2023)
<i>Transbordar</i>	<i>Andar pelas bordas</i>
	
	
	
	
	

Fonte: elaborado pela autora, 2025.^{vii}

Embora a escrita e o tecer constituam linguagens autônomas, a palavra “texto” tem sua origem no latim *texere* e significa tecer (Cunha, 2007, p. 626 *apud* Oliveira, 2022, p. 32), revelando a relação histórica e simbólica entre essas práticas.

A categoria *Têxtil Textual*, por sua vez, refere-se a obras que incorporam a linguagem verbal como elemento central, utilizando o suporte têxtil como meio de inscrições de palavras, frases, declarações e outro tipos de enunciações. Nestas obras, o texto não é mero ornamento, assinatura, título ou informação adicional, mas parte estruturante da poética. Com isso, o têxtil se torna suporte para diferentes formas de manifestação de denúncias, ironias, memória, enfrentamento, especialmente quando as palavras inscritas ativam tensões históricas, sociais e políticas.

É o caso do trabalho *Canalhas* (2019), de Livia Aquino, (Figura 39), no qual a artista revisita a obra *Canalha* (1966), de Waldemar Cordeiro. Realizada no início da ditadura civil-militar no Brasil, o trabalho do artista — exposto na 2ª Bienal de Artes da Bahia (1968) —, àquela altura, foi censurado pelo então governador do Estado (Porciuncula, 2023, p. 33), demonstrando os perigos assinalados por Julia Bryan-Wilson (2017), que indica a possibilidade imaginária de as agulhas de costura serem ferramentas perigosas capazes de derrubar convenções, ameaçar estruturas estatais ou causar estragos políticos.

Em um tecido branco retangular, suspenso como uma bandeira, lê-se a palavra “Canalhas” em letras vermelhas maiúsculas, bordadas com precisão gráfica e intensidade cromática. A peça remete à linguagem de denúncia, ao mesmo tempo que evoca um gesto de resistência. O tecido funciona como superfície de inscrição, mas também como corpo simbólico — bandeira — que carrega a palavra, que, isolada e amplificada, se transforma em acusação coletiva e crítica ao sistema político, no contexto da crise democrática e dos retrocessos sociais que se articularam no Brasil a partir de 2016.

Ao acrescentar a letra “s” ao final da palavra canalha, “atualizando” o trabalho de Cordeiro, Aquino pulveriza o adjetivo a um grupo maior de pessoas, que, naquela conjuntura política, buscavam retomar valores e práticas de governos conservadores na América Latina do passado.

Livia Aquino, cuja pesquisa gira em torno das conexões entre imagem, escrita, leitura e escuta (Schwarcz, 2023, p. 75), menciona que esta obra é “uma tradução ou

quicá um desvio da palavra para o contexto latino-americano em ebulição” (Aquino, 2019).

Figura 39 — *Canalhas* (2019), de Livia Aquino



Fonte: Catálogo da exposição *Andar Pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*. Obra em processo. Tecido e feltro costurado 68 x 100 cm. Disponível em: https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2023/08/Arte132_Bordar_CatalogoDigital.pdf. Acesso em 27 jan. 2025.

Por sua vez, o Coletivo Pontos de Luta apresenta a obra intitulada *Rua Marielle Franco* (2022) (Figura 40) e reproduz em bordado uma placa semelhante à de sinalização urbana, confeccionada com o nome da vereadora carioca Marielle Franco. As placas que deram origem ao trabalho do Coletivo foram confeccionadas em grande quantidade e se tornaram símbolo de luta e luto, quando afixadas sobre outras do mobiliário urbano, durante ato público, corroborando com um tipo de intervenção que vem reivindicando a substituição de nomes de ruas que homenageiam violadores dos Direitos Humanos pelo de vítimas e defensores dessas causas. Tanto as placas quanto o bordado têm como propósito preservar a memória, a luta e a presença da vereadora assassinada, além de prestar homenagem à sua trajetória interrompida no ano de 2018. O trabalho ratifica, por meio da costura e do bordado, a presença simbólica da vereadora — após opositores políticos terem quebrado ao meio a placa com seu nome em ato público —, eternizando, pela costura e pelo bordado, a frase: “Rua Marielle Franco. (1979-2018) Vereadora, defensora dos Direitos Humanos e das minorias, covardemente assassinada no dia 14 de março de 2018.” Segundo Schwarcz (2023, p. 73),

Pontos de Luta é um coletivo de esquerda de Belo Horizonte, que usa o bordado como linguagem política em defesa da justiça e da democracia. Foi

criado em março de 2019 e, atualmente, tem 82 integrantes, sendo a maioria mulheres na faixa etária entre 60 e 70 anos de idade.

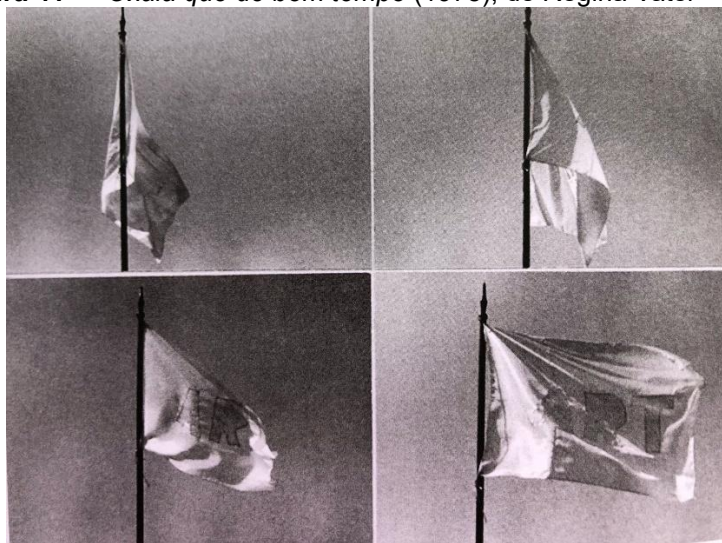
Figura 40 — *Rua Marielle Franco* (2022), de Coletivo Pontos de Luta



Fonte: catálogo da exposição *Andar Pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*. Bordado livre sobre tecido de algodão e acabamentos de costura 30 x 45 cm. Disponível em: https://arte132.com.br/wp-content/uploads/2023/08/Arte132_Bordar_CatalogoDigital.pdf. Acesso em 27 jan. 2025.

Quatro fotografias sequenciais, em preto e branco, de uma bandeira de seda branca tremulando, na qual se lê, ao centro, a palavra *Art*, faz parte da série *Oxalá que dê bom tempo* (1978), da artista Regina Vater. “A intencionalidade votiva de salvação do sujeito e reencantamento artístico” (Trizoli, 2011) é uma das premissas da artista nessa série de obras que integrou a mostra *Vozes da Diáspora* (1992/93). O trabalho inscreve-se na categoria *Têxtil Textual* ao tratar de forma crítica e poética as relações entre palavra, imagem e materialidade, de modo que o uso da bandeira como suporte tensiona as fronteiras entre arte e instituição, por ser a bandeira associada à comunicação institucional, dos territórios, da política e do poder. O gesto de colocar a *Art* no alto de um mastro, ao vento, pode ser lido como uma alegoria da resistência ou da fluidez da própria noção de arte.

Figura 41 — *Oxalá que dê bom tempo* (1978), de Regina Vater



Fonte: catálogo da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. Série “Art”. Bandeira bordada em seda ,70 x 100 cm.

Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em: 29 jan. 2025.

A obra *Felicidade* (2010), do artista Nazareno Rodrigues (Figura 42), é mais um exemplo do que ilustra a categoria *Têxtil Textual*. Apoiado sob a superfície da parede, o trabalho é constituído por um tecido preto retangular, confeccionado em crochê, no qual se lê, no centro da composição, a palavra ‘felicidade’ em branco. A ponta solta, deixada propositalmente inacabada, indica a possibilidade do desfazimento da trama e, por conseguinte, da própria ideia de felicidade, demonstrando a fragilidade dessa sensação/sentimento, que pode se desfazer a qualquer momento. Assim sendo, “a narrativa de Nazareno não pode ser pensada apenas como linguagem verbal, nem tampouco apenas como linguagem visual. Seu ‘discurso’ é construído com ambas as estruturas sintáticas” (Prado, 2016).

Figura 42 — *Felicidade* (2010), de Nazareno Rodrigues



Fonte: catálogo da exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. Relevô de parede e crochê 30 x 40 cm.
Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catologo_poscovid_digital__1__-_cortad. Acesso em 02 fev. 2025.

Estes são alguns exemplos de obras dentro da categoria *Têxtil Textual* que compuseram as duas primeiras exposições. Uma parte significativa dessas obras, ao usar palavras e textos, se apresentam de maneira similar às práticas militantes, tensionando a fronteira entre arte e manifestação política, evidenciando como os tecidos têm tido um papel central nas práticas contemporâneas artísticas ativistas (Bryan-Wilson, 2019).

Em suma, os sete agrupamentos foram elaborados a partir das obras exibidas nas mostras debatidas. Neste contexto, eles tinham como objetivo organizar a apresentação de um volume extenso de trabalhos, bem como buscar convergências para entender o que tem sido apresentado nas atuais exposições têxteis. A utilização dessa metodologia faz parte de um exercício analítico circunstancial e não visa esgotar as possibilidades interpretativas dos trabalhos, das curadorias, e nem reduzi-los a esta perspectiva, mas oferecer uma chave de leitura possível diante da complexidade e da diversidade dessa produção. Ao agrupá-las desse modo, buscamos evidenciar como o têxtil se articula com outras linguagens e opera como ferramenta crítica, política e poética. Os grupos funcionam, portanto, como instrumentos provisórios de leitura, permitindo visualizar recorrências, tendências,

tensões e atravessamentos presentes nas obras e curadorias. Ao mesmo tempo, reafirmam o têxtil como linguagem plural, em constante disputa, e deslocamento. O próximo tópico se volta para as reincidências de artistas, coletivos e obras encontradas nestas exposições.

3.1 Recorrências (Poéticas Partilhadas)

Após essa apreciação, as diferenças curatoriais entre as três exposições estudadas ficam mais evidentes. Primeiramente, temos uma curadoria que articula de maneira mais explícita práticas contemporâneas e produções têxteis de base artesanal; posteriormente, uma outra que se volta mais às tendências contemporâneas, embora iguale essa produção à têxteis mais antigos e sem autoria; e ainda uma terceira inteiramente dedicada à produção têxtil de base comunitária. Entretanto, mesmo se tratando de projetos distintos, que não compartilham o mesmo escopo, torna-se metodologicamente relevante apontar algumas recorrências percebidas nessas curadorias, oferecendo um importante dado para esta análise associativa dos programas curatoriais.

Não se pretende, ao destacar esses dados, igualar propostas e obras evidentemente distintas, mas sim mapear este campo artístico que tem sido cada vez mais valorizado dentro das práticas contemporâneas, observando as dinâmicas internas do circuito das artes na última década, visto que essa estratégia pode nos ajudar a compreender tendências atuais no uso da linguagem têxtil, além de funcionar como um campo de reflexão crítica, apontando outras intersecções e desdobramentos. Além disso, evidenciar a recorrência de artistas nestas mostras não significa dizer que as curadorias se limitaram em privilegiar um determinado grupo artístico, mas confirma o processo de legitimação de um repertório que vem sendo reafirmado e canonizado no campo da arte têxtil contemporânea, especialmente quando se trata de debates de gênero, cuidado, política e crítica social. Ao serem mobilizadas em diferentes projetos curatoriais, essas artistas e suas obras participam da validação do têxtil dentro do circuito institucional das artes.

Desse modo, no decorrer da pesquisa, foi observada a recorrência de seis artistas que participaram das duas primeiras exposições estudadas. Nestas exposições, se concentram a maior parte deste fenômeno, enquanto a menor recorrência se deu entre estas e a exposição *Entremeadas*. As artistas que têm seus

trabalhos contemplados nas primeiras exposições são: Brígida Baltar (1959), Nazareth Pacheco (1961), Rosana Palazyan (1963), Rosana Paulino (1967), Sol Casal (1984) e Sônia Gomes (1948).

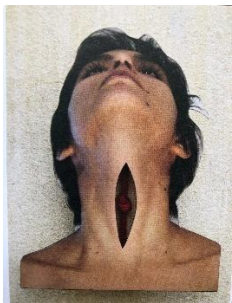
Seus trabalhos, exibidos em ambas as mostras, foram organizados nos quadros a seguir, para facilitar a visualização. Na primeira linha, estão dispostas as obras exibidas em *Andar pelas Bordas*, e na segunda, as obras apresentadas em *Transbordar*.

Quadro 9 — Obras exibidas em Andar pelas Bordas

Exposição/artista	Brígida Baltar	Nazareth Pacheco	Rosana Palazyan
<i>Andar Pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado (2023)</i>			
<i>Transbordar: transgressões do bordado na arte (2020/21)</i>			

Fonte: elaborado pela autora, 2025.

Quadro 10 — Obras apresentadas em Transbordar

Exposição/artista	Rosana Paulino	Sol Casal	Sônia Gomes
<i>Andar Pelas Bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado (2023)</i>			
<i>Transbordar: transgressões do bordado na arte (2020/21)</i>			

Fonte: elaborado pela autora, 2025.

As quatro primeiras artistas, oriundas de regiões do sudeste brasileiro, mais especificamente, do eixo Rio – São Paulo, fazem parte da mesma geração de artistas que despontou no Brasil na década de 1990. Já as duas últimas pertencem a localidades e gerações distintas — Buenos Aires e Minas Gerais, respectivamente —, sendo Sol Casal a artista mais jovem do grupo e Sônia Gomes a mais velha entre elas. Ainda assim, esta última, começou sua trajetória artística no mesmo período que as primeiras, integrando o mesmo movimento geracional.

Os trabalhos dessa “geração”, além de influenciados pelo “efeito Bispo” (Lagnado, 1998 *apud* Simioni, 2020, p. 17) — já mencionado nesta dissertação —, também são marcados pela ascensão de uma poética atravessada por questões autobiográficas. Neste repertório específico, observamos como a fatura das obras preconizam esses debates em articulação com as agendas curatoriais das exposições, como as pautas de gênero e as críticas sociais, frequentemente evocando violências vividas no plano individual ou coletivo. Para isso, o

[...] domínio da autobiografia assume-se como um plano discursivo por excelência onde, a partir de experiências individuais são evocadas situações de violência, repressão (sexual, cívica, política, religiosa, cultural, etc.), memória histórica, estereótipos culturais e sociais, discursos dominantes e minoritários. [...] a prática artística desempenha um papel de destaque

enquanto modalidade capaz de expor e desmontar os processos sociais e culturais de opressão — legitimados como verdades universais — e propor discursos contra-hegemônicos (Pereira, 2016, p. 3).

Ainda que cada uma das artistas tenha tratado e extrapolado essa temática para além de suas biografias individuais, o caráter autorreferente de suas obras é contundente e fica ainda mais evidente pela presença do corpo como suporte político, simbólico e poético. Segundo Leonardo Bertolossi (2014, p. 88), o corpo foi redescoberto por artistas dessa geração, momento em que

Muitos realizaram uma produção que se poderia afirmar como egocentrada, eivadas de narrativas biográficas e questões de identidade, num mundo cada vez mais globalizado e multicultural, que se tornou pauta de boa parte das questões internacionais apropriadas nos trabalhos artísticos. [...] O conceitualismo e o minimalismo voltaram a cena e junto com as novas mídia e tecnologias, o corpo foi redescoberto.

A violência presente neste conjunto é observada não apenas no conteúdo, mas na fatura e, em alguns casos, no processo de elaboração da obra, que pode recorrer a meios violentos — como pode ser o bordado. É o caso do processo de realização das obras de Lia Mena Barreto, assim como de Rosana Paulino, já mencionados anteriormente, e reiterados por Ana Paula Simioni em entrevista sobre a mostra *Transbordar*:

[...] à medida que a gente se aproxima dessas obras, elas nos convidam a um olhar mais detido, mais minucioso. A gente percebe que elas incomodam, que elas inquietam. E porque elas inquietam? Porque elas trazem várias camadas de discursos sobre a questão da violência, das múltiplas formas de violência que perpassam a história do Brasil e da América Latina. Então, [pensando] na Lia Mena Barreto que traz obras lindas [como] flores, animaizinhos bordados em cores maravilhosas. Mas como ela faz esse trabalho? Ela incrusta os objetos com o ferro muito quente. [...]. O resultado final é muito lindo, mas o processo é brutal. [...] Rosana Paulino, no seu bastidor, em que o bordado é propositalmente mal feito, [faz] um bordado agressivo, contundente, enérgico [que] ela chama de sutura em vez de costura; e em lugares que aludem elementos expressivos do corpo feminino como garganta, boca e olhos. E o que que essa obra nos diz: que a sociedade brasileira é uma sociedade marcada por uma violência racial enorme e especialmente contra as mulheres negras [...]. Esse é um tema muito importante na mostra, a ideia de que o bordado desde o começo do século XX, pelo menos, pode ser lido como uma arte subversiva aos ideais tradicionais de feminilidade que lhe foram imputados ao longo da história da arte (SIMIONI, 2025).

O bordado é então utilizado como metáfora para dar corpo às diferentes formas de violência, uma vez que essa técnica se configura como um recurso de fácil acesso,

imediatamente e disponível, e que dá conta da urgência em demonstrar delicadamente as violências sofridas no âmbito individual e também coletivo. Diferentemente da costura, que, em geral, serve para unir, emendar, aumentar o material, ou da tecelagem, que possui uma ideia de sobreposição harmônica no entrelaçamento de fios, o bordado, realizado com agulha, fura, penetra, perfura a carne do tecido, numa atitude que rompe a integridade do suporte de uma forma que pode ser apresentada como cruel ou perversa.

Sua recorrência em detrimento de outros recursos têxteis é também algo a ser salientado. Embora haja uma multiplicidade de procedimentos têxteis, algumas técnicas parecem estar sendo menos empregadas, pelo menos dentro deste conjunto de trabalhos. Isso fica claro quando notamos que, das doze obras destacadas, nove são realizadas inteiramente nesta técnica ou possuem partes bordadas, o oposto, por exemplo, da tapeçaria tipo *Gobelins*, praticamente ausente na produção artística mais recente, que tem despontado nessas curadorias. A primazia do bordado fica ainda mais evidente nos títulos das duas primeiras exposições analisadas, que atestam que essa técnica vem se destacando dentro das práticas têxteis.

Todavia, além da recorrência de artistas do eixo sudestino, de uma poética que evidencia as diferentes formas de violência e da primazia do bordado, vale ainda ressaltar a reincidência da presença feminina, contrapondo a menor participação masculina. Esse dado reafirma a relevância das *Narrativas de Gênero* debatidas anteriormente, evidenciando como essa agenda continua central nas curadorias voltadas ao têxtil. Neste contexto, também se evidencia a proeminência de obras que exploram a hibridização com outras linguagens artísticas, sublinhando práticas predominantes na experimentação contemporânea.

Ao observar esse conjunto, nota-se também uma tendência — ainda que não absoluta — de que os bordados de caráter mais vernacular, associados às tradições artesanais, apresentem inclinações ativistas e politicamente engajadas, enquanto as abordagens mais próximas da linguagem contemporânea tendem a enfatizar as dimensões poéticas do têxtil. No entanto, esses campos não se mostram estanques: há cruzamentos significativos, em que produções de matriz popular exploram dimensões formais e simbólicas, e trabalhos contemporâneos se articulam a pautas políticas, revelando a permeabilidade entre essas esferas.

No entanto, se por um lado a produção têxtil contemporânea recorre amplamente à hibridização com outras linguagens, os têxteis de base artesanal

tendem a estar mais ancorados nas tradições da *téchné*. Essa tendência pode ser verificada, por exemplo, no trabalho do Coletivo Artesãs Linha Nove, o único trabalho e o único coletivo reincidentes entre as exposições *Andar pelas bordas* e *Entremeadas*. Diferentemente das seis artistas que possuem trabalhos distintos em cada uma das duas exposições, o Coletivo Artesãs Linha Nove participou com o mesmo bordado em ambas as mostras.

Figura 43 — *Painel Favela*, do Coletivo Artesãs Linha Nove



Fonte: catálogos das exposições *Andar pelas bordas* (2023) e *Entremeadas* (2022). , bordado com linhas de algodão sobre sarja (190x140 cm).

Segundo Adélia Borges (2022, p. 27), este Coletivo foi fundado pela artista plástica Elisa Bracher e atualmente confecciona peças bordadas de autoria própria, atendendo encomendas de empresas e projetos de design. Ademais,

As Artesãs Linha Nove integram o núcleo do Instituto Acaia, fundado em 2001 pela artista plástica Elisa Bracher como organização social privada e sem fins lucrativos. A origem se dá em 1977, quando ela convida crianças moradoras da favela da Linha e da favela do Nove, duas das maiores favelas de São Paulo, na Vila Leopoldina, a frequentarem seu ateliê para aprenderem marcenaria. O que começou como uma reunião noturna de bordado com as mães das crianças que frequentavam o Instituto, se tornou um grupo em 2006. A partir daí, elas passaram a produzir regularmente para lojas e designers e a participar de bazares e ganharam uma sede própria – a “Casa Amarela”, na Vila Leopoldina, nas proximidades do Geagesp. O Bordado é a técnica principal das cerca de 40 mulheres que participam regularmente das

atividades do [Coletivo]. Sobre algodão ou Linho, são feitos toalhas, jogos americanos, almofadas, guardanapos, roupas e acessórios. Entre os temas, há série de pássaros, árvores e cenas agrícolas, com desenhos das próprias artesãs, inspirados por sua vivência, ou designers parceiros em projetos especiais. [...] A peça escolhida para itinerância de Entremeadas em Guarulhos é um painel com a representação da favela, em desenho de Ismael Monteiro, participante do Acaia.

O Coletivo Linha Nove é um entre vários exemplos, no conjunto das dez exposições, em que o trabalho artesanal é mediado por artistas ou designers vinculados ao sistema artístico. A recorrência de coletivos orientados por sujeitos do circuito hegemônico ou com formação acadêmica nesta área demonstra uma das formas como o sistema tem operado na incorporação de práticas têxteis de base artesanal.

Isso revela como esses campos se articulam entre uma produção mais coletiva e outra mais autoral, sem que isso implique em perda de autenticidade do artesanal ou do popular, mas sim, como sugere Canclini, evidencie cruzamentos e incertezas entre arte e artesanato que são fundamentais para superar velhos impasses. Segundo o autor, deveríamos considerar estes elementos como uma “via para sair da estagnação em que se encontra essa questão” e, além disso, abandonar “a preocupação sanitária em distinguir o que teriam a arte e o artesanato de puro e não contaminado e os estudássemos a partir de suas incertezas que provocam seus cruzamentos” (Canclini, 2019, p. 245).

De todo modo, essas operações curatoriais revelam formas específicas de circulação e legitimação da produção têxtil, e salientam como o sistema das artes a tem abordado, tratado e [re]configurado nos últimos anos, abrindo espaço para projetos que hibridizam e tensionam os limites entre o institucional e o vernacular, o autoral e o coletivo, o artesanal e o artístico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, buscou-se compreender como o sistema das artes tem abordado a arte têxtil nas mostras contemporâneas que tomam essa linguagem como foco. Para isso, utilizou-se como ponto de partida uma lista de exposições mencionadas pela curadora Lilia Moritz Schwarcz, quando esta contextualiza sua própria curadoria no âmbito de um conjunto maior de mostras dedicadas ao têxtil. Contudo, verificou-se que esse conjunto, composto por dez exposições, embora compartilhe o foco nessa linguagem, visibiliza seleções distintas dentro do sistema da arte contemporânea brasileira, podendo então, neste aspecto, serem divididas em dois blocos expositivos: o primeiro, formado por três exposições de maior repercussão no circuito hegemônico; e um segundo composto por sete mostras situadas em posições mais periféricas.

Somado a isso, observou-se que duas das três exposições de maior centralidade adotaram como estratégia curatorial o ladeamento entre obras contemporâneas e produções têxteis vinculadas às tradições artesanais — característica predominante no segundo grupo. Por sua vez, a terceira exposição deste núcleo concentrou-se exclusivamente em produções de base artesanal, mas as apresentou conforme os dispositivos e os formatos próprios das mostras contemporâneas.

Estes aspectos demonstram que pode ter havido uma mudança de postura de agentes internos do sistema para incorporar uma produção historicamente marginalizada nas mostras contemporâneas e integrá-la ao sistema das artes, de maneira geral. Tal mudança se revela, inclusive, na lista organizada por Schwarcz, uma vez que ela apresenta, de forma horizontal e não hierarquizada em sua narrativa curatorial, as dez exposições numa mesma posição no circuito hegemônico, tanto as de maior repercussão como as mais periféricas.

Embora este trabalho não se propusesse a oferecer respostas conclusivas às questões levantadas ao longo da análise, foi possível identificar alguns pontos que podem ajudar a entender a pergunta motivadora deste estudo, bem como compreender os processos pelos quais a linguagem têxtil vem sendo progressivamente integrada — ainda que de forma desigual — ao sistema das artes.

O primeiro ponto a destacar é a recorrente vinculação da linguagem têxtil a debates em torno das questões de gênero e das hierarquias sociais, abordando tanto

as assimetrias entre a arte feminina e arte masculina quanto a hierarquização entre arte e artesanato, ou arte erudita e arte popular. Uma chave importante para compreender esse fenômeno pode ser lida nas reflexões de Julia Bryan-Wilson (2017), que aponta como os têxteis se encontram frequentemente no centro de discussões acaloradas, controvérsias e desacordos, ocupando uma posição central nos debates sobre a materialidade de gênero. Além disso, ela afirma que sua forte vinculação ao cotidiano levanta suspeitas de que as fronteiras entre o alto e o baixo possam não existir.

Um segundo ponto observado refere-se ao fato de que a incorporação do têxtil ao circuito contemporâneo tem ocorrido majoritariamente por meio da produção coletiva de bordados. Essa prática, embora reivindique modos de fazer coletivos e colaborativos, desestabilizando a autoria e a marca individual do artista, muitas vezes é atravessada por lógicas estéticas e conceituais trazidas por artistas, designers e profissionais com formação acadêmica nessas áreas, acrescentando mais uma camada de tensão dentro dessa conjuntura.

O terceiro ponto diz respeito ao deslocamento de foco que algumas mostras promovem. Os têxteis, especialmente aqueles de base artesanal, são frequentemente mobilizados como suporte para agendas que extrapolam a discussão da linguagem em si, sendo acionados para debates sobre meio ambiente, patrimônio cultural ou ainda sobre design e moda. Esse recurso não é, contudo, exclusivo das produções têxteis; diversas linguagens artísticas são utilizadas como plataformas para pautas sociais e políticas. No entanto, dada a posição que o têxtil ocupa na história da arte convencional, tal subordinação pode reiterar hierarquizações excludentes, mesmo ao ampliar campos de significação dessa produção.

Por sua vez, a produção têxtil contemporânea tende a operar a partir da lógica de hibridização com as demais linguagens artísticas, sendo acionada como dispositivo para questões sociais, raciais, decoloniais e de gênero, bem como para reflexões materiais e poéticas. Por outro lado, os têxteis de base artesanal se encontram mais vinculados aos saberes e práticas da *tecnhé* — mesmo quando apontam para questões políticas e ativistas — o que significa a inscrição em um outro regime de produção e sentido, não menos importante.

Por fim, constata-se um movimento mais amplo de (re)valorização da linguagem têxtil na última década, em que exposições como *Artistas da Tapeçaria Moderna II* (2016), realizada na Galeria Passado Composto Século XX; *De Fio a Fio*:

a Herança Têxtil Brasileira (2022), no Museu de Arte Brasileira da FAAP; e *Entre a cabeça e a terra: Arte Têxtil Tradicional Africana* (2024/25), na Pinacoteca de São Paulo, entre outras, são alguns exemplos, além das mostras analisadas nesta pesquisa, de como na última década essa linguagem vem recebendo atenção especial e sendo destacada dentro de projetos expositivos de grande e de pequeno porte. No entanto, ainda que o têxtil venha participando do circuito artístico e também marcando presença fora do cânone, hoje ele tem sido apresentado de forma mais plural e abrangente, congregando, nos mesmos espaços, diferentes formas dessa produção.

Assim, nas últimas décadas, houve uma revisão dos paradigmas da História da Arte hegemônica, com a abertura de espaço para as chamadas “pequenas narrativas” e para os grupos historicamente negligenciados (Borre, 2022). Na mesma direção, é preciso reconhecer que esse movimento não ocorre de forma neutra e desinteressada. Ao contrário, ele se dá, em grande medida, como resposta a um cenário contemporâneo, no qual se tornam cada vez mais urgentes as demandas por diversidade, inclusão, representatividade e alinhamento a discursos decoloniais.

É nesse contexto que se inscrevem as estratégias curatoriais que optam por promover o ladeamento entre práticas têxteis de matriz artesanal e produções contemporâneas, frequentemente interpretadas como tentativas de democratização dos espaços expositivos e de tensionamento das fronteiras historicamente impostas pelo sistema das artes. No entanto, ainda que representem avanços importantes na revisão de repertórios e na ampliação dos paradigmas institucionais, essas inflexões também levantam questões sobre seus próprios limites e contradições. Permanece, portanto, o questionamento sobre até que ponto essas operações constituem transformações efetivamente estruturais, capazes de redesenhar as dinâmicas deste campo, ou se continuam, em alguma medida, circunscritas a respostas conjunturais, operando, por vezes, como atualizações do próprio sistema que, historicamente, produziu e sustentou as hierarquias que agora pretende tensionar, apenas atendendo às pressões institucionais e às demandas de mercado simbólico.

De todo modo, essas curadorias que buscam equiparar produções de matrizes distintas operam dentro de um campo de tensões bastante complexo. Há o risco de que, ao expor essas diferenças de forma muito marcada, se acabe reforçando as próprias dicotomias que historicamente sustentaram a hierarquização entre arte e artesanato, centro e periferia, saberes legítimos e saberes subalternizados. Ao mesmo tempo, ignorar essas tensões, assumindo uma suposta equivalência natural entre os

conjuntos, também não parece ser uma solução satisfatória, uma vez que pode produzir apagamentos históricos e simbólicos, obscurecendo os processos de marginalização e de exclusão que moldaram, e continuam moldando, o campo das artes.

Assim, tanto a curadoria quanto a crítica — e, inclusive, este próprio trabalho — se depararam com um desafio metodológico e ético de tentar evidenciar os tensionamentos que atravessam esses processos sem, com isso, cristalizar fronteiras que buscam justamente desestabilizar, bem como construir análises que não resvalam nem na romantização de uma suposta harmonia entre práticas, nem na reprodução acrítica das hierarquias que reestruturam o cânone. De todo modo, essas questões permanecem abertas e, longe de serem resolvidas, seguem alimentando a necessidade de um olhar atento, situado e reflexivo sobre os modos de apresentação, legitimação e circulação da arte têxtil no sistema contemporâneo.

Essas constatações não se restringem apenas a um desafio metodológico e curatorial específico, mas refletem uma condição estrutural mais ampla. Afinal, enquanto estivermos submetidos a um sistema que pressupõe a desigualdade de classe e, por extensão, de raça e de gênero, a discussão sobre as hierarquizações continuará sendo urgente e necessária. Neste sentido, como afirma Oliveira (2022), o reconhecimento da produção têxtil depende mais de uma mudança estrutural dos discursos que de um mero rearranjo da produção artesanal dentro do circuito da arte.

Diante disso, este trabalho não buscou apenas compreender como os discursos curatoriais vêm operando na legitimação da arte têxtil no sistema contemporâneo, mas também refletir sobre os desafios, os tensionamentos e as contradições que atravessam esse processo. Mais do que respostas conclusivas, os caminhos aqui percorridos reafirmam a importância de um olhar crítico e atento frente às complexas dinâmicas que seguem moldando os modos de produção, circulação e reconhecimento da arte têxtil no presente.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. O corpo em construção. **Nazareth Pacheco**, 1 nov. 1999.

Disponível em:

http://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=39. Acesso em: 07 jan. 2025

AQUINO, Livia. **Canallas**. Site da artista, 2019. Disponível em:

<https://liviaaquino.com.br/Canallas>. Acesso em: 05 maio 2025.

ARTE QUE ACONTECE. **Galeria Mendes Wood DM promove mostra de Fernando Marques Penteado**, 2 out. 2020. Disponível em:

<https://artequeacontece.com.br/galeria-mendes-wood-dm-promove-mostra-de-fernando-marques-penteado/>. Acesso em: 28 abr. 2025.

BAHIA, Ana Beatriz. Bordaduras na Arte Contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson. **Periscope Magazine**, Florianópolis, n. 3, ano 2, maio 2002. Disponível em:

<http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine3.htm>. Acesso em: 02 fev. 2025.

BARBOSA, Ana Mae. (Des)memórias: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil. **Cartema**, Recife, n. 8, v. 8, p. 143-165, 13 jan. 2020. DOI:

<https://doi.org/10.52583/cartema.v8i8.248801>.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. **Arte enquadrada e gambiarra**: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (Anos 80 e 90). Orientadora: Lília Katri Moritz Schwarcz. 2014. 261 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. DOI:

<https://doi.org/10.11606/T.8.2015.tde-06082015-133310>.

BOHRER, Frederick. Photographic perspectives: Photography and the institutional Formation of Art History. *In*: MANSFIELD, Elizabeth (ed.) **Art History and its foundations**: Foundation of a discipline. London: Routledge, 2002, p. 246-258.

BORGES, Adélia. O fazer como agente de mudanças. *In*: BORGES, Adélia (Org.). **Entremeadas**. [Catálogo de exposição]. São Paulo: SESC, 2022.

BORGES, Adélia. **Entrevista** [concedida a] Nuára da Frota Visintin. Brasília: Universidade de Brasília, 2025. Entrevista realizada por videoconferência e, posteriormente, por áudios no aplicativo WhatsApp.

BORRE, L. Narrativas têxteis: quais regime de verdade buscamos criar? **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 6, n. 2, p. 442-479, mai. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667448.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BRANDÃO, Ângela. Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 68-88, 30 set. 2019. DOI: 10.22456/2596-0911.93030.

BRANDÃO, Ângela. Entre o saber e o fazer: Vredeman de Vries e os artesãos de ofícios no contexto luso-brasileiro do século XVIII. **Circumscribere**, São Paulo, v. 20, p. 43-60, 28 maio 2017. DOI: <https://doi.org/10.23925/1980-7651.2017v20;p43-60>.

BRASIL. **Decreto nº 3551, publicado em 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2000. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%203.551%2C%20DE%204,Imaterial%20e%20d%C3%A1%20outras%20prov%20id%C3%A1ncias. Acesso em: 10 abr. 2025.

BRYAN-WILSON, Julia. **Fray: art and textile politics**. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

BRYAN-WILSON, Julia. Feminismos, tecidos e resiliência. *In*: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabela (Org.). **História das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

CABAÑAS, Kaira Marie. A contemporaneidade de Bispo. **ARS**, São Paulo, v. 16, n. 32, p. 87-120, 13 abr. 2018. DOI: 10.11606/issn.2178-0447. ars.2018.143624.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2019.

CARVALHO, Thiago. Exposição (entre)linhas – Casa do Baile. **UNIBHTV**, Belo Horizonte, 13 ago. 2014. Vídeo. Duração: 5 min 11 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=334SLek8iaQ>. Acesso em: 30 abr. 2025.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria**. Porto Alegre: MARGS, 1985.

CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society**. 2 ed. London: Thames and Hudson, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2 ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra. **ARS**, São Paulo, v. 5, n. 10, p. 80-89, 01 jan. 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202007000200008>.

ESCOBAR, Tício. **El mito del arte y el mito del Pueblo: Cuestiones sobre arte popular**. Ciudad Autonoma de Buenos Aires: Ariel, 2014.

FEDERICI, Silvia. **O calibã e a bruxa**. São Paulo: Elefante, 2023.

FELIPE, Delton Aparecido; SILVA, Eliane Cristina da. Tapeçarias de Madalena dos Santos Reinbolt: identificação de arte e artista popular. **Conhecer: Debate entre o Público e o Privado**, Fortaleza, v. 9, n. 23, p. 94-123, 24 jun. 2019. DOI: <https://doi.org/10.32335/2238-0426.2019.9.23.1060>.

FELIPPI, Vera. **Renda de Nhanduti**. Museu Moda e Têxtil UFRGS, Porto Alegre, [s.d.]. Disponível em: https://www.ufrgs.br/mmt/learning_objects/Rendas%20nhanduti.pdf. Acesso em: 08 maio 2025.

FETTER, Bruna Wulff. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 2, n. 3, p.102-119, 11 set. 2017. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077>.

FIALHO, Ana Letícia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. **Ouvirouer**, Uberlândia, v. 13, n. 2, p. 378-390, dez. 2017.

FROTA, Coelho Lélia. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**: vida, verdade e obra. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GALLO, Haroldo; TAGLIARI, Ana. O movimento inglês *arts and crafts* e a arquitetura norte-americana. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 3, 2007, Campinas. **[Ata...]**. Campinas: IFCH / UNICAMP, 2007, p. 633-643

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças. *In*: HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; SILVA, Adriana de Oliveira. **Bixiga em artes e ofícios**. São Paulo: Edusp, 2014.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 137-147, maio 2005.

HUCHET, Stéphane. *In fine*: o artista é a derradeira instituição da arte. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 19, v. 1, n. 32, p. 277-286, ago. 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). Museu do Diamante. **Mostra Mulheres: costurando e bordando histórias**, 2021. Disponível em: <https://museudodiamante.museus.gov.br/>. Acesso em: 5 ago. 2025.

IPHAN. **Etnodoc**. Brasília: Ministério da Cultura, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/206/>. Acesso em: 07 ago. 2025.

IPHAN. **Bens Culturais registrados**. Brasília: Ministério da Cultura, 2025. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/>. Acesso em: 07 ago. 2025.

JUNQUEIRA, Lilian Maus. Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar. **Revista Croma, Estudos Artísticos**, Lisboa, v. 8, n. 16, p. 78-85, jul./dez. 2020.

LAUER, Mirko. **Crítica do artesanato**: plástica e sociedade nos Andes peruanos. São Paulo: Nobel, 1983.

LEME, Mariana. História das mulheres: artistas até 1900. 2019. *In*: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella. **História das mulheres**: artistas até 1900. [Catálogo de exposição]. São Paulo: MASP, 2019.

MASCELANI, Angela. **O Mundo da arte popular brasileira**: Museu da Casa do Pontal. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

MELLO, Paulo Cezar Barboza (Org.). **O Dogmático mercado de arte**: uma crítica contemporânea em desenvolvimento. São Paulo: Pomello Digital: Clube Hebraica, 2018.

MILLS, Tânia; TJABBES, Pieter (Coord.). **Transbordar**: Transgressões do bordado na arte. [Catálogo de exposição] São Paulo: Sesc, 2020.

MIRANDA, Danilo Santos de. Bordado a contrapelo. *In*: MILLS, Tânia; TJABBES, Pieter (Coord.). **Transbordar**: Transgressões do bordado na arte. [Catálogo de exposição] São Paulo: Sesc, 2020. p. 3-4.

MIYADA, Paulo. O sopro interminável: políticas do ser na obra de Maria Maiolino. **Anna Maria Maiolino** [site], dez. 2018.

MORENA, Raíra. Coletivo de Bordadeiras de São Pedro da Aldeia lança livro em homenagem a Gabriel Joaquim dos Santos. **Governo Municipal**: São Pedro das Aldeia, 27 ago. 2021. Disponível em: <https://pmspa.rj.gov.br/coletivo-de-bordadeiras-de-sao-pedro-da-aldeia-lanca-livro-em-homenagem-a-gabriel-joaquim-dos-santos/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

MÜLLER, Tânia. Feira na Rosenbaum faz “Feira de Todas as Mães” e exposição “Vidas Bordadas”. **Blog Tânia Müller**: acontece virou notícia, 4 maio 2022. Disponível em: <https://blogtaniamuller.com.br/feira-na-rosenbaum-faz-feira-de-todas-as-maes-e-exposicao-vidas-bordadas/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

MUSEU A CASA DO OBJETO BRASILEIRO. **O museu**, 2022. Disponível em: <https://www.acasa.org.br/>. Acesso em: 02 ago. 2025.

NERY, Pedro; PICCOLI, Valéria. **Rosana Paulino**: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

OLIVEIRA, Natália Rezende. **Tramas contemporâneas na América Latina**. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2022.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PALADINO, Luiza Mader. O exílio chileno de Mário Pedrosa: solidariedade, arte popular e vocação comunitária. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 14-31, 29 jan. 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8663905.

PAULINO, Rosana. Costurando sentidos: o uso de bordados e costuras na discussão de gênero e etnia em uma poética contemporânea. *In*: MILLS, Tânia; TJABBES, Pieter (Coord.). **Transbordar**: Transgressões do bordado na arte. [Catálogo de exposição] São Paulo: Sesc, 2020. p. 31-43.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade [1984]. *In*: PEDROSA, Adriana; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **História das Mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019.

PEDROSA, Mário. **Arte. Ensaio**: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEREIRA, Teresa Isabel Matos. Suturar e Bordar: o têxtil como metáfora de identidade, memória e violência na obra de Cláudia Contreras. **Revista Croma, Estudos Artísticos**, Lisboa, v. 4, n. 8, p. 43-55, 10 jan. 2016.

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

PORCIUNCULA, Jessica Fernandes. **Nasce a última que morre**: uma investigação poética, crítica e simbólica acerca da identidade nacional nas artes visuais contemporâneas. Orientadora: Renata Azevedo Requião. 2023. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

PRADO, Carolina Vigna. **Nazareno**: seis aproximações poéticas. Orientador: Marcos Rizolli. 2016. 117 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

REIMAN, Karen Cordeiro. Intervenções suaves: cumplicidades entre arte e mídia têxtil. *In*: MILLS, Tânia; TJABBES, Pieter (Coord.). **Transbordar**: Transgressões do bordado na arte. [Catálogo de exposição] São Paulo: Sesc, 2020. p. 45-55.

RENNÓ, Rosângela. Cicatriz. Fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal. **Discursos Sediosos. Crime, Direito e Sociedade**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 4, p. 15-20, 1997.

REVIGNET, Hariel. Entrevista com Hariel Revignet | Artes. Entrevistadores: Òkun, Tulassy e Felipe Berger. **Òkun**, 2 jul, 2019. Vídeo. Duração: 12 min 13 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sRZWj-QiQNU&t=35s>. Acesso em: 30 jan. 2025.

ROCCO, Renata Dias Ferrareto Moura. Notas sobre a exposição Transbordar: transgressões do bordado na arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 5, n. 2, p. 357-372, 15 out. 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665171.

SATURNINO, Joice. Prefácio. *In*: OLIVEIRA, Natália Rezende. **Tramas contemporâneas na América Latina**. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Pérola imperfeita**: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Andar pelas bordas**: bordado e gênero como práticas de cuidado. São Paulo: Arte123, 2023.

SENNA, Dandara; SOUZA, Elizabeth. Representação descritiva em acervos de vestuário: a coleção Zuzu Angel. **Biblos**, Rio Grande, v. 35, n. 02, p. 93-107, jul./dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.14295/biblos.v35i2.12640>.

SHAPIRO, Roberta. O que é artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, jan./abr. 2013.

SHINER, Larry. **La invención del arte**: una historia cultural. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan./jun. 2007.

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

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Transgressões do bordado na arte. *In*: MILLS, Tânia; TJABBES, Pieter (Coord.). **Transbordar**: Transgressões do bordado na arte. [Catálogo de exposição] São Paulo: Sesc, 2020. p. 7-29.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Transbordar: transgressões do bordado. **arte!brasileiros**, 4 mar. 2021. Vídeo. Duração 4 min 9 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7p9oJS3PsxU&t=20s>. Acesso em: 20 mar. 2025.

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor** [1980]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

THÉVOZ, Michel. **Art Brut**. Michigan: Rizzoli, 1976.

TRIZOLI, Talita. Febre Feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 163-210, mai. 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8672099.

TRIZOLI, Talita. **Trajetórias de Regina Vater**: Por uma crítica feminista da arte brasileira. Orientadora: Maria Cristina Machado Freire. 2011. 288 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina. Orientadora: Luzia Margareth Rago. 2013. 231 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ANA PAULA SIMIONI

Entrevista com Ana Paula Simioni — Exposição *Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte* — respondida em 13 de abril de 2025, às 21h29, por e-mail.

A entrevista a seguir foi realizada como parte do processo de pesquisa para esta dissertação, visando aprofundar aspectos curatoriais e contextuais da exposição *Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte*, curada por Ana Paula Simioni. As questões foram enviadas previamente à curadora, que respondeu por escrito. O conteúdo foi transcrito com apenas pequenas correções gramaticais e de fluidez, sem alterações de sentido, de modo a preservar a integralidade do discurso da entrevistada.

Pergunta 1 — Como nasce a ideia da exposição? É uma iniciativa própria ou foi um convite do Sesc? Qual foi o contexto?

Resposta (Ana Paula Simioni): Nasceu de uma iniciativa própria. Constatei que meu artigo “Bordado e transgressão” é bastante lido, o que me fez pensar que haveria interesse pelo assunto. Além disso, ao longo de anos como professora, fui acumulando uma pesquisa sobre artistas têxteis “transgressores”, bem como referências sobre o tema. Em 2019 decidi apresentar o projeto ao SESC, e o mesmo foi bem avaliado.

Pergunta 2 — Existia algum objetivo específico em realizá-la? Ele foi atingido? Se não, por quê?

Resposta (Ana Paula Simioni): A exposição pretendeu reunir artistas consagrados, ao lado de outros que têm menor visibilidade em função da desvalorização das modalidades têxteis, autores de obras que, de algum modo, operaram subversões em relação aos sentidos tradicionalmente atrelados a faturas têxteis (notadamente bordados), historicamente vistas como sensíveis, delicadas, “femininas”. O objetivo geral foi o de fazer com que tais produções estimulassem novas formas de olhar e de pensar, fomentando críticas às hierarquias dos gêneros (artísticos e sociais), que estruturam tanto as nossas práticas cotidianas quanto o mundo das artes.

Eu acho que a mostra foi muito bem-sucedida, embora a situação da pandemia de covid tenha sido um baque. Precisamos fechar algumas vezes e adotar uma série de

medidas de proteção, o que atrapalhou para que tivesse ainda mais público presencial.

Pergunta 3 — Existe alguma razão específica para o fomento de uma exposição que privilegia a linguagem têxtil? Esse nicho precisa de um tipo de atenção especial?

Resposta (Ana Paula Simioni): Como argumento na mostra, historicamente as artes têxteis e, especialmente, o bordado, foram excluídos do panteão “artístico” imposto pelo sistema acadêmico. Desde o século XVI estabeleceu-se uma clivagem entre as “belas artes” (pintura, escultura e arquitetura) e os ofícios, considerados menos dotados de capacidades intelectuais e, portanto, inferiores. Nesse vasto campo incluíam-se diversas atividades doravante tidas como “menores”, dentre elas os trabalhos em tapeçaria, costura e bordados, associados a práticas domésticas e, por extensão, femininas.

Em finais do XIX, tais questões foram contestadas. Diversas artistas de vanguarda procuraram transgredir essas hierarquias, introduzindo as modalidades têxteis no campo das “grandes artes”. Com o advento do feminismo, nos anos 1970, esse processo tomou uma dimensão maior. Muitas artistas articularam uma revalorização das tradições “femininas” a um discurso político que denunciava práticas de discriminação de gênero na própria disciplina história da arte, subvertendo assim os usos do bordado.

No Brasil, a partir dos anos 1980, diversos artistas passaram a utilizar essas práticas e materialidades em sentido politicamente contestador, envolvendo, além das questões de gênero, reflexões sobre racialidades e ancestralidades. Trata-se, assim, de um tipo de produção que, embora tradicionalmente desvalorizado, tem adquirido força contestatória muito instigante nas mãos e reflexões de muitos artistas.

Pergunta 4 — O universo da arte têxtil é fecundo em materiais e possibilidades. Por que o bordado recebe um certo destaque (como percebemos pelo título da exposição)?

Resposta (Ana Paula Simioni): Sim, tem razão. O universo têxtil é bastante rico, e seria possível fazer algo semelhante com as tapeçarias também. O bordado tem destaque muito em função do artigo citado, que foi um disparador importante para

mim. Mas, na realidade, nem todas as obras eram bordadas — algumas não poderiam ser enquadradas nesse lugar; os próprios quilts da entrada deixam isso claro.

Pergunta 5 — A mostra foi dividida em dois núcleos: *Artificando o bordado e Transbordamentos: usos do bordado na arte contemporânea brasileira*. Como esses núcleos dialogavam entre si? Quais artistas estavam em cada um?

Resposta (Ana Paula Simioni): Inicialmente tínhamos um núcleo histórico maior. Na primeira versão pensamos, na verdade, em três núcleos: o primeiro com obras do XIX e inícios do XX; o segundo com obras modernistas, algumas vindas de outros países da América Latina, até a década de 1960/70 (incluindo várias feministas estadunidenses). A covid não nos permitiu trazer essas obras do exterior, então ampliamos a pesquisa sobre artistas brasileiros e expandimos o segundo módulo. Isso foi um desafio, mas muito interessante.

Mantivemos, porém, a estrutura mais geral inicialmente pensada, com um núcleo mais histórico (século XIX até anos 1970) e outro com obras de 1980 para cá. A lista dos artistas respeita essa cronologia (posso lhe passar o catálogo online para acesso a todos os nomes).

Pergunta 6 — Por que ainda é tão necessário, ao tratarmos sobre arte têxtil, discutir as hierarquias entre arte e artesanato, arte masculina e arte feminina? A arte contemporânea e suas propostas de ruptura não conseguiram diluir ou minimizar essas assimetrias com o passar dos anos?

Resposta (Ana Paula Simioni): Creio que esse processo de fim das assimetrias e hierarquias é uma meta, talvez inalcançável, mas importante. E não começou com a arte contemporânea. Diversos movimentos, desde os vários modernismos (que entendo como múltiplos), contribuíram para questionar tais hierarquias, especialmente entre arte e artesanato, mas não tanto em termos de gênero. Por exemplo, o movimento Arts and Crafts, com William Morris, foi tão revolucionário, mas na prática sua esposa é quem tecia os tapetes e, por anos, não teve sua autoria reconhecida. Essas indagações foram aprofundadas em alguns movimentos da arte contemporânea, tanto pelos feminismos quanto em vertentes como a fiber art. As hierarquias vêm sendo contestadas em muitas frentes, mas, evidentemente, no mercado, as pinturas ainda têm muito mais prestígio e atingem preços mais altos; e nos museus, concede-se muito mais espaço a pinturas, esculturas, gravuras,

colagens e instalações do que às obras têxteis (ou em vidro, cerâmica etc). Isso vem mudando, mas ainda é predominante. Não acho, porém, que as discussões sobre têxtil e gênero sejam as únicas importantes — são fundamentais, mas ao lado de outras.

Pergunta 7 — No catálogo há um texto de uma das artistas participantes da exposição, Rosana Paulino. A escolha em trazer sua reflexão se dá por alguma razão específica?

Resposta (Ana Paula Simioni): Sim, pois a Rosana Paulino, além de ser uma artista incrivelmente talentosa, inteligente e com impacto nacional e internacional, tem uma reflexão que liga as questões sobre os suportes e práticas artísticas à problemática do gênero e da raça. Sua perspectiva interseccional é fundamental. Com isso, ela trouxe um acento relevante, estimulando a inclusão de outros/as artistas em diálogo com ela (como Jucelia Silva, Janaina Barros, entre outras).

Pergunta 8 — Algo não deu certo ou ficou de fora da mostra?

Resposta (Ana Paula Simioni): Sim, as obras internacionais, quase todas. Havia uma série de bordados e quilts do XIX estadunidenses, tapetes modernistas mexicanos, além de diversas obras feministas fundamentais, como as de Miriam Schapiro, que não pudemos trazer em virtude da covid. Isso foi duro. Um dia gostaria de realizar a primeira versão da mostra, mas sem cortar nada do que incluímos nessa segunda versão — ao contrário, desde lá tenho conhecido outros artistas que abordam o bordado de maneira superinteressante. Se hoje pudesse, os incluiria também.

Pergunta 9 — A exposição *Andar pelas bordas: bordado e gênero como práticas de cuidado*, com curadoria de Lilia Schwarcz, em grande medida apresentou uma proposta semelhante à exposição *Transbordar*. Nas duas foram contemplados trabalhos de coletivos de bordados, trabalhos que o sistema das artes por muito tempo relegou ao desvão do artesanal. Como você encara a entrada dessa produção no circuito contemporâneo?

Resposta (Ana Paula Simioni): É verdade que houve vários pontos em comum entre as mostras, e as coincidências de nomes de artistas sinalizam isso. Mas há algumas diferenças também. Desde o início fiz questão de integrar artistas homens (não

necessariamente cis), pois muitos deles fizeram história com suas obras, colaborando para um olhar renovado sobre tais práticas, como Bispo e Leonilson, e possibilitam rediscutir estereótipos de masculinidade — algo absolutamente fundamental no Brasil de hoje.

Além disso, no meu caso havia uma ênfase explícita na relação entre tais práticas artísticas e o sistema das artes. Penso na exposição como uma intervenção política (e feminista) no sistema artístico, tendo o bordado como um eixo que costura questões de gênero, materialidade e assimetrias sociais.

No caso da mostra da profa. Lilia Schwarcz, há uma ênfase maior na produção coletiva e feminina, nas práticas têxteis como formas de produção socialmente compartilhadas e associadas ao feminino. Contudo, me parece que a tônica feminista foi menos importante. Acho até perigoso congregar apenas mulheres à prática do bordado e da costura, pois, mesmo querendo questionar a subalternização de tais gêneros, corre-se o risco de reforçar estereótipos.

Entretanto, a realização dessas mostras (e de outras com recortes semelhantes) evidencia que essas questões precisam ainda ser enfrentadas, pois permanecem presentes no sistema artístico.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ADÉLIA BORGES

Entrevista com Adélia Borges — Exposição *EntreMeadas* — ocorrida em 5 de junho de 2025, entre 10h e 18h.

A entrevista a seguir foi realizada como parte do processo de pesquisa para esta dissertação, visando aprofundar aspectos curatoriais e contextuais da exposição *EntreMeadas*, curada por Adélia Borges. As questões foram enviadas previamente à curadora, que respondeu em diferentes momentos: em conversa por videoconferência e, posteriormente, por áudios no aplicativo WhatsApp. O conteúdo foi transcrito fielmente, com apenas pequenas correções gramaticais e de fluidez, sem alterações de sentido, de modo a preservar a integralidade do discurso da entrevistada.

Pergunta 1 — A atividade têxtil para você se vincula mais a uma expressão artística, artesanal ou como uma peça de design? Como essas três facetas se interconectam?

Resposta (Adélia Borges): Eu tenho um livro chamado *Design + Artesanato: Caminho Brasileiro*, em que uso o “artesanal” como um adjetivo. Para mim, design é uma atividade, um projeto de algo que possa ser repetível — e essa repetição pode ocorrer de forma industrial, artesanal ou digital, nesse caso por meios como a impressão 3D. Meu interesse maior está nessa questão da reprodutibilidade.

Quanto a essas classificações — se é arte, artesanato ou design —, eu prefiro pensar em design artesanal para o meu foco, mas poderia ser design industrial, digital... Eu não me prendo muito a essas categorias, estou muito mais interessada no que as une do que no que as separa. Porque, senão, a gente cai naquela visão hierarquizada que coloca as “fine arts” — escultura, pintura — no topo, e vai descendo até chegar ao design ou à gravura, à peça não única. Isso também está muito ligado ao valor pecuniário. Uma tela vale mais que uma gravura; quanto maior a tiragem, menor o preço. Eu sou pela arte que se reproduz mil, cinco mil, cinquenta mil vezes — pela arte acessível e democrática. Desde o início da minha trajetória, não tenho uma visão hierarquizada. O feito à mão me comove muito.

Vejo essas áreas como ferramentas de transformação social. Foi por isso que, no caso de *EntreMeadas*, em vez de buscar grandes nomes já reconhecidos, preferi trazer pessoas em outras condições. A maior parte das participantes eram mulheres negras, muitas delas ex-empregadas domésticas. Não fiz a exposição pensando “vou ver

quantas negras tem”, isso foi surgindo, porque meu foco estava nos coletivos, associações, cooperativas — nessa atividade não apenas como autoexpressão de uma mulher de classe média ou elite, mas também como possibilidade de geração de renda e busca por uma vida mais digna.

Pergunta 2 — Existe alguma razão específica para o fomento de uma exposição que privilegia somente a linguagem têxtil? Esse nicho precisa de um tipo de atenção especial?

Resposta (Adélia Borges): Eu mesma trabalhei muitos anos com materiais “duros”, como a madeira, pela qual sou apaixonada. Mas, nas últimas duas ou três décadas, temos visto uma valorização sem precedentes desse material “mole”, maleável, e eu me apaixonei ainda mais por ele. Hoje mesmo, estava vendo algo sobre a Bienal de Arquitetura de Veneza: a representação de Sarajevo é feita só com tecidos, tecidos que vão se desfazer com o tempo. Para mim, isso mostra como esse nicho precisa de atenção especial. Então sim, acho que merece um olhar diferenciado.

Pergunta 3 — Existe um movimento atual de revalorização da arte têxtil dentro de um circuito mais hegemônico das artes visuais? Como você tem visto esse fenômeno? Você concorda que ele ocorre?

Resposta (Adélia Borges): Sim, existe esse movimento, e eu tenho visto com muita alegria. Acho muito bom que esteja acontecendo. Por exemplo, o MASP, quando fez *Histórias Femininas e Histórias Feministas*, trouxe várias obras em suporte têxtil. O próprio MASP fez depois uma exposição sobre a Madalena Reinboldt, que era empregada doméstica do casal Elizabeth Bishop e Lota Macedo Soares, e só teve reconhecimento muitos anos depois. Até o ano passado, ela expôs no MoMA, em Nova York.

No momento está acontecendo no MASP uma mostra chamada *Mulheres Atingidas por Barragens Bordando Direitos*, bem dentro dessa ideia do bordado como ferramenta de ativismo e de trabalho dos traumas que vamos vivendo. Aliás, trabalhar os traumas também esteve na minha exposição, com o pessoal da Associação ACTC — uma casa aqui em São Paulo que dá apoio a mulheres com filhos que têm doenças cardíacas e precisam de transplante. Coloquei lá um trabalho de uma mulher cujo filho havia morrido, e ela continuava bordando para lidar com isso, e outro de uma mãe cujo filho havia sobrevivido.

Portanto, concordo muito que há esse movimento, e vários museus têm seguido por essa vertente. O MASP tem muitas exposições assim desde que está sob essa nova direção artística.

Pergunta 4 — Ainda podemos dizer que existem hierarquias entre arte e artesanato? Se sim, como elas se expressam hoje e como podemos amenizá-las? É preciso amenizá-las?

Resposta (Adélia Borges): Sim, existem hierarquias — muito, muito ainda. E eu não acho que isso se justifique. Acho que sim, precisamos amenizar essas assimetrias. Mas, numa sociedade de tradição escravocrata como a brasileira, tudo o que vem das classes sociais menos favorecidas é visto com preconceito.

Numa sociedade assim, quem pode manda, mas não faz. Você tem a expressão “sujar as mãos”, e quem suja as mãos são seus empregados. Se você tem condições, não “suje” suas mãos nem fazendo comida, nem limpando o banheiro, porque o seu potencial intelectual é outro — você tem dinheiro para que outros façam isso. Então acho que essas assimetrias precisam também de uma distribuição de renda mais justa para que possam ser realmente diminuídas.

Pergunta 5 — No catálogo você menciona Noriko Hiramatsu como figura importante para o Coletivo Ybyatã. Qual o gênero de Noriko?

Resposta (Adélia Borges): Noriko era uma idosa japonesa, mulher, que morava perto do local onde aconteciam as oficinas e passou a ensinar a técnica do Sashiko — uma técnica muito simples, mas muito bonita.

Pergunta 6 — Como é a porcentagem de homens e mulheres nesses coletivos? Como você analisa a predominância das mulheres? Houve mudanças recentes?

Resposta (Adélia Borges): Cerca de 98% dos participantes eram mulheres. Os poucos homens estavam nos grupos ligados à saúde mental, como na Oficina dos Anjos e no Coletivo Ybiatã. No restante, eram coletivos essencialmente femininos, como o das Bordadeiras do Jardim Conceição, da periferia de Osasco. Muitas dessas mulheres acompanhavam seus filhos em projetos de alfabetização e acabavam se reunindo para também se alfabetizarem. Disso nascia uma irmandade mais forte, que evoluía para o bordado, para vender e viver disso.

As técnicas têxteis não são exclusivamente femininas — temos grandes exemplos como Leonilson, que fez uso extensivo do bordado. Mas, naturalmente, ocorre que mais mulheres se dedicam a esses fazeres.

Pergunta 7 — Como você relaciona as cooperativas e coletivos com processos de emancipação feminina, à luz do que Mário Pedrosa escreveu sobre o Chile?

Resposta (Adélia Borges): No meu texto curatorial falo disso: o têxtil nasce muito do espaço doméstico, do confinamento da mulher em casa. Durante muito tempo, ser mulher pública era ser “puta”, enquanto homem público era motivo de orgulho. Então fomos confinadas ao lar, fazendo técnicas que reforçavam essa feminilidade dócil, obediente, convencidas da nossa incapacidade de brilhar no mundo. Mas algumas mulheres pegam essas técnicas e as ressignificam, com forte viés político — como no Chile, com as Arpilleras, e aqui, com o grupo Piradas no Ponto. Ali são mulheres de várias profissões que usam o bordado como denúncia. Eu quis trazer esse espectro amplo, mostrando que qualquer pessoa pode transcender seu trabalho e criar algo lindíssimo, digno de figurar numa exposição assim.

Pergunta 8 — Como foi a repercussão e o retorno da exposição para o Sesc, para a curadoria e para os coletivos?

Resposta (Adélia Borges): A repercussão foi incrível. Uma exposição costuma ficar só em uma unidade do Sesc, mas essa passou por três — e não foi para mais por conta da pandemia e da reestruturação depois. Para mim foi uma das exposições que mais amei fazer, algo que tocou profundamente minha compreensão de mundo.

Para as participantes, teve impactos muito bonitos. Dona Lucinda Bento, por exemplo, faleceu logo depois da abertura no Sesc Vila Mariana, mas naquele dia teve uma consagração. Ela me abraçava e agradecia muito, como se só naquele momento o trabalho dela fosse reconhecido em toda sua força e qualidade. Era uma mulher humilde, que já dava cursos para crianças e adolescentes, dividindo seu saber. Eu quis até fazer uma exposição só dela no Sesc Araraquara, mas não foi possível. Mesmo assim, fizemos uma homenagem no Sesc Guarulhos, com um vídeo e uma página dedicada a ela no catálogo.

Pergunta 9 — Algo não deu certo ou ficou de fora da mostra?

Resposta (Adélia Borges): Sempre tem coisa que não dá certo, mas nessa exposição não lembro de algo que tenha realmente falhado. O que aconteceu foi que muita coisa ficou de fora. Eu teria material para o dobro ou triplo do tamanho, com a mesma qualidade. Mas curadoria também é sobre o que você escolhe não colocar. É sempre necessário ter um filtro — no meu caso, foi muito guiado pela diversidade, pela pluralidade dos participantes.

Pergunta 10 — Tem algo que você gostaria de compartilhar sobre a mostra, que as perguntas não contemplaram?

Resposta (Adélia Borges): Ficou um gostinho de quero mais. Por mim, isso se transformaria num projeto que desse visibilidade a tanta gente, quem sabe até num livro que as pessoas pudessem comprar, ler... Não foi possível. Eu também queria ter fotografado essas mulheres nos seus ambientes de trabalho, mas não tive recursos para isso. Só publicamos foto da Lucinda, por conta da homenagem na segunda itinerância, em Guarulhos.

ⁱ Obras do Quadro 1 — Têxtil Pictórico

Quadro lido por exposição (colunas), de cima para baixo, da esquerda para direita:

1- Coluna Exposição *Transbordar*: a) Regina Gomide, *Diana Caçadora*, c.1930 (tapeçaria em feltro); b) Brígida Baltar, *O hematoma #1*, 2016 (bordado sobre linho); c) Fernando Penteado, *Judas o rei da traição*, 2005 (PVC bordado à mão e à máquina); d) May Morris, *The Orchard*, 1890-1894 (Lã, seda e bordado); e) Alice Bailly, *Portrait de Lucienne Florentin*, 1918 (Lã bordada); f) autora desconhecida, *colcha "cubos tridimensionais"*, c.1890 (Lã e algodão); g) Miriam Schapiro, *Anonymous was a Woman*, 1976 (acrílica e colagem sobre papel); h) Nara Amélia, *Gentileza*, 2014 (bordado sobre tecido); i) Violeta Parra, *Le clown*, 1960 (algodão bordado com lã); j) Angela Od, *Lavanda é a cor mais livre 3*, 2019 (lã e linha sobre linhão); l) Arpilheras (autoria desconhecida), *Carta de desaparecidos*, 1973-1989 (tela e lã) e Lola Cueto, *Índia Oaxaquenha*, 1928 (tapeçaria).

2- Coluna Exposição *Entremeadas*: a) Marília Martins Coelho [Piradas no Ponto], sem título, s.d (bordado sobre algodão com trama grossa, com fios de algodão e lã); b) Everlinda Gumz Klug [ACTC-Casa do coração], bordado sobre linho, sem título, s.d; c) Rosângela e Rosimeire Camilo de Sousa [Arte Roses], sem título, s.d (bordado sobre brim); d) Bel Rubio [Coletivo Bordado e Prosa], sem título, s.d, Bordado sobre linho misto, linha de algodão e miçangas; e) Quilombo Sapatu, sem título, s.d, (esteira de trançado de fibra de bananeira tingida); f) Coletivo Arte e Vida, esteiras trançadas com palha de milho em cores naturais, s.d; g); h) Banarte, painéis elaborados no tear com mistura de casquinha, branquinha, roxinho e rendinhas, amarração de fio de algodão, s.d

3- Coluna Exposição *Andar pelas bordas*: a) Brígida Baltar, *A pele da planta*, 2020 (bordado sobre algodão); b) Leda Catunda, *Janela*, 2023 (Acrílica e esmalte sobre tela e tecido); c) Madalena Santos Reinbolt, *Boiada*, [s.d] (Tapeçaria); d) Madeleine Colaço, Palma, [s.d], (Tapeçaria); e) Matizes Dumont, *Vida que te quero Viva*, 2021 (Bordado sobre tecido de tear mineiro); f) Chiara Banfi, *Sem título 2* [Série a soma de todas as cores], 2021 (Algodão e barbante cru); g) Maria Ayani Huni Kuin, *Sem título*, 2023, (Tapeçaria de algodão com tingimento natural); h) Sandra Gamarra, *Este no es um Rothko II*, 2011 (Lã de alpaca e algodão); i) Tamani Huni Kuin, *Sem título*, 2023 (Tapeçarias de algodão com tingimento manual); j) Hariel Revignet, *Cada conta, um rio...*, 2023, (Pintura acrílica em canvas com costura de guias de Lágrimas de Nossa Senhora).

ⁱⁱ Obras do Quadro 2 — Têxtil Linear

Quadro lido por exposição (colunas), de cima para baixo, da esquerda para direita:

1- Coluna Exposição *Transbordar*: a) Anna Bella Geiger, *Variáveis*, 1978 (bordado sobre linho branco); b) Lola Cueto, *Tehuana (vendedora de frutas)*, 1926 (bordado); c) Rodrigo Mogiz, *Alfineteiro nu*, 2016 (bordado sobre tecido, pedraria, alfinetes, feltro e espuma); d) Rick Rodrigues, *Sem título (série almofadinhas)*, 2017 (desenho bordado sobre capa de almofada); e) Rodrigo Lopes, *Sem título*, 2018 (bordado sobre tecido); f) Rosana Palazyan, *MÃEFILHO*, 1996 (bordado sobre lenço); g) Jucélia da Silva, *Cabeças*, 2017 (desenho inspirado na renda renascença); h) Fábio Carvalho, *Delicado desejo n 9*, 2015, (Rendas)

2- Coluna Exposição *Entremeadas*: a) Artesãs Linha Nove, painel *Favela*, s.d (bordado com linha de algodão sobre sarja; b) Maria Bernadete e Vânia Boreli [Coletivo São Bento por vários fios], s.d (bordado sobre algodão com retalho de tricoline); c) Bordadeiras do Jardim Conceição, s.d (tecidos de colcha para almofadas); d) Cooperativa Lili, s.d, bordado sobre algodão em colcha de casal; e) Bordadeira do Jardim Conceição, s.d, bordado sobre percal 400 fios e linha de algodão; f) Coletivo Bordaemia, s.d, bordado sobre sarja com linha de algodão e canutilhos; g); h) Nhaduti de Atibaia, centro de mesa *Quem conta um conto aumenta um ponto*, s.d; i) Eliana Bojikian, caminho de mesa, linha de algodão, s.d; j) Coletivo Ybyatã, detalhe do bordado *sashiko* sobre jeans, s.d;

3- Coluna Exposição *Andar pelas bordas*: a) Artesãs Linha Nove, *Cingapura Madeirite*, s.d, (bordado sobre tecido; b) Júlia Panadés, *Vestido filosófico*, 2015/2023, (bordado, linha sobre papel Hahnemuhle); c) Rosana Palazyan, *"...crescem em desordem e devem ser controladas..."* [Da série: *Por que*

Daninhas?], 2006/2022, (bordado com linha e fios de cabelo sobre tecido); d) Coletivo Linhas de Sampa, *2021 Centenário Paulo Freire*, 2021 (bordado livre sobre tecido); e) Rebeca Carapiá, *Dez escritas do caderno 5 – tela 4 [como colocar ar nas palavras]*, 2020, (cobre sobre tela); f) Jéssica Mein, *Gertrud*, 2019 (linha de algodão, pregos e madeira); g) Lídia Lisboa, *A vida segue alinhavando*, 2023 (camurça, linho e linha de crochê); h) Carolina Cordeiro, *Há uma observação a ser feita*, 2023 (colagem sobre papel canson); i) Vivian Caccuri, *Chahal inflamado*, 2023 (Tela de mosquito, algodão encerado, acrília, resina e latão); j) Guga Szabzon, *Brecha*, 2023 (costura sobre tecido).

iii Obras do Quadro 3 — Têxtil Objetal:

Quadro lido por exposição (colunas), de cima para baixo, da esquerda para direita:

1- Coluna Exposição *Transbordar*: a) Ana Miguel, *para sempre meus*, 2000 (tecido, crochê, botões de caftan e pluma sintética); b) Paulo Lima Buenoz, *Manual de sobrevivência 01*, 1988 (técnica mista); Sônia Gomes, *Memória*, 2004 (costura, amarrações, tecidos, rendas e fragmentos diversos); c) Aldo Bonadei, *saia*, s.d (óleo, barbante e lã sobre estopa e juta); d) Janaína Barros, *Bulina-me*, 2010 (tecido, algodão, linho, paetês, costura e bordado); d) Miriam Medrez, *Vestido del colégio*, 2013 (estrutura de ferro, tecido estampado e tecido bordado)

2- Coluna Exposição *Entremeadas*: a) povo indígena Guarani Mbya, cestas de taquara e cipó-imbé; b) Rendeiras da Aldeia, vestidos de algodão em três motivos; c) Elizabeth Regina [Abayomi Onã], *Abayomis*, bonecas de pano com representações de Orixás; d) Cleide Toledo, cestaria de taboa com costura de sisal, s.d; e) Lucinda Bento, tapeçaria em macramê (lã tingida, sisal e barbante), s.d;

3- Coluna Exposição *Andar pelas bordas*: a) Anna Maria Maiolino, *Ponto a ponto*, 1976/2013(papel e linha de costura); b) Adriana Banfi, *Merletto*, 2022 (fios de cobre e madeira); c) Sonia Gomes, *Tear II*, 2023 (moldura de madeira, pregos, linhas, zíper e renda; Ana Maria Tavares, *Vitórias Régias para Purus e Negros III*, 2014 (tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox).

iv Obras do Quadro 4 — Têxtil Escultórico

Quadro lido por exposição (colunas), de cima para baixo, da esquerda para direita:

1- Coluna Exposição *Transbordar*: a) Zuzu Angel, *Vestido de protesto político (réplica)*, 1971 (bordado à máquina); b) Karen Dolorez, *Foi assim que entendi que vocês se sentiam*, 2019 (crochê e costura); c) Beth Moysés, *Maria*, 1995 (Tecido e madeira); Edith Derdyk, *Sopro*, 2020 (linha e agulha); d) Maria Palau, *Llerda V*, 1973 (juta e algodão)

2- Coluna Exposição *Andar pelas bordas*: a) Nazareth Pacheco, *Sem título[Bustiê]*, 2011 (crista e agulhas); b) Marlene Barros, *Coso porque está roto*, 2023 (Costura, bordado e crochê sobre tecido); c) Kênia Coqueiro, *Coqueiras*, 2019 (Saia de noiva, pedra, matilha e certidões de várias mulheres de uma mesma família); d) Eva Soban, *Cipó 4*, 2023 (fios enrolados); e) Nadia Taquary, *Oxum Apará*, 2020 (miçangas de vidro da República Tcheca, prata, cristal e búzios); f) Fernanda Gomes, *Sem título*, 1993 (cabelo e acrílico); g) Paloma Bosquê, *Sargaça*, 2021 (Gesso pedra sobre lã, suporte de ferro).

v Obras do Quadro 5 — Têxtil Assemblage

Quadro lido por exposição (colunas), de cima para baixo, da esquerda para direita:

1- Coluna Exposição *Transbordar*: a) Lia Menna Barreto, *Beijo azul*, 2013 (Organza de seda pura e plástico); Jeanete Musatti, *Sem título [série Pantanal]*, 2016/17 (técnica mista em caixa de madeira); Lia Menna Barreto, *Pintura de Taiwan*, 2003 (plásticos derretidos e bordados)

2- Coluna Exposição *Andar pelas bordas*: a) Delba Marcolini, *Luanda*, 2000 (tecelagem manual); b) Laura Lima, *Wrong Drawing*, 2069 (Fio cru e carvão); c) Tadáskia, *Estrela cadente, fogo celeste*, 2019/2020 (tecido, cristal, pulseira e linha de costura).

vi Obras do Quadro 6 — Têxtil Fotográfico

Quadro lido por exposição (colunas), de cima para baixo, da esquerda para direita:

1- Coluna Exposição *Transbordar*: a) Rosana Paulino, *Sem título* [“*Bastidores*”], 1997 (Imagem transferida sobre tecido e bordado); b) Rosângela Rennó, *O profeta da negociação*, 2008 (bordado e ampliação sobre papel fotográfico); c) Sol Casal, *Nó na garganta*, 2008 (fotografia com intervenção em tricô, resina e alumínio); d) Caroline Valansi, *Era uma vez*, 2006/2009 (bordado sobre fotografia); e) Pedro Luis, *O nosso amor sempre existiu*, 2014 (bordado sobre fotografia antiga); f) Letícia Parente, *Marca registrada*, 1975 (vídeo); g) Pola Fernandez, *Sem título* [série “*Odete*”], 2019, (bordado sobre fotografia)

2- Coluna Exposição Andar pelas bordas: a) Rosana Paulino, *Musa Paradisiaca*, 2019 (Impressão em tecido, tinta acrílica, recorte e costura); b) Adriana Varejão, *Contingente*, 2000 (fotografia digitalizada); c) Heloísa Marques, *Dor aqui*, 2022 (Reprodução impressa de obra original em canvas, bordado à mão); d) Eliana Brasil, *Quando o gesto vira poesia*, 2019 (fotografias bordadas sobre crochê).

vii Obras do Quadro 7 — Têxtil Textual:

Quadro lido por exposição (colunas), de cima para baixo, da esquerda para direita:

1- Coluna Exposição *Transbordar*: a) Nazareno Rodrigues, *Felicidade*, 2010 (relevo de parede e crochê); b) Regina Vater, *Oxalá que dê bom tempo*, 1978 (Bandeira bordada); c) Nazareth Pacheco, *Minha infância nunca perdeu sua magia*, 2012 (bordado sobre tecido); d) José Leonilson, *Se você sonha com nuvens*, 1991 (Bordado com ilhós de metal sobre voile); e) Coletivo Fuentes Rojas, *Bordado por la paz*, 2012

2- Coluna Exposição Andar pelas bordas: a) Coletivo Pontos de Luta, *Rua Marielle Franco*, 2022 (bordado livre sobre tecido de algodão e acabamento de costura); b) Lívia Aquino, *2720. Viva Maria*, 2017/2023 (tecido e feltro costurado); c) Sol Casal, *MARÉMÃE*, 2021 (linha de bordado, miçangas e lantejoulas sobre feltro); d) Ana Amorim, *Panegyric*, 2022 (caneta esferográfica de tinta gel branca sobre linho); e) Tania Candiani, *Acerca del rojo. Cromática*, 2015 (15 aros de madeira bordados, tecido de algodão bordado com fio de algodão).