



*A expansão da
arte têxtil:
do espaço privado ao
espaço expositivo*



Júlia Brandão

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

Júlia Elena Moreira Brandão Teodoro

UP202100363

**A expansão da arte têxtil:
do espaço privado ao espaço expositivo**

Relatório de Projeto para obtenção de grau de mestrado em Artes Plásticas,
com especialização em Escultura

Orientação pela Professora Doutora Carla Cruz e Co-orientação da
Professora Doutora Teresa Maria Castro de Almeida

Porto

2025

Agradecimentos

Gostaria de dedicar este trabalho às minhas avós, Maria Júlia e Maria Elena, e à minha mãe, Marisa. Este foi um percurso longo, que só pôde ser concluído graças à presença delas na minha vida, como fontes constantes de inspiração. Hoje estou onde estou por causa dessas mulheres incríveis e do talento que, de geração em geração, passaram para mim.

Agradeço também aos meus amigos Mara de Souza, Rafael Rocha e Priscila Maria, que mesmo à distância, no Brasil, não permitiram que eu perdesse a confiança em mim e no meu trabalho. Sou imensamente grata à Elisa Caetano, por estar ao meu lado em momentos difíceis, quando duvidei da minha capacidade acadêmica e artística, e por me ajudar a seguir em frente.

Agradeço ainda aos meus colegas, especialmente ao David E. Fernandes, por terem sido grandes companheiros de sala e de ateliê ao longo desta jornada. À minha orientadora Carla Cruz, deixo meu profundo agradecimento pelo entusiasmo, pela confiança em mim e na minha pesquisa, e por nunca permitir que eu ficasse para trás. E à co-orientadora Teresa Almeida, minha gratidão pelo carinho, pela dedicação e por também acreditar no valor deste trabalho.

Resumo

A presente pesquisa busca associar memórias pessoais da autora com a produção artística têxtil, destacando como o espaço doméstico e as práticas têxteis estão interligadas. O foco principal é avaliar a importância da expansão do trabalho produzido no interior da casa, para o espaço expositivo. O ambiente doméstico acaba sendo visto como um ateliê de artes sensíveis, onde atividades como costura, bordado e o crochê ganham novos significados enquanto formas de arte, resistência e expressão cultural. A investigação se divide em três partes: a produção artística têxtil no espaço doméstico e sua relação com o feminino e a identidade, tendo a avó da autora como caso de estudo; a análise da arte têxtil contemporânea através de referências como as artistas Miriam Schapiro, Louise Bourgeois e Sônia Gomes; e finalmente a apresentação da produção autoral da autora, que busca resgatar o valor estético e simbólico das práticas têxteis populares, levando-as para o espaço expositivo. A pesquisa propõe uma revisão crítica dessas práticas, questionando as hierarquias artísticas e sociais, usando autoras como Ana Paula Simioni, Lucy Lippard e Julia Bryan Wilson para apontar a ressignificação do têxtil doméstico no contexto da arte contemporânea.

Palavras-chave: arte têxtil, gênero, artesanato, arte contemporânea, espaço doméstico

Abstract

This research aims to associate the author's personal memories with textile artistic production, highlighting how the domestic space and textile practices are interconnected. The main focus is to evaluate the importance of expanding the work produced within the home into the exhibition space. The domestic environment is viewed as a studio for sensitive arts, where activities such as sewing, embroidery, and crochet, gain new meanings as forms of art, resistance, and cultural expression. The investigation is divided into three parts: textile artistic production into the domestic space and its relationship with femininity and identity, using the author's grandmother as a case study; an analysis of contemporary textile art through references such as artists Miriam Schapiro, Louise Bourgeois, and Sônia Gomes; and finally, the presentation of the author's own work, which seeks to reclaim the aesthetic and symbolic value of popular textile practices by bringing them into the exhibition space. The research proposes a critical review of these practices, questioning artistic and social hierarchies. It draws on authors such as Ana Paula Simioni, Lucy Lippard, and Julia Bryan-Wilson to point to the re-signification of domestic textiles in the context of contemporary art.

Keywords: textile art, gender, craft, contemporary art, domestic space

Sumário

Agradecimentos.....	4
Resumo.....	5
Abstract	6
Introdução.....	8
Capítulo I.....	11
A produção artística têxtil e o espaço doméstico	12
O Fio da Expressão	18
Voz Cultural e Comunitária	21
O Kitsch	29
Capítulo II.....	33
Transição da Arte Têxtil Tradicional para a Contemporânea.....	34
1970: A virada da Arte Têxtil.....	35
A figura da casa na arte têxtil contemporânea.....	42
Capítulo III.....	53
Memória.....	54
Desenvolvimento e processos.....	61
Proposta artística para exposição	67
Conclusão.....	71
Referências Bibliográficas	74

Introdução

Às vezes sonho com tecidos coloridos, dispostos por todos os lados em uma sala composta por diferentes texturas e objetos. Ter crescido no meio do ateliê de costura da minha avó, repleto de roupas, linhas e agulhas, teve um impacto profundo e duradouro na minha formação artística. Não poderia ser diferente a associação que faço deste ambiente à pesquisa acadêmica.

O espaço doméstico, ligado à intimidade e à rotina, para mim se constitui como uma forte fonte de inspiração. A decoração (do kitsch ao barroco), os objetos cotidianos e, no caso da minha avó, o próprio ambiente de trabalho, transformam camadas que ativam memórias e afetos, que acabam por estimular uma criação livre. Esta investigação vai abordar como a produção artística têxtil¹ no espaço doméstico possui uma grande importância para o desenvolvimento da arte têxtil contemporânea. A casa se torna um ateliê sensível, e nesse contexto, práticas como a costura, o bordado e o crochê (por exemplo), ganham novos significados, sendo compreendidas não somente como tarefas domésticas, mas como manifestações artísticas profundamente enraizadas na experiência vivida por suas criadoras.

Tendo como contexto a história destas mulheres no espaço da casa, esta pesquisa está dividida em três eixos. No primeiro, abordo a produção artística têxtil no espaço doméstico, explorando sua relação com o trabalho feminino, o envolvimento do mesmo na comunidade, e a construção de identidades. Tendo a minha avó como estudo de caso, aproveito para construir uma narrativa em volta das práticas têxteis domésticas, qual o significado das mesmas, e como podem ser usadas como inspiração para trabalhos expositivos. A inserção desse caso de estudo, também visa aprofundar a compreensão do papel desempenhado por mães e avós, ao demonstrar como é significativo a passagem de conhecimento geracional artístico, técnico e sensível, o que é muito comum, principalmente quando falamos da produção artística têxtil em geral produzida no espaço

¹ A frase Produção Artística Têxtil será usada nesta investigação para denominar todo tipo de produção artística feita no espaço doméstico e que seja utilizado o material têxtil. Dentro destas produções podem variar diversas técnicas como o crochê, o tricô, o patchwork, o macramê, o bordado, etc. Não estou me referindo à nenhuma em específico, mas a todas que sejam produzidas dentro deste espaço.

doméstico. Atividades têxteis, na cultura ocidental, sempre foram ligadas ao trabalho doméstico e à mulher. No entanto, esse trabalho silencioso também carrega profundas formas de resistência, expressão e transmissão cultural. Tendo a socióloga brasileira Ana Paula Simioni como um dos pontos de referência para a pesquisa, a mesma lida com a dualidade entre arte vs artesanato e questões de gênero. Será investigado como a arte têxtil está associada à mulher, porque historicamente este tipo de arte foi considerada menor e qual a relação da mulher com o mesmo. O intuito é mostrar como a segregação e a institucionalização das artes plásticas segmentaram o têxtil neste sentido. Apresentarei um breve contexto histórico de como as mulheres foram colocadas como dominantes do espaço doméstico, o porquê que isso aconteceu e como que o artesanato têxtil surgiu como uma consequência do pertencimento a este espaço. A construção de identidade, de comunidades e de técnicas, que não deixam de ser sensíveis, é uma consequência de uma existência-protesto.

Em seguida, o segundo eixo foca na arte têxtil contemporânea, analisando como as artistas Miriam Schapiro, Louise Bourgeois e Sônia Gomes, vêm utilizando os têxteis para expressar questões sociais e poéticas, através de uma exploração intuitiva deste elemento. Procuro apresentar exemplos sobre a arte têxtil contemporânea, que possui laços com as tradições domésticas, porém que ampliam os limites dessa prática. Ao explorar estas artistas que utilizam temáticas de um meio tradicionalmente ligado ao feminino e ao privado, questiono como as mesmas confrontam os cânones da arte e a sua ligação com o espaço público. A americana e crítica de arte, Lucy Lippard, reconhecida por seu papel fundamental no desenvolvimento da arte conceitual e feminista a partir dos anos 1960, é uma das autoras utilizadas como ponto de referência neste capítulo. Pela sua influência com o feminismo, a mesma foi uma das primeiras a destacar a importância de práticas artísticas engajadas politicamente, incluindo a valorização do trabalho de mulheres artistas e do têxtil. Lippard foi uma das fundadoras da A.I.R. Gallery, em Nova Iorque, a primeira galeria cooperativa administrada exclusivamente por mulheres, criada em 1972 — mostrando como ter espaços expositivos que focam nas minorias, é importante para a liberdade de criação e expressão.

Por fim, o terceiro eixo apresenta e contextualiza minha própria produção artística têxtil, revelando os processos, materiais e intenções que orientam meu

trabalho autoral. Trabalho este que busca reunir a produção artística têxtil popular e doméstica, trazendo-a para outra perspectiva, para o espaço público e artístico — a galeria de arte. Apresentando um contexto histórico e uma justificação da memória ativa para a conclusão da pesquisa atual, demonstro como sempre tive o têxtil como acesso e como o mesmo foi utilizado como voz para mim. Julia Bryan-Wilson, crítica de arte e historiadora americana, em sua exposição recente (Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art , 2024) para o Barbican Centre em Londres, afirma:

Os têxteis entrelaçam-se com nossa vida cotidiana, mas continuam sendo um dos meios artísticos mais subestimados na história da arte e na prática contemporânea. A universalidade do tecido o torna um mensageiro poderoso em contextos globais — seja transmitindo histórias pessoais ou comunicando mensagens ocultas. Em um único fio está embutida a história material do meio, revelando idéias relacionadas a gênero, trabalho, valor, ecologia, saberes ancestrais e histórias de opressão, extração e o comércio.²

O têxtil é um poderoso material, que serve como comunicação à muitas comunidades e indivíduos. O intuito desta pesquisa é o de analisar como enxergamos as formas de produção e os seus vínculos artísticos. Sinto que entender os espaços pelo qual a arte é produzida, é essencial para o entendimento da produção artística têxtil e a sua relação com as mulheres que a produzem. Buscar novas formas de olhar e de pensar esta arte, e fazer uma crítica a estas estruturas pela qual os gêneros são colocados — tanto artisticamente quanto socialmente, é uma forma de legitimar as formas de arte, que refletem as vozes e vivências de seus criadores. O interesse principal fica em valorizar as práticas antes consideradas menores, destacando sua importância cultural, social e estética e por fim, como ressignificar a produção artística têxtil do âmbito doméstico para o contexto da arte contemporânea no espaço expositivo.

² Tradução da autora.

Capítulo I

Neste capítulo, vou analisar como definimos a arte têxtil produzida no espaço doméstico, investigando como e por que peças têxteis são criadas nesse contexto. Compreender os limites do espaço privado é fundamental para captar o contexto em que essa forma de arte ganha vida, especialmente ao considerar as dinâmicas de gênero e os laços históricos entre o artesanato e o lar. O estudo analisa práticas como bordado, crochê, tricô e costura, concluindo que as mulheres são as principais criadoras dessas técnicas, evidenciando suas conexões com o espaço doméstico e o que as motiva a produzir essa arte. Essas práticas também são vistas como formas de socialização e resistência, destacando como o *craftivismo* ajuda a expressar questões de gênero e identidade. A ideia de *kitsch* também será explorada por meio de uma lente estética que descreve parte da arte têxtil feita em casa, questionando as fronteiras entre a arte erudita e a popular. Por fim, o objetivo é valorizar essas expressões têxteis como formas legítimas de arte que refletem as vozes e experiências de seus criadores.

A produção artística têxtil e o espaço doméstico

A minha atração pela produção artística têxtil feita em casa vem do fato de eu ter crescido em uma família rodeada de artesãos, e a minha avó era costureira. Desde pequena, cresci cercada pelos tecidos do seu respectivo ateliê, onde eu brincava entre espumas, fios e tramas. A mesma trabalha ativamente em casa, de maneira independente, e hoje em dia vejo grande influência dela na minha prática artística. Sem visitar a minha família por alguns anos, finalmente fui ao Brasil para celebrar o Natal de 2023. Com a expectativa de observar as produções mais recentes da minha avó costureira, Maria Júlia, eu me surpreendo com o seu ateliê completamente vazio (fig. 2). Como consequência de uma carreira ativa de 65 anos como costureira, Dona Júlia se orgulha da sua merecida aposentadoria, recusando a se envolver com atividades relacionadas à costura. Sentada na sua cozinha de azulejos frios, trajando peças confeccionadas por ela mesma, a avó compartilha que foi através da costura que conseguiu construir a sua moradia. A mesma descreve que em seu auge, produzia aproximadamente 4 mil peças mensalmente

(fig. 1), provenientes de uma fábrica localizada na capital de Minas Gerais, Belo Horizonte (Brasil). Através do seu poder laboral, trabalho adquirido através da sua habilidade técnica, Dona Júlia também empregava um grupo de costureiras que moravam na sua região, trazendo assim desenvolvimento econômico para a sua



Fig. 1- Avó Júlia em seu ateliê em 1996, Caratinga, Minas Gerais - Brasil



Fig. 2 - Ateliê da avó Júlia em 2024, Caratinga, Minas Gerais - Brasil

comunidade local. Este relato, embora singular, possui narrativas de mulheres comuns que, por meio da agilidade com linhas e agulhas, construíram uma trajetória de vida sólida e significativa. Portanto, Maria Júlia da Silva, a avó, se torna presente como um dos casos de estudo no contexto desta pesquisa, fundamentada na grande influência que exerce sobre a minha vida e o meu trabalho artístico. A inserção desse caso de estudo, também visa aprofundar a compreensão do papel desempenhado por mães e avós, ao demonstrar como é significativo a passagem de conhecimento geracional artístico, técnico e sensível, o que é muito comum, principalmente quando falamos da produção artística têxtil em geral produzida no espaço doméstico.

Seja a produção artística têxtil como sustento financeiro, ou seja a produção artística têxtil produzida como passatempo, ambas serão foco de estudo, pois, o ponto principal é o espaço em que se produz: a casa. Em consonância com o que mais faz sentido para esta pesquisa, o espaço doméstico e a casa representam locais onde o indivíduo vive, descansa, trabalha, repõem laços sociais e emocionais. “A casa é a topografia da existência íntima do ser humano” (Rocha, 2004, p. 14), e no meu caso, é o lugar onde a minha mãe e avós passam a maioria do tempo. A produção neste espaço acaba sendo uma produção longe do olhar alheio e sem intenções expositivas, logo, o que se produz em casa acaba sendo um reflexo desta sensibilidade e criatividade íntima.

Quando falamos da produção artística têxtil, a mesma sempre foi produzida majoritariamente por mulheres, e estas a produziam, na maioria, na esfera doméstica. Segundo a socióloga brasileira, Ana Paula Simioni (2021. p. 1):

É possível afirmar que os objetos artísticos, em virtude de seus atributos materiais (e não somente sua autoria), possuem um “gênero”? As artes têxteis, e em particular os bordados, parecem ser o caso de objetos naturalmente atrelados ao fazer feminino.

Muito embora na Idade Média as artes de tapeçaria e bordados fossem valorizadas, na Idade Moderna elas foram desqualificadas, secundarizadas e colocadas como trabalho feminino e manual, e assim consequentemente qualificadas como “menores”³ (Simioni, 2010). Foi então no Renascimento, que a

³ O conceito de “artes menores” evoluiu ao longo do tempo e tem diferentes interpretações, o que torna difícil atribuí-lo a uma única pessoa. A distinção entre “artes maiores” e “artes menores” remonta a uma hierarquização das práticas artísticas que se desenvolveu na Europa, principalmente a partir do Renascimento. As “artes maiores” (arquitetura, escultura, pintura) eram consideradas superiores por exigirem maior intelecto e habilidade manual, enquanto as “artes menores” (artesanato, ourivesaria, tapeçaria, cerâmica, etc.) eram vistas como mais ligadas à produção utilitária e decorativa. Um dos intuitos desta pesquisa é buscar valorizar as práticas antes consideradas menores, destacando sua importância cultural, social e estética.

ideia de “arts and crafts”⁴ foi criada e categorizada. A pintura e a escultura foram vistas como o foco principal da expressão cultural e artística, enquanto a produção artística têxtil era vista como feita por artesãos anônimos e artistas não profissionais (Henderson, 2021). Citando brevemente o contexto em que esta definição se encontra definida, esta foi uma realidade construída desde o século XIX, quando, com a chegada da industrialização, e divisão do trabalho - doméstico para as mulheres e público para os homens - o tricô, o crochê, a costura, ao lado de outras artes manuais têxteis, tornaram-se o passatempo ideal para mulheres de classe média/classe média alta e necessidade para mulheres de classe baixa. Segundo a crítica de arte Lucy Lippard (1978, p.113):

Quanto menos privilegiada ela for, maior a probabilidade de manter seus interesses em casa, com o foco de sua arte permanecendo semelhante ao de seu trabalho (doméstico). Quanto mais bem-sucedida e educada ela for, maior a probabilidade de buscar influências e estímulos fora de casa, dedicando seu tempo à leitura, frequentando concertos, teatro, dança e se mantendo “bem informada”.⁵

O trabalho desempenhado por mulheres na esfera doméstica, como cuidar dos filhos e cuidar da casa, sempre foi subvalorizado e muitas vezes esquecido. Eu cresci neste espaço, vendo e presenciando mulheres com muito talento e inteligência sentirem que pertencem apenas ao espaço delimitado da sua casa. As mesmas sempre focaram na limpeza, na cozinha e no cuidado da família. O cuidado vinha sempre da parte da esposa, da irmã e da mãe - o de cuidar do lar, de fazer com que ele tivesse boa aparência e gerasse uma sensação de aconchego. Este cuidado acaba fomentando a criatividade, e as referências que temos são usadas para construção de objetos que representam esta vivência. Segundo as

⁴ Arts and Crafts é um movimento estético e social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Reunindo teóricos e artistas, o movimento busca revalorizar o trabalho manual e recuperar a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano. Acesso através do link <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4986/arts-and-crafts> consultado no dia 24/11/2024.

⁵ Tradução da autora

artistas e investigadoras brasileiras Amanda Miranda e Sylvia Furegatti (2021, p. 113):

Buscando a revisitação do processo de construção do “ser mulher” dentro do espaço doméstico, o quarto - espaço construído para abrigar o particular e também o local no qual se dá a construção do feminino e de uma relação identitária ligada a ele - é referenciado enquanto espaço de pertencimento, proporcionando um envolvimento que pode ativar memórias individuais por meio da criação de um lugar no qual infância, adolescência e fase adulta se conectam de maneira semelhante à que se dá em nossa memória.

O quarto: a cama, o guarda-roupa: as roupas, a sala: o sofá, a cozinha: a mesa, todos estes espaços de convívio, como afirmou Furegatti, trazem memórias e excitam a criação de objetos que promovam o pertencimento. A casa é vista como lugar sagrado, de descanso e de partilha, e os objetos pertencentes às mesmas são a materialização deste cuidado e conforto. A autora Vânia Carneiro de Carvalho, em seu livro *Gênero e Artefato* (2008), menciona que “o embelezamento da casa, pode ser considerado como uma forma específica de conforto: o conforto visual (um conforto que é aprendido pela visão)” (p.10). A decoração da moradia vai além da escolha de móveis, este conforto se busca também através da confecção artesanal, feita com as mãos, como cortinas, almofadas, toalhas de mesa, entre outros. A disposição material da casa, a configuração dos móveis, o estilo de ornamentação presente nos objetos pessoais e domésticos, a divisão funcional dos cômodos, as práticas do dia-a-dia e as tarefas domésticas relacionadas a esse contexto têm o potencial de criar e perpetuar diferenças de caráter de gênero. Segundo Parker (1984, p.158.):

O bordado como uma forma de criar um certo “conforto” doméstico, foi criado não apenas pelas circunstâncias em que as mulheres se encontravam dentro de casa; mas foi um sintoma de insegurança da classe média (...) Não era suficiente para a mulher cobrir toda a superfície disponível da casa com

bordados, evidência da sua presença, era importante que fosse feito com bom-gosto.⁶

Interessante o uso da palavra bom-gosto e a relação que a autora faz com a classe média e o ato de bordar. O bordado sempre teve esta relação com a realza e a feminilidade, o que trazia um significado de status (Parker, 1984). Entretanto, muitas destas mulheres viram nestes objetos como uma oportunidade financeira, para complementar a renda familiar, ou seja, para estabelecer a sua própria independência. O senso de cuidado da casa através do bordado, do crochê e tricô, seja por necessidade ou não, fez com que estes fossem a simbologia da união da mulher de classe média e da mulher da classe trabalhadora. Quando se refere às mulheres de baixa classe social, como a Vó Júlia, a costura surgiu como uma oportunidade para se desenvolver financeiramente e, ao mesmo tempo em que trabalhava, teve tempo para cuidar dos seus seis filhos, fazer almoço e limpar a casa.

Considerando as mulheres que produzem no seu tempo livre, como passatempo, Lippard escreve sobre o “*Hobby Art*” feminino⁷. E porque *hobby*? Porque o mesmo é feito enquanto a mulher tem tempo, de maneira relaxada, “isolada” do mundo comercial e fora da pressão do contexto profissional (Lippard, 1993. p.136). O bordado e a costura, quando entram dentro de casa e são feitos dentro do espaço de convivência, representam esta posição política que é ocupada por aquela mulher que produz, cuida e limpa. Essas práticas foram historicamente associadas às mulheres, sendo vistas como atividades “domésticas” e “femininas”. Isso reforçou estereótipos de gênero que limitavam as mulheres ao espaço privado da casa. Esta posição política de pertencimento, não deixa de ser criativa, principalmente quando a mesma produz para a própria casa, sem este julgamento de que deve ou não deve ser considerado bonito. Me lembro de ler uma frase, “... e se as mulheres pudessem produzir estes trabalhos domésticos apenas para ganhar dinheiro “, sem serem influenciadas por nenhuma alteração criativa - seriam eles adornados, com tanto cuidado e com técnicas tão sensíveis? A presença da

⁶ Tradução da autora

⁷ Descrição retirada do artigo de Lucy R. Lippard, *Something from Nothing* (Toward a definition of Women’s ‘Hobby Art’), 1978.

criatividade para a criação destes mesmos é inerente aos trabalhos feitos através do *hobby art* ou não. Segundo Lippard (1993. p. 133):

A decoração excessiva da casa (...) frequentemente atribuída à “chatice” feminina ou ao mau gosto, pode muito bem ser atribuída à inquietação criativa. Como a maioria dos objetos artesanais caseiros são voltados para a melhoria do lar, eles inspiram menos medo em sua criadora de serem vistos como egoístas ou indulgentes. Não há confusão em relação a pretensões de serem arte, e a mulher se sente livre para fazer qualquer coisa que possa imaginar.⁸

Através deste pensamento, podemos aprofundar a ideia de que o ambiente doméstico desempenha um papel fundamental como espaço de experimentação e liberdade criativa. Nesse contexto, a casa não é apenas um lugar funcional, mas também um reflexo da personalidade, das emoções e das experiências de seus moradores. A liberdade de criação nesse espaço surge da possibilidade de transformar o ambiente em algo único e personalizado, moldado por escolhas individuais.

O Fio da Expressão

Conforme foi falado anteriormente, o bordado, o crochê e o tricô não podem existir sem ter relação com a história das pessoas que o fazem. Para além do estereótipo de ser um trabalho já datado e feito somente por mulheres mais velhas, os mesmos carregam um significado muito mais profundo: são formas de comunicação não verbal que transcendem o tempo e o espaço. Esses trabalhos manuais, feitos ponto a ponto, transformam o cotidiano em algo tangível, transmitindo histórias, sentimentos e mensagens das suas criadoras - muitas vezes denominadas como anônimas.

Minas Gerais, a região pelo qual nasci e fui criada, é uma região rica em tradições artesanais têxteis e houve um desenvolvimento e continuação de diversas

⁸ Tradução da autora

técnicas que já se tornaram inclusive patrimônio nacional brasileiro.⁹ É importante entender que o artesanato tradicional, só consegue ser produzido enquanto as técnicas são partilhadas geracionalmente e em suas comunidades. Por estarem ligados estreitamente às formas de vida das pessoas que o produzem, o artesanato se torna uma importante ferramenta de resistência cultural e política. Isso porque o mesmo se traduz em representação de uma identidade local, forma de expressão e estruturação de um conhecimento muitas vezes marginalizado. Segundo a Associação Artesol¹⁰:

O artesanato tradicional compreende os saberes e modos de fazer artesanal que são passados de geração em geração em uma comunidade. Os objetos tradicionais fazem parte do modo de vida das pessoas de um local, em atividades cotidianas ou eventos importantes. Eles materializam valores culturais ancestrais, transmitindo histórias e conhecimentos ao longo do tempo.¹¹

Estas técnicas sensíveis carregam uma simbologia ancestral muito importante. Segundo Lemes e Pereira (2017), as origens do crochê e do tricô são muito incertas, podem ter se iniciado na Arábia, espalhando-se seguindo as rotas comerciais árabes para outros países do Mediterrâneo. Há também indícios de que o crochê tenha vindo da América do Sul, por meio de uma tribo primitiva que utilizava ornamentos de crochê em rituais de passagem da puberdade. Uma terceira hipótese associa sua origem às bonecas de crochê da China. Entretanto, o que se pode afirmar com certeza, é que são transmitidos pela tradição familiar,

⁹ Um exemplo de patrimônio nacional brasileiro são os bordados feitos pelas Mulheres do Jequitinhonha, em Minas Gerais. Um programa apoiado pela ONG Tinguí, que atua no fortalecimento das populações de comunidades rurais e quilombolas do Vale do Jequitinhonha-MG. Informação disponível em: <https://www.tingui.org/mulheres-do-jequitinhonha> Consultado no dia 3 de Janeiro, 2025.

¹⁰ Associação Artesol é uma organização da sociedade civil brasileira fundada em 1998, sem fins lucrativos, independente e apartidária, que apoia os artesãos de todo o território nacional e atua como um centro de pesquisa, de reflexão e de formação para políticas públicas. Disponível em: <https://artesol.org.br/quem-somos/> Consultado no dia 3 de Janeiro, 2025.

¹¹ Texto disponível em: <https://artesol.org.br/artesanato-brasileiro/>. Consultado no dia 20 de Dezembro, 2024.

trazendo consigo processos construídos por meio da memória e do cotidiano de um grupo específico de mulheres.



Fig. 3 - Primeira publicação do artigo *Making Something from Nothing* de Lucy Lippard em 1975.

Para a avó Júlia, a costura também foi ensinada por uma tia e a mesma começou a trabalhar com este ofício aos 14 anos de idade, e terminou (oficialmente) somente agora, aos 79 anos de idade. A costura não foi só um *modus operandi* ¹², como forma de vida e trabalho, ela também empregava cerca de 10 mulheres na sua região. Todas trabalhavam em suas casas. A avó não só tinha a costura como fonte principal para o próprio sustento, mas também ajudava a desenvolver sua economia local. Foi um método usado como resistência não só para o seu próprio desenvolvimento financeiro, mas como uma forma da mesma existir para além do que era esperado para mulheres da sua família: trabalho braçal rural. Para a história de vida dela, a avó construiu algo do que era considerado nada (fig. 3), tal como afirma Lippard (1993, p.134):

Mulheres privilegiadas e/ou desesperadas e/ou ousadas o suficiente para considerar a criação fora dos limites tradicionais encontram uma forma de

¹² Modus operandi é uma expressão em latim que significa "modo de operar" ou "maneira de agir". É usada para descrever o método ou a forma característica com que uma pessoa, grupo ou entidade realiza uma tarefa, conduz uma atividade ou resolve um problema.

expressar esses impulsos em uma arte que não é considerada 'arte', uma arte para a qual existe alguma justificativa para ser feita, uma arte que custa pouco ou nada e que ainda desempenha uma função aparentemente útil como benefício adicional - a arte de fazer algo do que é considerado nada.¹³

Fazer algo do que é considerado nada é uma premissa importante e quase que repetitiva para mulheres artistas - sejam elas profissionais ou não. Muitas vezes o artesanato vem do acaso, da disponibilidade de material ou da indisponibilidade de opções.

Voz Cultural e Comunitária

No decorrer desta pesquisa, pelo qual tive inúmeras conversas com a minha avó sobre a sua prática, percebi que a costura significava muito mais que um trabalho para ela, significava uma voz que ela não teria tido se não fosse através da linha e da agulha. A analogia feita entre a voz e a prática artística têxtil é recorrente em diversos livros que trabalham a temática. Em “*Threads of Life - A History of the world through the eye of a needle*”, por Clare Hunter (2019), descobri o trabalho do grupo de mulheres sul africanas chamado *Amazwi Abesifazane* (fig. 5), também conhecido como *Voices of Women*. A autora faz uma referência ao trabalho destas mulheres, que são bordados feitos à mão (fig. 4), usados para ampliar a voz das mesmas. *Amazwi Abesifazane*, é um programa que busca coletar memórias através de testemunhos autobiográficos, baseados em experiências das mulheres que vivenciaram o *apartheid*. Composto por um arquivo com mais de três mil histórias, a linha e a agulha serviram como um método para expor situações de discriminação, estupro, brutalidade policial, remoções, prisões, homicídios, etc. Segundo Hunter (2019, p.15):

Em um país com diversos tipos de dialetos, e um alto nível de analfabetismo feminino, a evidência escrita não demonstra representatividade e acaba se tornando inacessível para a grande maioria. Porém, através do bordado, as

¹³ Tradução da autora.

atrocidades são representadas em uma linguagem universal. É o discurso da



Fig. 4 - Bordado Amazwi Abesifazane, autora desconhecida, 2003. Disponível em: <https://www.andriesbotha.net/other-projects/amazwi-abesifazane/>

mulher através do trabalho feito com a agulha.

As obras das artistas sul africanas são tecidos coloridos, bordados com linhas de cores fortes e com miçangas. Os mesmos não só demonstram um trabalho contínuo de talento e sensibilidade, mas também, devido à acessibilidade dos materiais, as mesmas conseguem utilizar dos mesmos como voz para situações de injustiça. Outro grande exemplo para este tipo de trabalho com bordado, é o da *Arpilleras* Chilenas. No Chile ditatorial de Pinochet, nos anos 70, a técnica de bordado conhecida como *arpillera*¹⁴ foi a maneira encontrada por um grupo de mulheres para denunciar as violações de direitos humanos do regime.

¹⁴ A Arpillera é uma técnica têxtil chilena que possui raízes numa antiga tradição popular iniciada por um grupo de bordadeiras de Isla Negra, localizada no litoral central chileno. As arpilleras possuem um carácter político, religioso e social e representam parte da história do Chile.



Fig. 5 - Mulheres da comunidade Amazwi Abesifazane, bordando, 2003. Disponível em: <https://www.andriesbotha.net/other-projects/amazwi-abetesifazane/>

Devido à escassez de material, as mesmas utilizam panos provenientes de sacos de batata ou farinha, como base para a costura. Anos depois, tendo as *arpilleras* chilenas (fig. 6) como inspiração, temos diversas *arpilleras* que se desenvolveram no restante do mundo inteiro. Temos como exemplo o coletivo, Linhas do Horizonte, fundado em 2016, que trabalha o bordado como uma forma de protesto para certas situações sociais que acontecem no interior do estado de Minas Gerais. O material produzido se tornou um significado de empoderamento para as autoras, tornando os produtos finais, uma forma de expressão, retirando-as de seus contextos apartados e inferiorizados, e exibiu-as como objetos artísticos. Estas mulheres conseguem demonstrar o poder transformativo da arte não somente na sociedade mas também na vida de quem pratica. Muitas dessas artistas revelam uma habilidade técnica impressionante e uma notável percepção para cores e formas. Para mim, um dos exemplos mais emblemáticos desta



Fig. 6 - Arpillerista A.P.A., *Chilectra Power Outage*, 1980. Disponível em: <https://molaa.org/arpilleras-online-aftermath>

materialização abstrata de cores e formas, está nas obras criadas pelo grupo norte-americano *Gee 's Bend*.

Produzido por mulheres afro-americanas no estado do Alabama, as colchas de *patchwork* de *Gee's Bend* (fig. 7) ficaram conhecidas no mundo inteiro. Essas colchas, também chamadas de *quilts*¹⁵, são marcadas por padrões únicos. Originadas de uma tradição que vem desde o período da escravidão, os *quilts* de *Gee's Bend* não são apenas expressões artísticas, mas também carregam

¹⁵ *Quilt*, ou *patchwork*, é uma colcha artesanal feita a partir da união de camadas de tecido, geralmente composta por um topo decorativo, um enchimento no meio e um forro. Tradicionalmente, os *quilts* são confeccionados com técnicas de costura manual ou à máquina, combinando pedaços de tecido para criar padrões geométricos, abstratos ou figurativos. Além de sua função prática, os *quilts* são considerados uma forma de expressão artística e cultural, muitas vezes carregando histórias, tradições e simbolismos pessoais ou comunitários.



Fig. 7 - Manta *Gee's Bend*, produzida por Minnie Sue Coleman, 1970.
Disponível em: <https://austincreativeuse.org/blog/gees-bend-quilters>

significados culturais e históricos profundos, refletindo as experiências e histórias de vida das mulheres que as confeccionaram.

A comunidade de *Gee's Bend* (fig. 8) é um exemplo de como um trabalho artístico pode estar atrelado à expressão de uma identidade local. A mesma foi formada por descendentes de pessoas escravizadas que trabalhavam na plantação



Fig. 8 - Marie Pettway e Lillie Mae Pettway. Nos anos antes da construção do Centro *Freedom Quilting Bee*, membros da comunidade trabalhavam da suas casas. Disponível em <https://www.geesbend.org/history-of-gees-bend>

*Pettway*¹⁶ durante o século XIX.¹⁷ Após a abolição da escravidão, muitas famílias permaneceram na área, pelo qual continuaram a trabalhar na zona rural, enfrentando pobreza e isolamento geográfico. Nesse contexto de adversidade, as mulheres de *Gee's Bend* desenvolveram a prática de fazer colchas artesanais como uma necessidade prática, usando restos de tecidos para criar cobertores que protegiam suas famílias do frio. No entanto, esse ato de sobrevivência evoluiu para uma forma de expressão artística. Além de reunir a comunidade local, pelo qual

¹⁶ A Plantação Pettway foi uma propriedade localizada em *Gee's Bend*, no estado do Alabama, Estados Unidos, onde pessoas escravizadas trabalharam durante o período da escravidão. Após a Guerra Civil Americana e a abolição da escravidão, muitas das pessoas anteriormente escravizadas na plantação, bem como seus descendentes, continuaram vivendo e trabalhando na região. A plantação é parte importante da história de *Gee's Bend*, sendo um símbolo das condições históricas de opressão que moldaram a resiliência e a criatividade das famílias locais, especialmente as mulheres que deram origem à famosa tradição de *quilts* da região.

¹⁷ Informação disponível em <https://www.geesbend.org/history-of-gees-bend> Consultado em 21 de Dezembro, 2024.

juntas produziam as peças, a história dos quilts nos Estados Unidos está profundamente entrelaçada com as experiências das mulheres, especialmente mulheres afro-americanas. Segundo Silva (2022, p. 4):

Quando comparado ao Brasil e à Europa, o *patchwork* na realidade estadunidense assume uma pujança muito maior, tanto em sua produção enquanto objeto material quanto em seu sentido simbólico e cultural. Nos Estados Unidos, o *patchwork* é reconhecido como artefato cultural que atesta identidades de gênero, étnica, regional e política, notadamente, no processo histórico de luta dos afro-americanos contra a escravidão e das mulheres pelo reconhecimento do direito ao voto e no movimento feminista da década de 1970.

Durante a escravidão, as colchas de *patchwork* eram feitas tanto por necessidade quanto por tradição cultural, muitas vezes incorporando símbolos, histórias e até mensagens codificadas. Durante o movimento de direitos civis, os quilts de *Gee's Bend* assumiram um novo significado: o centro *Freedom Quilting Bee* (fig. 10) foi formado em 1966 por mulheres locais, ajudou a melhorar as condições econômicas da comunidade ao vender suas colchas e financiar causas de justiça social. Hoje, os quilts de *Gee's Bend* (fig. 9) continuam a ser um símbolo de resistência, identidade cultural e genialidade artística, conectando o passado ao presente e inspirando novas gerações a explorar a tradição e a inovação no artesanato têxtil. De acordo com um parágrafo presente no website *Visit Gee's Bend*:

Por gerações, as mulheres de *Gee's Bend* têm criado colchas de retalhos unindo pedaços de tecidos e roupas em designs abstratos que nunca antes haviam sido vistos em colchas. Seus padrões e estilos de composição foram transmitidos ao longo das gerações, sobrevivendo à escravidão (...). Repletas de uma imaginação visual que amplia os limites expressivos do gênero das colchas, essas criações impressionantes expandiram o campo

da cultura visual afro-americana e abriram portas para novas compreensões da arte e da história norte-americana.¹⁸



Fig. 9 - Colcha feita por Irene Williams contendo a palavra “vote”; 1975. Disponível em: <https://www.geesbend.org/>

¹⁸ Tradução da autora. Disponível em: <https://www.geesbend.org/> Consultado em 24 de Dezembro de 2024.

A história das colchas de *Gee's Bend* é importante estar presente nesta investigação pois estamos falando de um contexto, em que tivemos nos anos 2000 já exposições pelo qual as colchas eram reconhecidas como objetos artísticos e conseguiram ter valorização estética e prática. Vamos observar que desde dos anos 70/80 começamos a ter um certo aumento na mudança do espaço de experimentação das artes têxteis, que se viram para fora do espaço privado e para dentro do espaço público. Reviver estas práticas é uma forma de reabilitação para as comunidades que as praticam. Este contexto será explorado mais a fundo no segundo capítulo desta pesquisa.



Fig. 10 - Leola Pettway e Ounnie Pettway trabalhando no *Freedom Quilting Bee*, 1972. Disponível em: <https://imma.ie/whats-on/gees-bend-quiltmakers/>

O Kitsch

Conforme mencionado anteriormente, o espaço doméstico é um ambiente que proporciona e fomenta a criatividade de diversas mulheres, seja por motivos financeiros e profissionais, ou como passatempo. Esta criatividade pode ser derivada de técnicas ancestrais, geracionais ou através de aprendizado rápido e

efetivo - sem grande cobrança e julgamento crítico tanto pela criadora ou pelo expectador. Geralmente associado ao segmento popular da sociedade, o objeto artesanal seria dotado de uma estética que reflete o gosto do seu produtor (Lima, 2005). Então qual a relação do Kitsch com o objeto artesanal? Especificamente o objeto artesanal têxtil? O objeto artesanal pelo qual nos referimos, pode ser aprendido e reproduzido através de moldes e gabaritos, facilmente encontrados em livrarias ou bancas de jornais e de acesso a todos. Hoje em dia, tais moldes podem ser descarregados facilmente pela internet, gratuitamente. O produto final, seja ele uma almofada, um bordado em uma toalha ou um pano de prato, vai servir de enfeite para a casa e é neste espaço em que vamos abordar a estética *kitsch*. Segundo Bryan-Wilson (2017. p. 14):

Dentro da arte contemporânea, a divisão entre arte e artesanato tem tido uma erosão relativa, porém persistem distinções de classe, raça e gênero entre o *high craft*, destinado à exibição institucional, e o *low craft* dos *hobbyistas*, que frequentemente é citado ou diretamente apropriado por artistas, mas que talvez nunca chegue a sair de uma sala de estar, sendo às vezes marcado pelo "mau gosto".¹⁹

A palavra kitsch deriva-se do verbo alemão *verkitschen*, que tem o sentido de recuperar móveis antigos para os revender e foi traduzido para diversas línguas como “mau gosto”. É “a coisa que não quer dizer nada e nada exige ao pensamento; o adorno no convívio pacato do burguês à mesa do café.” (Karpfen, 2017, p. 28). A relação desta terminologia com esta pesquisa é o significado que o mesmo traz para o que é considerado mau gosto vs. bom gosto, e assim podemos fazer a mesma analogia entre artesanato vs. artes plásticas, artes maiores vs. artes menores.. Todos estes são analisados e colocados dentro de um conceito, entretanto, é necessário existir um parâmetro cultural para que os mesmos possam ser definidos dentro de uma sociedade. Para o autor Clement Greenberg (2018, p. 7):

¹⁹ Tradução da autora.

Os camponeses que se instalaram nas cidades como proletariado e pequenos burgueses aprenderam a ler e a escrever em nome da eficiência, mas não alcançaram o lazer e o conforto necessários à fruição da cultura citadina tradicional. Perdendo o seu gosto pela cultura popular característica das zonas rurais, (...) as novas massas urbanas pressionaram a sociedade para lhes fornecer um novo tipo de cultura adequada à sua apetência para consumir. (...) criou-se um novo produto: a cultura ersatz, o kitsch (...)

O Kitsch é classificado como decaído, insensível, exagerado, mecânico e segue fórmulas (Greenberg, 2018). O kitsch não exige nenhum conhecimento prévio ou questionamento de quem o consome, apenas quer ser consumido e o mesmo existe como consequência do capitalismo. São diversos os exemplos de objetos artísticos que, em determinado período ou contexto, foram rejeitados por uma elite – artística, cultural, intelectual ou econômica. A produção artística têxtil entra nesta conjuntura, pelo qual é neste momento que as nossas mulheres mencionadas anteriormente irão se encaixar na história. Para melhor contextualização do artesanato têxtil, segundo Greenberg há uma diferenciação do que seria Kitsch e do que é classificado como Cultura Popular. Cultura Popular seria onde o nosso artesanato genuíno se encontraria, mas não o de reprodução em massa. Segundo Cardoso (2014), cultura popular serve “como suporte de uma idealização romântica da tradição”, é o que se mantém tradicional perante a cultura dominante do espaço. Um importante trecho de Arantes (1995, p. 12) serve para analisar este díptico que apesar do artesanato têxtil estar presente tanto na cultura popular quanto no Kitsch, o mesmo recebe uma certa desvalorização geral pela sociedade:

Repudiamos, qualificando de ingênuo, de mau gosto, indigesto, ineficaz, errado, anacrônico ou, benevolmente, pitoresco, tudo aquilo que identificamos com o “povo”. Essa ambivalência em relação ao que é diferente e, especialmente, ao que é identificado com o “povo”, por parte daqueles que tomam para si e para os seus a tarefa de catequizar o resto da sociedade, não decorre apenas do descobrimento da beleza, eficácia e adequação insuspeitadas do que lhes é culturalmente “alheio”. Na verdade, essas atitudes contraditórias em relação à “cultura popular” resultam em

grande medida do seguinte paradoxo. Nas sociedades industriais, sobretudo nas capitalistas, o trabalho manual e o trabalho intelectual são pensados e vivenciados como realidades profundamente distintas e distantes uma da outra.

Este parágrafo de Arantes, reforça o pensamento do que havíamos já dito antes, que seria a diferença do material têxtil feito dentro de casa, considerado manual e sem acréscimo intelectual, que vem do povo. Para mim a produção artística têxtil doméstica se caracteriza como kitsch no momento em que símbolos e grafismos são reproduzidos por motivações de cultura popular - domesticar a casa, identificar objetos com uma estética reconfortante. Ter o olhar positivo e significativo sobre esta estética é o que me faz querer analisar os símbolos e as referências que são trabalhados por estas artesãs e artistas têxteis. Se a acumulação de objetos reproduzidos em casa traz liberdade criativa e expansão financeira para as mulheres mencionadas anteriormente, o artesanato ou a arte seguiu o seu propósito principal. Lippard (1993, p.138) faz uma ótima analogia que é: “O bom gosto não será padronizado em museus, mas variará de lugar para lugar, de casa para casa.”²⁰ O bom gosto está nos olhos de quem o vê, e saber valorizar o que é produzido em um momento de refúgio é também valorizar a estética cotidiana, tão importante para constituição do que é popular ou não.

²⁰ Tradução da autora.

Capítulo II

No capítulo anterior, apresentei de que forma a produção artística têxtil, feita em casa, reflete aspectos pessoais, familiares e sociais das mulheres que, por diversas gerações, utilizaram o têxtil como meio de expressão pessoal e social. Por meio de práticas como o bordado, o crochê e o tricô, muitas artistas e artesãs transformam materiais cotidianos em peças que dialogam com questões de identidade, memória e afeto. Neste capítulo, procuro apresentar exemplos sobre a arte têxtil contemporânea, que possui laços com essas tradições domésticas, porém amplia os limites dessa prática. Procuro também explorar artistas que, ao utilizarem temáticas de um meio tradicionalmente ligado ao feminino e ao privado, confrontam os cânones da arte e sua ligação com o espaço público. Artistas contemporâneas como Sônia Gomes, Louise Bourgeois, e Miriam Schapiro utilizam o tecido, bem como os materiais têxteis para explorar muitos temas complexos como trauma, feminilidade e corporeidade.

Transição da Arte Têxtil Tradicional para a Contemporânea

A busca por uma definição sobre o que é a arte têxtil contemporânea para este trabalho acadêmico não foi e não é uma tarefa fácil. Ao pesquisar por diversas bibliotecas municipais do Porto, sempre vou ao setor de arte à procura de livros que me pudessem ajudar a descrever o tema. Sem ficar surpresa, não encontro nada sobre arte têxtil contemporânea, somente catálogos ou livros que referem o têxtil às artes decorativas. Quando falo sobre a arte têxtil, a mesma é caracterizada pelo uso de fios, linhas e tecidos para a construção de formas por meio de técnicas como o bordado, a costura, o crochê, o tricô, o *patchwork*, a tapeçaria e a tecelagem.²¹ As formas criadas podem ter como resultado esculturas, instalações e também objetos funcionais. De uma forma geral, e não só nas bibliotecas municipais do Porto, há falta de referências concretas sobre o que é a arte têxtil e a história da arte têxtil. Nesta pesquisa foi necessário criar recortes de definições

²¹ Tecelagem está mais ligada ao processo de entrelaçar fios e é um processo fundamental da indústria têxtil, que pode ser realizado em teares manuais ou industriais. Já a tapeçaria é um tipo de tecelagem que foca na criação de padrões artísticos e decorativos, muitas vezes usados em peças como tapeçarias de parede ou tapetes.

encontradas em diversos livros e pesquisas acadêmicas, pelo qual busco criar a minha própria definição, como forma de expressão artística que se encontra presente tanto na academia quanto nos museus e galerias de arte.

1970: A virada da Arte Têxtil

No mundo inteiro, as décadas de 60, 70 e 80 do século XX, foram décadas de agitações e acontecimentos políticos importantes para o desenvolvimento dos movimentos artísticos que vieram a seguir. Foi a partir da década de 1970, através do advento do movimento feminista,²² que artistas começaram a questionar e a articular uma revalorização das tradições tidas como “femininas” (Simioni, 2010).



Fig. 11 - Judy Chicago (esquerda) e Miriam Schapiro (direita), 1972. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Judy-Chicago-left-and-Miriam-Schapiro-right-1972-Image-courtesy-of-the-CalArts_fig1_346652818

²² Me refiro ao movimento feminista como um movimento catalisador de transformações econômicas, socioculturais e políticas voltadas à melhoria das condições de vida das mulheres (e minorias), procurando a superação das relações de gênero (Vedana e Gervasoni, 2020).

Foi também nesta década que surgiram os estudos sobre a mulher os Estados Unidos, onde no contexto acadêmico, a palavra sexo foi substituída pela palavra gênero (Carvalho, 2008, p.19). Em busca de questionar o cânon da arte, o têxtil começou a ser utilizado como forma de crítica ao poder em vigor no mundo artístico, demonstrando ser um material capaz de questionar as tradições vigentes. Artistas como Judy Chicago (1939, Estados Unidos) e Miriam Schapiro (1923–2015, Canadá) (fig. 11), foram pioneiras no questionamento das relações entre arte e artesanato e qual a relação destes à mulher e ao movimento feminista. Precedente de diversos direitos alcançados por mulheres no contexto político e social, esta década borbulhou tanto nos Estados Unidos, quanto na América Latina. Entretanto, a nossa conjuntura latino-americana era de ditaduras militares que, no Brasil, por exemplo, só acabou em 1985. É importante trazer a condição política à tona, para melhor entendermos que nem sempre o parâmetro de desenvolvimento artístico americano deve ser considerado na mesma velocidade que ocorreu em outros países. Pensando na relação da mulher relacionada ao ambiente doméstico, o trabalho de Schapiro teve grande influência nesta época.

Schapiro, começa a sua carreira como pintora, mas começa rapidamente a trabalhar com colagens e outras técnicas, utilizando na maioria das vezes figuras que remetem ao crochê, bordado, lenços e colchas. Criticada fortemente no início da sua carreira, o trabalho da autora foi visto como “nada de especial”²³, além de ser definido como arte decorativa²⁴. Não muito distante desta definição, pelo qual a artista fazia questão em exaltar, Schapiro foi uma das fundadoras do movimento

²³ Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-miriam-schapiros-feminist-work-transcended-art-craft>. Consultado em 26 de Abril de 2025.

²⁴ A associação feita a produção artística têxtil e as artes decorativas sempre foi historicamente feita de uma maneira depreciativa. Durante muito tempo, a arte têxtil, teve o seu valor medido mais pela função prática e pelo embelezamento de objetos cotidianos do que por seu potencial artístico. Essa classificação é considerada depreciativa porque relega o trabalho têxtil (muitas vezes feito por mulheres) a um status inferior em relação às chamadas “belas-artes”, como a pintura e a escultura. Além de reforçar preconceitos de gênero, o mesmo subestima a complexidade técnica, a criatividade e o valor cultural dessas expressões. Uma definição clássica sobre as artes decorativas, por Lynton (1992): dizem respeito à criação de objetos que, além de funcionais, possuem um apelo estético, sendo projetados para enriquecer visualmente o ambiente cotidiano.

*Pattern and Decoration*²⁵, criado em resposta ao machismo visto no modernismo. O movimento via a importância das tradições manuais e decorativas em todo o



Fig. 12 - Miriam Schapiro, *Anonymous Was a Woman*, 1976.
Disponível em: <https://manhattanarts.com/when-textile-crafts-become-fine-art/>

mundo, como os têxteis, papéis de parede, mosaicos, vidros e bordados. Uma das séries mais famosas de Schapiro se chama, *Anonymous Was a Woman* (fig. 12),

²⁵ O movimento *Pattern and Decoration* surgiu nos Estados Unidos em meados da década de 1970, tendo Miriam Schapiro como uma de suas fundadoras. Desenvolvido em um contexto de críticas ao elitismo da arte moderna e influenciado pelo feminismo, o movimento valorizava padrões, ornamentos e artes tradicionalmente consideradas decorativas. Ele buscava desafiar a hierarquia entre alta/baixa arte, celebrando estéticas historicamente associadas a culturas não ocidentais e ao trabalho feminino.

produzida majoritariamente a partir de 1976. Através desta série, a artista busca celebrar artesãs têxteis, através da composição de recortes e colagens que imitam padrões de colchas de retalhos tradicionais como renda, algodão, malha e tinta acrílica para construir essas composições, remetendo diretamente às colchas feitas por mulheres em suas casas, como falamos no capítulo anterior.

Não posso deixar de mencionar o projeto que a mesma desenvolveu com Judy Chicago em 1972, a *Woman House* (fig. 13). *Woman House*, foi um projeto elaborado em uma casa abandonada em Hollywood, na Califórnia. A casa recebeu trabalhos de 28 artistas, que transformaram a mesma em um espaço imaginativo com diversas instalações e performances que duraram cerca de um mês. Diversas

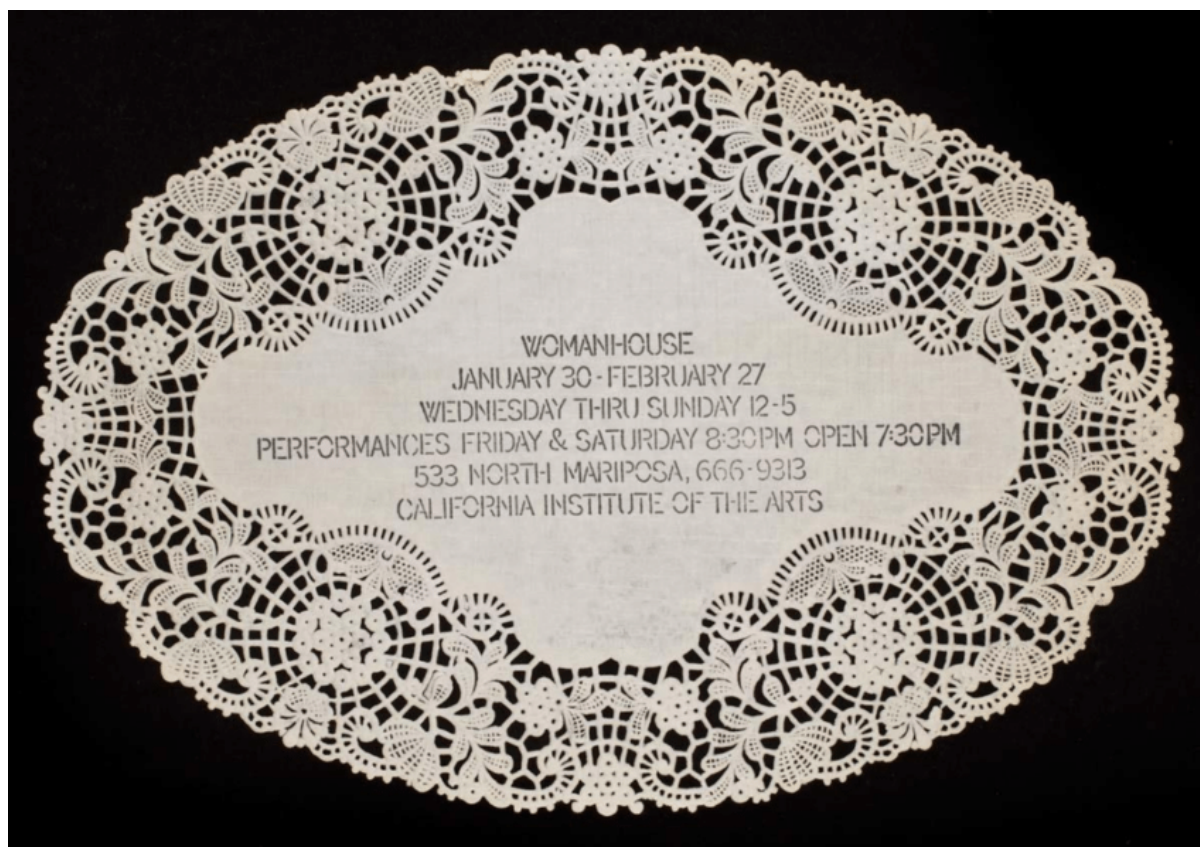


Fig. 13 - Convite para WomanHouse, 1972. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/invitation-to-Womanhouse-1972-Image-courtesy-of-the-CalArts-Institute-Archives_fig2_346652818

obras instaladas criticam como o papel da mulher está diretamente ligado a este espaço que habitamos, e como a maioria das vezes a mesma acaba se tornando invisível sobre o olhar do outro. Em uma das salas da casa, Faith Wilding (Paraguai, 1943), construiu o *Womb Room* (fig. 14), também conhecido como *Crocheted*

Environment. Suspensa no teto e envolvendo todo o espaço expositivo, a obra é composta por uma grande teia tecida por linhas de algodão. Na sala a seguir,

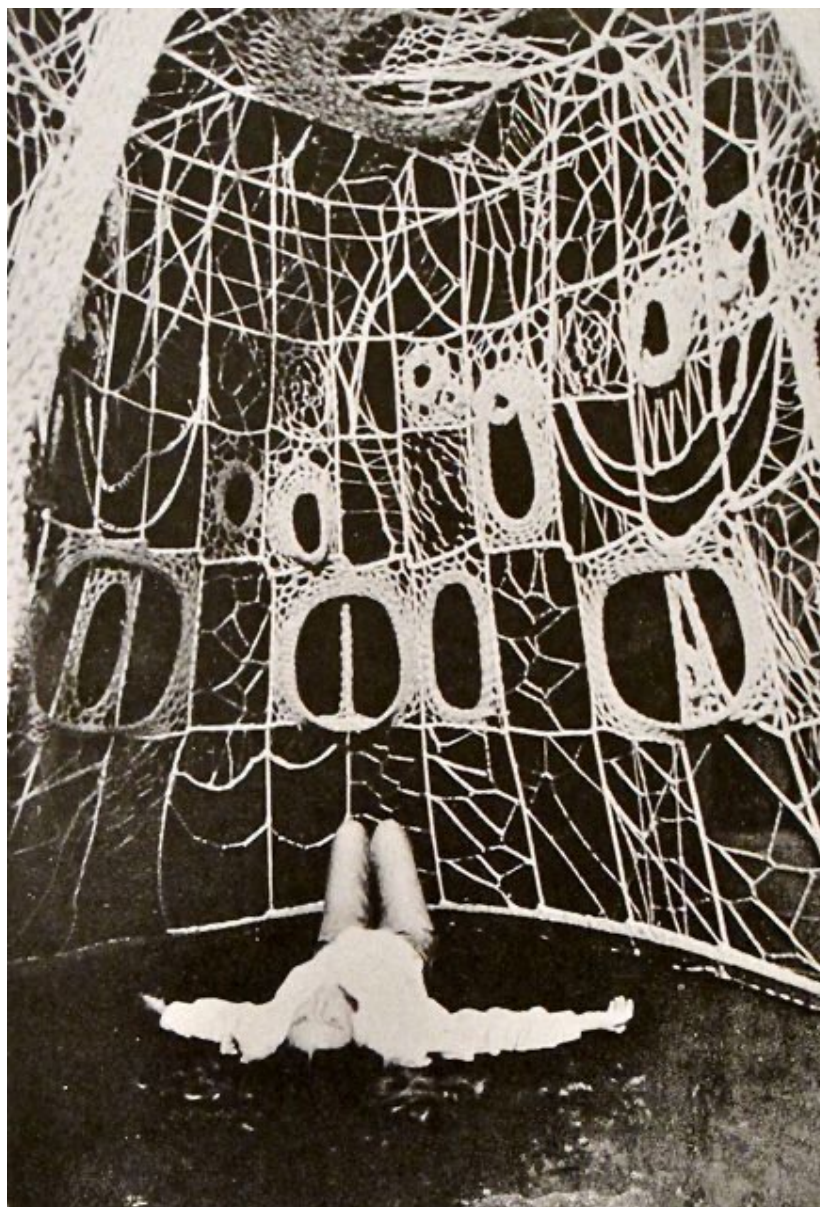


Fig. 14 - Faith Wilding, *Womb Room*, 1972. Disponível em: <https://anatebgi.com/artists/faith-wilding/>

Sandra Orgel (Estados Unidos, 1941) performaria *Maintenance*, que consistia no ato de passar a ferro um lençol extremamente grande, de uma maneira muito lenta. A própria Judy Chicago criou uma obra chamada *Menstruation Bathroom*, que consistia em um caixote de lixo transbordando tampões. Entre estas e muitas outras, a *Woman House* foi uma forma pioneira de trazer coletivamente a produção de arte feita por mulheres, pelo qual as mesmas poderiam produzir e criar de uma

forma livre. Sem surpresa, apesar do pioneirismo, a casa-performance foi avaliada negativamente pelos críticos, e segundo o jornal LA Times, a exposição não passou de um acontecimento “alegre e desarmante como um bando de colegiais sorridentes sob um céu de porcelana”²⁶. Tal como *Woman House*, a instalação de Chicago, *A Dinner Party* (1974–1979) (fig. 15), foi uma criação que também não teve um bom reconhecimento pelos críticos. Composta por três grandes mesas,



Fig. 15 - Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1972. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/pt-BR/objects/5167>

formando um triângulo, a sua disposição consistia em trinta e nove lugares, e cada um deles foi feito para trinta e nove mulheres importantes na história mundial. Os nomes de outras 999 mulheres foram escritos no chão, ao redor do espaço triangular que compunha a grande mesa. Este trabalho de Judy Chicago, tem uma profundidade, não só histórica e de análise extensa, mas envolve técnicas artísticas elaboradas. Criada em resposta a *Última Ceia* (1494-1498), de Leonardo da Vinci, o banquete de Chicago foi feito em uma época em que quase não havia pesquisa em

²⁶ Texto original: <https://artreview.com/ar-april-2018-feature-womanhouse/>

relação à história da mulher. Além de estudar a história de cada “convidada” para o *Dinner Party*, a artista decidiu incluir o bordado na sua obra para demonstrar o progresso e trabalho árduo que envolve esta técnica milenar (fig. 16). Segundo Hunter (2019, p.187):

Levou dois anos para concluir o napron de Hatshepsut (1503–1482 a.C.), a faraó egípcia da XVIII dinastia, feito com o linho mais fino e bordado com caracteres hieroglíficos em louvor ao seu reinado.²⁷



Fig. 16 - Judy Chicago, lugar da Hatshepsut no *Dinner Party* de 1972. Disponível em: <https://judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#16>

²⁷ Tradução da autora.

Em torno de 400 mulheres trabalharam voluntariamente no desenvolvimento técnico para a *Dinner Party*, e o mesmo foi apresentado em 1979 no Museu de Arte Moderna de São Francisco, na Califórnia. A noite de abertura foi um sucesso, porém os críticos ficaram perturbados com os pratos em formato de vulva e os bordados foram ignorados. Chicago tentou doar o trabalho para a *University of the District of Columbia*, entretanto devido às críticas recebidas pelos pratos de cerâmica chinesa que evocam o órgão genital feminino, a artista foi obrigada a desistir da doação. A *Dinner Party* foi entretanto adquirida e está exposta como instalação permanente no *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*, no Museu do Brooklyn, em Nova Iorque.

A figura da casa na arte têxtil contemporânea

Previendo a efervescência que havia de acontecer no mundo têxtil, um pouco antes do contexto em que se encaixa as obras de Schapiro e Chicago, em 1969, acontece uma exposição no MoMA, em Nova Iorque, chamada *Wall Hangings* (fig. 17 e 18) — essa foi a primeira exposição exclusivamente têxtil em uma instituição reconhecida mundialmente que posicionou as obras como *high-art*. O *press release* da exposição focava em explicar o motivo de sua realização e como aquelas obras poderiam ser enquadradas como arte contemporânea. O primeiro parágrafo deste tinha como a seguinte descrição:

A primeira grande exposição no Museu de Arte Moderna dedicada ao “tecelão” contemporâneo, cujo trabalho o coloca não na indústria têxtil, mas no mundo da arte, estará em exibição de 25 de fevereiro a 10 de maio de 1969. Os experimentos dos 28 homens e mulheres de oito países representados em *WALL HANGINGS*, contribuíram para os desenvolvimentos na tecelagem nos últimos dez anos, os quais nos fizeram revisar nossos conceitos sobre este ofício e ver o trabalho no

contexto da arte do século XX.²⁸

Foi a partir deste contexto e década que começamos a ver uma certa abertura para artistas têxteis serem representados e exibidos em museus e em galerias de arte. Podemos observar que na lista desta exposição no MoMa,



Fig. 17 e 18 - Capa e foto do interior do catálogo da exposição do MoMa *Wall Hangings*, em 1969. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1800_300062374.pdf

encontramos a presença da artista polonesa Magdalena Abakanowicz (1930–2017) e também da americana Sheila Hicks (1934) que se tornaram grandes referências no mundo artístico têxtil.

Um dos focos desta pesquisa é o de poder contestar o espaço público e artístico, como um espaço que possa ser ocupado por objetos artesanais, tendo

²⁸ Tradução da autora. O press release inteiro pode ser acessado em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326605.pdf. Notar o uso da palavra tecelão, pelo qual foi traduzida da palavra em inglês “weaver”. Não alterei o sentido literal, pois os mesmos não eram considerados artistas têxteis, mas sim como tecelãs e tecelãos.

como foco a produção artística feita em casa ou tendo a casa como referência para execução do mesmo. Fatos existem e sim, as mulheres têm historicamente sido associadas à esfera doméstica, na teoria social e na representação pictórica (Nochlin, 2023. p. 106). O doméstico para mim tem um viés íntimo, silencioso, e de rotina solitária. Ao mesmo tempo que faz transparecer afeto e carinho, o mesmo traz questionamentos sobre condições e tipos de sobrevivência.

Louise Bourgeois (França, 1911–2010), é uma das artistas que representa muito bem este ponto em suas esculturas, tendo a casa como referência para os seus traumas e relações. Abordando temas como a memória, o corpo, o inconsciente, a sexualidade, e as relações familiares, a artista possui diversos trabalhos que poderiam ser explorados nesta pesquisa. Na série *Femme Maison* (fig. 19 e 20), podendo ser traduzido literalmente como "mulher-casa", a série

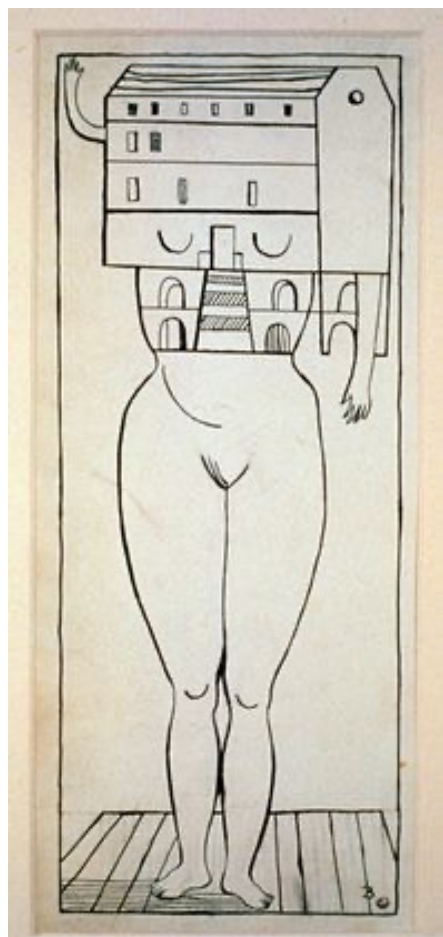


Fig. 19 - Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1947.
Disponível em: <https://lb.moma.org/compositions/by-theme/body-parts/1>



Fig. 20 - Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 2001.
Disponível em: <https://melbourneartnetwork.com.au/exhibition-review-louise-bourgeois-and-australia-reviewed-by-anthony-white/>

apresenta figuras femininas com corpos nus, mas cujas cabeças (e, às vezes, até mesmo os troncos) são substituídas por casas, edifícios ou estruturas arquitetônicas. Esta série, iniciada por volta dos anos 50, antecipa muitas questões que seriam levantadas pelas artistas feministas das décadas de 60 e 70, como falei anteriormente.

Bourgeois teve uma infância cercada por tapeçarias — seus pais eram proprietários de uma galeria de tapeçarias antigas na Boulevard Saint-Germain, em Paris, e também comandavam um ateliê de restauração. Sua mãe, Josephine Bourgeois, coordenava uma equipe de restauradores e realizava os reparos em casa, enquanto seu pai, Louis Bourgeois, ficava responsável pela venda das tapeçarias na galeria da cidade (Lorz, 2022). Como o ateliê funcionava na própria casa da família, Louise teve contato com esse ambiente desde pequena e chegou também a participar do processo de desenho dos tapetes. A aranha, imagem recorrente no trabalho de Bourgeois, simboliza o ato de reparar e a figura da tecelã, características que levaram a artista a associá-la à sua mãe. Falar sobre a casa é falar sobre mães e avós. As relações interpessoais que se desenrolam nesse íntimo não poderiam estar separadas do trabalho feito dentro deste espaço. Bourgeois abordou a maternidade por meio da sua produção, tratando ainda de temas como o lar, a histeria, figuras mitológicas femininas e a sexualidade (Biazus, 2020).

No outro lado do Atlântico, tendo a sua avó como referência para o ato de costurar, no contexto brasileiro e mais atual, Sônia Gomes (Brasil, 1948) (fig. 21) é uma artista mineira e a mesma trabalha principalmente com tecidos, fios, cordas, e objetos cotidianos — muitos deles encontrados, doados ou descartados. A relação de Gomes com a casa é feita de forma orgânica, pelo qual a artista utiliza materiais ligados ao cotidiano doméstico como roupas usadas, lençóis antigos, bordados, e retalhos, que buscam evocar este universo íntimo e privado. Gomes, em suas entrevistas, fala muito de memórias, vivências e histórias anônimas, dando nova vida ao que foi descartado. Há uma dimensão de cuidado e de reconstrução que acaba criando uma analogia com o trabalho doméstico, o fazer manual. A casa em seu trabalho não é somente um espaço físico, mas uma memória afetiva e ancestral. Em entrevista à SP Arte, em 2019, Gomes diz:

Não comecei fazendo o que faço pensando em arte. Foi uma

necessidade: comecei a desconstruir coisas, fazer acessórios para mim, e isso foi tomando uma dimensão cada vez maior, até ser chamado de “arte negra”, “arte contemporânea” ou, para diminuir, “artesanato”. Não estava preocupada com esses rótulos, isso é o que eu sabia fazer.



Fig. 21 - Sônia Gomes, 2020. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/artists/sonia-gomes-pace-gallery-blum-and-poe-1202691653/>

A fala de Gomes revela uma crítica à forma de qualificação presente no sistema artístico, que viemos discutindo e exaltando desde o primeiro capítulo. Frequentemente produções genuínas e intuitivas são colocadas em categorias que nem sempre respeitam sua complexidade ou origem. O fato da mesma se referir a sua arte como forma de sobrevivência e necessidade, é uma análise direta ao artesanato que já foi mencionado nesta investigação: uma forma de resistência. A arte produzida por Gomes (fig. 22) , também é a história da sua vida, história essa que transparece temas populares encontrados em lojas de segunda-mão, pelo qual a artista apropria, retorce, corta e cria um novo objeto-significado para o mesmo. Em uma das entrevistas dada por Gomes em 2019:



Fig. 22 - Sônia Gomes, Véu de Maia (série Pano), 2022/2023. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/560-sonia-gomes/works/44943-sonia-gomes-veu-de-maia-pano-series-veu-de-2022-2023/>



Fig. 23 - Sônia Gomes, Sem título (série Trouxa), 2015. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/560-sonia-gomes/>

Frequento lojas de segunda mão. (...) muitas pessoas ficam confusas; pensam que sou eu quem faz os bordados. Não sou eu que os faço (...) aproprio-me dos bordados de outras pessoas. Aproprio-me das suas histórias, dos seus crochês. Sou de Minas Gerais. Fui criada entre pequenos itens de crochê, toalhinhas (...) A minha costura deixa uma marca. Faço questão de deixar as costuras expostas. As costuras são uma marca do meu trabalho, o que considero muito atrativo.



Fig. 24 - Sônia Gomes, Transmutação, 2012. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/560-sonia-gomes/>

A apropriação no trabalho de Gomes me faz pensar sobre o meu próprio desenvolvimento artístico. Desenvolvimento baseado na atração por objetos e símbolos que refletiam o meu crescimento, a minha infância — o ambiente em que vivi. Em “Sem Título” (série trouxas) 2015 (fig. 23), de Sônia Gomes, vemos uma escultura composta por tecidos retorcidos, formados por um agrupamentos de texturas, pelo qual é criado uma forma final que se assemelha a uma pequena “trouxa”.²⁹ Trabalhar com peças artesanais, desconstruí-las (fig. 24) e construí-las novamente é querer dar uma nova vida a este artefato, é deixar a sua intenção e intuição em um produto que já estava finalizado.

Ao considerar artistas como Louise Bourgeois e Sônia Gomes como referências fundamentais, torna-se evidente como o espaço doméstico e as relações afetivas se transformam em matéria-prima para a produção artística. Ambas traduzem vivências íntimas em formas visuais potentes, incorporando técnicas artesanais e objetos do cotidiano — como tecidos, bordados e elementos têxteis — em suas obras, conferindo-lhes novas camadas de significado. No contexto museológico, esse tipo de arte exige

²⁹ No Brasil, o termo “trouxa” se refere a um embrulho de roupas que geralmente é feito de forma simples, enrolando as peças em um tecido maior (como um lençol ou toalha), formando uma espécie de saco improvisado. Normalmente é usado para levar roupas sujas para lavar ou recolher e transportar as roupas que já secaram após a lavagem.

uma abordagem curatorial que vá além da lógica básica das exposições tradicionais. É necessário criar um ambiente que dialogue com a materialidade, o gesto e a memória presentes nessas obras, reconhecendo o valor simbólico e político destes objetos ressignificados. Ao ocupar o espaço do museu, essas produções não apenas reivindicam seu lugar na história da arte, mas também desafiam as fronteiras entre arte, artesanato e vida cotidiana.

No mês de março de 2024, tive a oportunidade de visitar a exposição *Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art*, no Barbican Center, em Londres. A exposição fez uma acolhida de diversas artistas importantes para a história da arte têxtil, como Cecilia Vicuña (Chile, 1948), Solange Pessoa (Brasil, 1961) e Jagoda Buić (Croácia, 1930–2022). Presenciar uma exposição como essa é uma oportunidade única, devido ao reconhecimento aferido às artistas têxteis presentes. Com curadoria da americana crítica de arte e pesquisadora, Júlia Bryan-Wilson, também autora do livro *Fray: Art and Textile Politics* (2017), as obras expostas trazem imensas referências para esta pesquisa. Demonstrando o poder da arte têxtil como meio para comunicação e revolta, Bryan-Wilson faz um trabalho eficaz no compartilhamento de memórias através da seleção das artistas presentes. Atravessando a sala térrea da galeria, não pude deixar de analisar com êxtase a peça “Quipu Astral” (2012) de Cecília Vicuña. O nome da artista Vicuña, faz analogia ao animal sagrado das culturas andinas, a vicunha selvagem, cuja lã era central à economia e à subsistência do povo andino (Oliveira, 2019). A obra estava exposta ao lado de artistas que se encaixam na classificação de Fios Ancestrais (Ancestral Threads), onde todas faziam analogias aos seus ancestrais através dos seus trabalhos artísticos. Cecilia Vicuña, nascida em Santiago (Chile) em 1948, é uma artista que trabalha com diversos materiais e que transcende as fronteiras da poesia, artes visuais, performance e ativismo. Sua obra é profundamente marcada por temas como memória, exílio e a conexão com a natureza — especialmente com a cultura andina. Outra artista que me chamou atenção, e presente na exposição no Barbican Center, é Sarah Zapata (1988), artista jovem americana-peruana, que cria esculturas coloridas com fios de lã (fig. 25), remetendo à potente tecelagem peruana. Zapata aborda em suas obras questões de trabalho, sistemas de poder, queerness, e questões de identidade. Não somente esta exposição, mas outras que ocupam espaços de poder e denominadores de representações de tradições



Fig. 25 - Sarah Zapata, *If I Could*, sem data. Disponível em: <https://www.sarah-zapata.com/If-I-Could>

artísticas, revisitam como obras têxteis continuam relacionadas à mulher e ao mundo no qual as mesmas fizeram parte por muitos anos: a casa. O que me instiga nesta pesquisa é perceber e buscar comprovar, que quando há exposições em instituições de poder que envolvem a arte manual e têxtil, geralmente as mesmas acontecem a partir de um contexto feminino e doméstico. Consequentemente, ocupar estes espaços significa uma retomada da fala para muitas das artistas presentes ao mesmo tempo que as mantêm neste denominador comum: o espaço doméstico. Segundo Bryan Wilson (2017, p.14):

Na arte contemporânea a divisão entre arte e artesanato se atenuou um pouco, porém ainda persistem distinções de classe, raça e gênero entre o 'alto artesanato' (destinado à exposição institucional — e.g. Louise Bourgeois) e o 'baixo artesanato' (entusiastas que muitas vezes são citados ou diretamente apropriados por tais artistas do 'alto artesanato')

É importante entendermos este contexto para que, como produtores de artes visuais, consigamos explorar oportunidades e também entender o porquê certos tipos de exposições são aferidas ao contexto das artes têxteis e manuais e outras ao contexto da arte contemporânea. Em 2019, o Whitney Museum, em Nova Iorque, abre uma exposição chamada: *Making Knowing: Craft in Art, 1950–2019*. A exposição trazia obras de diversos artistas que trabalham com materiais considerados artesanais. O intuito era de trazer obras que questionam esta linha tênue entre a definição do que é considerado arte. Segundo a descrição dada pelo próprio museu:

Enquanto as razões dos artistas para se dedicarem ao artesanato são variadas, muitos buscam subverter os padrões predominantes da chamada “Fine Arts”, frequentemente em resposta direta à política de seu tempo. Ao desafiar ideias aceitas de bom gosto—seja abraçando o decorativo ou afastando-se da pintura e escultura tradicionais em favor de itens funcionais como tigelas ou mantas—esses artistas recuperam linguagens visuais que tipicamente foram codificadas como femininas, domésticas ou vermiculares. Ao destacar modos marginalizados de produção artística, estes artistas desafiam as estruturas de poder que determinam o valor artístico. (...) Juntas, as obras demonstram que as técnicas de produção informadas pelo artesanato carregam seu próprio tipo de conhecimento, crucial para uma compreensão mais completa da história e potencial da arte.³⁰

Making Knowing: Craft in Art, trouxe outro grupo de artista legendárias, como Faith Ringgold, Eva Hesse e Ruth Asawa, com o mesmo intuito que a exposição anterior, o de chamar atenção para métodos não tão respeitados na arte contemporânea.

Encerrar este capítulo é também reforçar a urgência de repensar os espaços de legitimação da arte. As práticas que partem do cotidiano, da intimidade e das experiências afetivas — como as de Louise Bourgeois e Sônia Gomes — não somente desafiam os limites entre arte e artesanato, mas também procuram

³⁰ Tradução feita pela autora. Acessar trecho original em: <https://whitney.org/exhibitions/making-knowing>

balançar uma história da arte construída a partir de um olhar eurocêntrico, masculino e distanciado da vida comum. Ao adentrar os museus, essas obras carregadas de memórias, texturas e gestos domésticos atuam como ferramentas de decolonização simbólica. Elas revisitam o que historicamente foi contextualizado à esfera privada e não reconhecido como arte: o trabalho manual, o fazer feminino, os saberes populares, os objetos “sem valor”. Ocupar o museu com essas práticas é mais do que incluir novas vozes — é reformular a escuta. Ao abrir espaço para esses discursos visuais, o museu e a galeria de arte se torna, enfim, um território de fricção, encontro e reconstrução, onde a arte pode ser tanto monumento quanto memória viva, tanto ruptura quanto cuidado — é a expansão da arte têxtil: do espaço privado para o espaço expositivo.

Capítulo III

A partir dos capítulos anteriores, neste último busco reunir e conectar as partes teóricas e práticas que apresentei, através do meu trabalho artístico. O mesmo se desenvolve a partir de objetos apropriados do universo doméstico, que, após passarem por modificações, se transformam em peças para serem apresentadas no espaço expositivo. Nesta seção, abordarei, primeiramente, como a memória pessoal (e também coletiva), influencia a escolha dos materiais e conversa com o contexto da minha trajetória artística. Em seguida, descreverei o desenvolvimento dos processos criativos, trabalhos e experimentações realizados ao longo do mestrado de artes plásticas em escultura. Por fim, apresentarei a proposta para a exposição final, detalhando as peças que serão exibidas e refletindo sobre suas relações com o percurso até aqui desenvolvido. É importante ressaltar que as fotos das peças desenvolvidas para exposição final serão acrescentadas após a entrega deste trabalho escrito.

Memória

Iniciar esta pesquisa falando sobre minha avó foi uma tarefa muito natural. Ela sempre esteve presente, seja fisicamente, seja como inspiração para o meu trabalho. Não apenas a avó Júlia, com sua costura, mas também a Maria Elena, (minha outra avó) com seus crochês e bordados — ambas são presenças profundamente enraizadas nas minhas referências. Cresci no ateliê da vó Júlia e, desde pequena, via a Maria Elena bordando e fazendo crochê. Ambas sempre muito criativas, intuitivas e constantemente presentes no espaço doméstico. Elas não saíam muito de casa, e quando estavam dentro da mesma, estavam sempre com as mãos ocupadas de linhas e agulhas. Produções estas que refletem o contexto doméstico, traduzem em reflexões pessoais. Como diz a pesquisadora e arquiteta espanhola, Atxu Amann Alcocer (2011, p.46), “Eu sou o espaço onde estou”.³¹

Como dito anteriormente, a produção artística têxtil feita no espaço doméstico envolve questões de identidade cultural. Para um breve contexto histórico, nascer em Minas Gerais, em uma cidade pequena, significa nascer e

³¹ Tradução da autora.

crescer em um dos berços do barroco³² brasileiro. O barroco em Minas, especialmente nas cidades históricas (como Ouro Preto, Mariana, Congonhas), é muito caracterizado pela riqueza de detalhes, pela ornamentação intensa e pela valorização do artesanal. É cheio de curvas, bordas trabalhadas, cores douradas e elementos que remetem à habilidade manual e à espiritualidade.³³ Vejo o barroco muito presente dentro das casas mineiras, especialmente na decoração de interiores, onde ele se manifesta mediante elementos estéticos clássicos, como



Fig. 26 - Júlia Brandão, foto de colagens de tecido sobre tecido, 2016.

móveis entalhados e altares cheios de imagens sacras. Mesmo nos lares contemporâneos, é comum encontrar referências ao estilo — uma mistura do sagrado e o afetivo.

³² O barroco brasileiro será mencionado de uma maneira muito breve, somente para contexto histórico e estético.

³³ Referência: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/barroco-mineiro>. Acesso em 26 de Abril de 2025.

O excesso de ornamentação presente - do barroco ao kitsch, constituiu a minha referência visual no decorrer do meu crescimento. Começar a trabalhar com elementos têxteis domésticos foi natural e evidente. Minha produção artística começou a ser mais intensa e séria por volta de 2014, por onde eu me apropriei de retalhos encontrados na casa da minha avó e produzia colagens (fig. 26). Estas colagens eram compostas por pedaços de retalhos e formavam uma composição abstrata, de cores e texturas. Em 2015, desenvolvi a série Gestos, composta por peças criadas a partir de objetos que eu tocava no meu cotidiano. A proposta surgiu da observação atenta da rotina e da percepção de que, por meio da repetição (repetição visual, no caso, onde elementos se repetem na rotina diária), algo novo pode emergir e no caso o novo, eram os meus trabalhos. O que me inspirava ao produzir esta série, é justamente essa tensão entre o tédio e a criação, a maneira como as pessoas se relacionam com suas ações diárias, com os objetos à sua volta, e como, nesse ciclo aparentemente monótono, pequenos desvios, gestos e erros dão origem ao inesperado. Como referência, a pesquisadora Amanda Carneiro escreve sobre o trabalho de Sonia Gomes (2018. p.23):

Retalhos de tecidos, outrora úteis e depois fadados ao descarte, manipulados manualmente, constituem matéria de poesia nos trabalhos de Sonia Gomes. Encontrados ao acaso ou ofertados à artista, tecidos de distintas qualidades, cores, estampas e texturas são cortados, reconfigurados e transformados em expressivas e inconfundíveis esculturas. Abstratas, as peças são criadas em múltiplas e densas camadas que, delimitadas desde a costura, refutam o aspecto figurativo, dando ênfase ao volume e ao equilíbrio e questionando os limites entre noções de funcionalidade, arte e artesanato.

Como Gomes, busco explorar elementos têxteis presentes no dia-a-dia (fig. 27) e a partir da produção da série Gestos, passei a direcionar meu olhar com mais atenção ao universo doméstico, aos elementos que, por estarem tão integrados à rotina, muitas vezes passam despercebidos. Comecei a investigar o que compõe esse cotidiano: os objetos comuns e que moldam a vida no interior de uma casa. O



Fig. 27 - Júlia Brandão, O guarda-roupa, 2011

lar deixou de ser somente um cenário e passou a ser matéria-prima. Meu trabalho, então, passou a explorar essas sutilezas, aquilo que é invisível no dia a dia, mas que carrega muito significado quando olhado com cuidado.

Enquanto produzia colagens com retalhos, em um dado momento, minha mãe menciona que quando eu era pequena, eu sempre recortei as roupas dela, enquanto ela estava fora de casa. Eu frequentemente me escondia no seu guarda-roupa, pelo qual entrava com uma tesoura e saía com retalhos. Inconscientemente, isso se repete até hoje — frequentemente roupas minhas se tornam em material para minhas peças artísticas. Consequentemente, a partir de 2018/2019, começo a questionar a relação do corpo com este espaço em que habitamos, pelo qual é desenvolvido trabalhos como O Sujeito e o Objeto, 2019. .

O Sujeito e o Objeto, foi um trabalho exposto em uma vitrine no centro de



Fig. 28 - Júlia Brandão, O Sujeito e o Objeto, peça final, 2019.

São Paulo, em um projeto chamado Arte Passagem (2019). Em meio a gravatas, sapatos, chapéus e outros itens expostos em vitrines de uma galeria no centro de São Paulo, encontrava-se um objeto com formato e composição distintos dos outros ao seu redor. Composto por recortes de couro unidos por pequenas argolas e sobrepostos a um pedaço de veludo (fig. 28), juntos eles formavam um novo objeto, uma obra-estandarte. Apesar de sua abstração, chamava a atenção as partes que o constituíam: o couro, o veludo, e os brincos de argola, aludiam ao universo do corpo e mais do que isso, do corpo feminino. Além disso, os recortes irregulares guardavam a memória dos gestos de sua criação e

o objeto todo trazia reflexões sobre as relações entre materialidade e indivíduo, como também foi demonstrado pelo vídeo apresentado ao seu lado. No vídeo (fig.



Fig. 29 - Júlia Brandão, O Sujeito e o Objeto, vídeo, 2019

29), eu - a artista, apareço vestindo um casaco de couro e com uma tesoura em punho. Logo os cortes se iniciam. Cada gesto leva à fragmentação da forma original, transformando o casaco em retalhos e colocando também o meu torso à vista. Esses cortes, porém, não são feitos com facilidade. O material é resistente, e os movimentos exigem esforço, como se pode notar nas expressões no meu rosto. A dificuldade do corte também pode ser percebida em paralelo com o ato de colocar o corpo à mostra, de forma vulnerável, ainda mais no espaço público. Nesta época, o meu principal campo de investigação se tornou o corpo e suas relações com noções de identidade e memórias culturais referentes aos espaços



Fig. 30 - Júlia Brandão, Exotic Land, 2020



Fig. 31 - Júlia Brandão, Corpo em Silêncio, 2019



Fig. 32 - Júlia Brandão, Exotic Land, 2020



Fig. 33 - Júlia Brandão, Corpo Deslocado, 2019

que ele habita. Procuo entender qual a possibilidade de existência deste corpo no espaço em que é habitante — ele está silenciado? Ativo? Criativo? Despido? Cru? Colocar o corpo como foco, é pensar na existência comum.

Em 2020, desenvolvi a exposição solo chamada Exotic Land (fig. 30, 31, 32 e 33), apresentada online para a galeria sueca, Galeri Silk. Em Exotic Land, desenvolvi um vídeo curto, de 5 minutos, apresentando minhas investigações sobre as noções de lar e pertencimento, explorando estereótipos da cultura brasileira por meio de figuras como Carmem Miranda e espaços como as plantações de café — diretamente ligado à região onde nasci. Neste trabalho, refleti sobre o lar não somente como um espaço físico ou um espaço geográfico específico, mas também como um lugar imaginado, um espaço mental de identidade. Em outra parte da exposição, peças compostas por recortes de tecido foram colocadas ao lado de grandes peças escultóricas criadas com espuma e cordas. Nessas obras, procuro estabelecer uma conexão entre o corpo e o território. Na criação e desenvolvimento de uma nação, os signos institucionalizados na cultura definem e moldam os corpos. Essa conexão está carregada de traumas, códigos, comportamentos, limitações e possibilidades. Ao criar paisagens e corpos por meio das minhas peças, busco representar o limiar que atravessa e habita entre estas fronteiras — do público ao privado.

Desenvolvimento e processos

Tendo a desconstrução (colagens), e o questionamento de como o corpo está presente na casa que habita, no Mestrado em Artes Plásticas — Escultura, desenvolvi peças que questionavam este sentimento de pertencimento. Tendo como contexto diário a questão de ser uma pessoa imigrante, busquei construir objetos que me fizessem pensar no meu espaço ao redor como base para minha criatividade.

Em 2022, desenvolvi A Espera, pelo qual criei uma “escultura-ambiente”, onde convido o espectador a sentar na mesma (fig. 34 e 35). Feita de espuma, a peça possui diversos trapilhos entrelaçados entre si. O que era antes uma cama, através da tensão das cordas, as mesmas seguram a espuma e lhe fornecem um formato final. O gesto de puxar as cordas, dar nós e apertar repetidamente, retrata um ato de raiva, de ansiedade, gerando um movimento que promove segurança.



Fig. 34 - Júlia Brandão, A Espera, 2022



Fig. 35 - Júlia Brandão, "A Espera" e vídeo "Dentro da Espera", 2022

Esta segurança resulta em um objeto final que tem um formato de uma cadeira, ou sofá. Por ter um avô que foi estofador de sofás, sempre tive uma certa obsessão por cadeiras e sofás. Cadeiras que me fazem lembrar o ato de trabalhar, e os sofás o descanso — partes essenciais de uma casa. Atrás do sofá foi exibido o vídeo criado chamado Dentro da Espera, 2022, que consiste numa filmagem focada nos meus pés, me mostrando em uma corrida frenética pelo bairro das Fontainhas, no Porto. A corrida caótica e sem destino, representa que em todo momento de espera há um movimento para que algo se concretize. Durante a exposição no Museu da Faculdade de Belas Artes, os visitantes eram incentivados a sentar no sofá disposto no chão.

Na aula de Desenho e projeto, conduzida pela professora Cláudia Amandi, comecei a explorar signos e símbolos pertencentes à casa. Atraída pelos desenhos presentes nos panos de prato brasileiros (fig. 36 e 37), comecei a retirá-los do contexto doméstico e a trazê-los para uma composição artística. Os desenhos presentes nestes panos frequentemente retratam cenas do cotidiano doméstico,



Fig. 36 - Desenho para pano de prato.



Fig. 37 - Pano de prato com arte final em pintura e crochê.

frutas, animais, flores e utensílios de cozinha, funcionando como verdadeiros

espelhos do ambiente familiar e da cultura popular. É importante ressaltar quantas vezes essas ilustrações retratam também mulheres, através de bonecas, meninas e crianças. Muitas vezes feitas à mão e com técnicas como o bordado e a pintura em tecido, os mesmos refletem o que falamos anteriormente da valorização do lar como espaço de cuidado, acolhimento e criatividade. A casa, nestas pinturas e/ou bordados, é frequentemente associada a um lugar idílico, de conto de fantasias. Foi a partir desta unidade curricular, que comecei a exploração do uso destes símbolos domésticos no meu trabalho artístico atual.

Em 2022, para a exposição Sem Rede, no Museu da Faculdade de Belas Artes, desenvolvi “Coração Distante” (fig. 38), uma peça interativa pelo qual continuava com o tema corpo-território e convidava o espectador a se juntar ao espaço construído por fios e tramas. Como sinopse deste desenvolvi:



Fig. 38 - Júlia Brandão, Coração Distante, 2022

Associar o corpo de um indivíduo a um espaço e/ou território, é pensar em um local que este consiga se expressar livremente. Pessoas são categorizadas e ‘construídas’ através da interação com outros corpos e situações cotidianas. Destacar e conhecer a influência do espaço sobre o corpo, é entender que estas interações são carregadas por traumas, códigos, comportamentos, limitações e possibilidades. Pensando na construção de uma “obra-ambiente” e refletindo sobre um “corpo-paisagem”, o trabalho apresenta um espaço de acolhimento e conforto para o espaço expositivo pelo qual as pessoas são convidadas a interagir com a mesma.



Fig. 39 - Júlia Brandão, A Cama, 2022

paisagens nostálgicas compostas por objetos domésticos.

Já no começo de 2025 e final deste percurso acadêmico, tive a oportunidade de criar uma peça para a mostra MAP, chamada Com Destino A (Fig. 40). A peça é composta por uma Combinação de retalhos, bordados e linhas, articulando uma narrativa visual sobre o espaço doméstico e sua relação com a memória, o cuidado e o cotidiano. Através do acúmulo de figuras e texturas, cada

Em 2022, também tive a oportunidade de desenvolver minha primeira exposição individual em Portugal, chamada Paisagens que Não Posso Ver. A exposição reuniu elementos de domínio pessoal e de cultura popular (fig. 39), como roupas e peças de crochê, que buscaram estabelecer conexões emocionais e ativar memórias coletivas. A respectiva exposição trouxe objetos que me recordava Minas Gerais, e buscava estabelecer a sensação de pertencimento através da definição do que seria uma casa. Trazendo a dualidade entre real e imaginário, Paisagens que não posso ver, é o resultado de uma busca por

pedaço de tecido e fio costurado se tornam uma extensão simbólica da casa e seus objetos, do artesanal e do artístico, das noções de espaço público e privado.



Fig. 40 - Júlia Brandão, A Colcha, 2025

Ao longo dos últimos anos, sempre busquei desenvolver trabalhos que me fizessem sentir em casa — não somente como um espaço físico, mas como uma construção simbólica de afeto, memória e identidade. Para mim, "casa" é o lugar onde o íntimo ganha forma, onde os objetos têm histórias e os gestos cotidianos se tornam significativos. É um território emocional, muitas vezes invisível, que se configura nas relações humanas, nos cheiros, nas texturas e nos silêncios partilhados. Louise Bourgeois foi uma artista que acolheu a casa como um espaço

arquitetônico carregado de significados - de refúgio e aprisionamento. A relação entre o corpo e o espaço é uma constante em sua obra, assim como os vínculos afetivos, especialmente com a figura materna. Essa temática não se limita à série *Femme Maison* (1946–1947), mas também se manifesta em trabalhos como *Spider (Cell)*, nos quais questões ligadas ao ambiente doméstico e ao interior da casa são representadas de forma simbólica. Esse sentimento de pertencimento e acolhimento, profundamente enraizado na vivência doméstica, orientou minha produção artística e construiu o caminho que venho fazendo. Assim, entendo que todos os trabalhos que desenvolvi até aqui foram impulsionados por esse desejo de compreender e representar o espaço doméstico como extensão de uma busca por pertencimento. Foi esse percurso que me levou à presente pesquisa, que se volta ao entendimento da expansão da produção artística têxtil entre o espaço público e o privado.

Proposta artística para exposição

Para exposição de finalização do mestrado em artes plásticas, em escultura, foi apresentado um corpo de trabalho que reflete a minha investigação nos últimos quatro anos. É importante ressaltar que o meu trabalho sempre foi composto por materiais apropriados, encontrados e escolhidos, ao meio de muitos outros, seja em lojas, na casa das minhas avós e mãe, ou até mesmo recolhidos da rua. O resultado da minha pesquisa traz uma transformação destes objetos intuitivamente que através do toque, se transformam em trabalhos expositivos.

A exposição abre composta por um chão de tapetes coloridos. Com a intenção de criar um espaço lúdico e que nos trouxesse para um ambiente íntimo e confortável, o espaço fica coberto com peças estofadas de padrões diversos. Todos os trabalhos são compostos com tecidos trazidos da casa das minhas avós, principalmente retalhos, rendas e peças de crochê.

Uma das peças que irei apresentar, *Ovos de Ouro*, estabelece uma analogia sensível entre a produção artística têxtil e a transmissão de saberes entre gerações, representando o fazer manual como algo precioso, fértil e contínuo. O trabalho é composto por fitas que tecem uma sobre as outras irregularmente, sobre um quadrado de madeira. Aleatoriamente, treze ovos de plástico foram acrescentados sobre a parte superior da madeira, pelo qual folhas de ouro (falsas) foram

acrescentadas aos mesmos para trazer a estética barroca para o trabalho. Inspirada nas práticas e memórias ligadas às mulheres da família, especialmente às avós, a obra valoriza o gesto repetido do tecer como um ato de conexão afetiva entre o passado e o presente. Juntamente com a peça Linha do Tempo, que também se constrói exclusivamente a partir de materiais encontrados nas casas das minhas avós, essas obras se entrelaçam na proposta de revalorizar o espaço doméstico como um lugar de memória, resistência e arte, onde cada fio carrega histórias e cada objeto é tido como reencontrado, “re-manipulado” e transformado. Já a peça Linha do Tempo é composta por uma coleção de pedaços de retalhos, pano de prato, crochê, e uma camisa feita pela minha avó. Todos se encontram entrelaçados por pedaços de fitas e bordados, sendo pendurado como bandeira, ou obra-estandarte, em um tubo de acrílico.

Já na fotografia intitulada Comunidade, 2024, destaca-se o esforço coletivo e o senso de comunidade. Durante uma caminhada pela Barrada, no distrito de Alcoutim (Alentejo, Portugal), no natal de 2024, deparei-me com uma árvore de Natal montada por um grupo de mulheres da região, feita totalmente de peças de crochê. Este grupo de mulheres, se reuniram para criar e decorar a “árvore”, enfeitando a pequena vila alentejana. Esse gesto simples, representa a força da coletividade — um tema abordado no primeiro capítulo — e que dialoga com a referência das mulheres de *Gee’s Bend*, cuja prática artística também emerge da união, da partilha e do pertencimento à comunidade. A foto é apresentada em uma moldura estofada por diversos tecidos diferentes.

Em Sento e Trabalho, 2025, o intuito é a representatividade da figura da cadeira — cadeira na qual estamos sempre sentadas enquanto trabalhamos, produzimos e bordamos. Sento e Trabalho, 2025, é composta por cadeiras interligadas por almofadas estofadas, dispostas uma ao lado da outra. Revestidas com tecidos coloridos e cheios de padrões, as superfícies costuradas com retalhos estabelecem uma conexão entre o fazer manual e a subjetividade produtiva. A cadeira, nesse contexto, simboliza mais do que um simples objeto de apoio; ela se torna extensão do corpo e é testemunha do trabalho cotidiano. Ao sentar-se para costurar ou bordar, a mulher transforma esse gesto em um ritual de trabalho e criação. A cadeira representa assim a base física do trabalho manual e também

carrega, de forma simbólica, a repetição, o esforço e o tempo investido na construção deste saber.

Na série intitulada *Moldes*, 2025, desenvolvi um corpo de trabalho a partir da reprodução e reinterpretação de desenhos encontrados em publicações antigas (livros e revistas) dedicados a moldes de bordado. A origem desse projeto foi em 2023, quando, em uma visita à casa da minha avó em busca de referências para minha prática artística, deparei-me com uma coleção cuidadosamente guardada de moldes para bordar. Esses desenhos, carregados de memória e afeto, revelam uma coleção rica em símbolos profundamente enraizados tanto na cultura popular brasileira, quanto na portuguesa. Flores, corações, pássaros e elementos religiosos se repetem com variações sutis, evocando não somente um universo visual compartilhado, mas também modos de vida, valores e tradições transmitidos por gerações. Ao incorporá-los ao meu trabalho, busco não apenas preservar essa herança visual, mas também explorar a potência sensível e simbólica desses desenhos.

Estabelecendo um elo entre o início da minha prática artística e o momento atual deste trabalho, apresentarei também uma série de colagens, nas quais procuro articular o domínio técnico com uma pesquisa sensível sobre texturas e padrões de tecidos. Essas composições visuais operam como campos de experimentação, onde o gesto da colagem — tal como o do bordado — permite justapor fragmentos, recompor memórias e explorar relações entre superfície, matéria e simbologia.

Será também apresentado um livro de artista, concebido especialmente como parte da finalização do mestrado, que reúne uma coleção de artefatos recolhidos ao longo destes quatro anos de pesquisa e criação. Embora dialogue com a estrutura de um livro de fotografias, em vez de ter somente imagens impressas, o interior é composto por fitas, linhas e fragmentos de memória — elementos têxteis que evocam tanto o gesto manual quanto as tramas afetivas que ligam o percurso artístico e pessoal deste projeto. Mais do que um objeto ilustrativo, o livro funciona como um arquivo íntimo e tátil, que dá forma ao invisível: o tempo, o gesto e a memória.

Historicamente associadas ao universo feminino (Simioni, 2010), as práticas e os objetos apresentados nesta exposição estiveram, por muito tempo, restritos

ao espaço doméstico. Peças como o crochê, panos de prato ou fitas de costura jamais foram concebidas para além do ambiente em que surgiram. Minha avó Júlia, provavelmente nunca imaginou que algo feito por suas mãos seria um dia citado em uma pesquisa de mestrado. Trazer essas criações para o espaço expositivo é, hoje, um gesto necessário — não somente para afirmar a relevância dessas práticas, mas também para reconhecer a existência e a autoria das mulheres que as produziram. Espero que esta exposição proporcione uma experiência sensível, despertando uma nova percepção sobre esses trabalhos, e sobre a produção artística têxtil, muitas vezes considerados invisíveis. Como afirmam Miranda e Furegatti (2021, p. 114):

Se sensibilizar é (...), no contato entre espectador e trabalho artístico o tempo se converte em instante apaixonado, o tempo da experiência, não mais o convencional tempo cronológico. É no sentido de proporcionar uma experiência sensibilizadora e significativa — tanto na produção do trabalho quanto na percepção dele pelo outro —, conectada a práticas e modos de produção presentes, muitas vezes, no cotidiano ou na memória do(a) espectador(a), que se dispõe a potencialidade do retorno às técnicas, objetos e materiais impostos na construção da feminilidade.

Passar da manualidade cotidiana e doméstica para o espaço expositivo significa valorizar a memória, o afeto e a resistência — abre-se espaço para uma escuta mais atenta das histórias silenciadas e para a construção de um olhar mais cauteloso e expandido sobre o que pode ser arte e quem pode ser artista.

Conclusão

Esta pesquisa começou com a história de uma mulher e depois virou a história de várias. Esta investigação foi uma forma de rever minha infância e adolescência, período marcado pela criatividade e pela produção artística têxtil que acontecia no ambiente doméstico. Estudar e compreender como minha avó aprendeu a costurar com a tia, como um gesto de sobrevivência, e como essa habilidade técnica despertou nela um olhar sensível para a criação manual me tornou ainda mais atenta para esses fazeres. É através deste contexto que entendo como o trabalho têxtil pode também ser uma forma de afeto e uma forma de resistência.

Meu foco para esta pesquisa foi justamente o entendimento de como o fazer manual podia-se expandir do espaço doméstico e ocupar o espaço expositivo — e qual a relação da mulher com estes espaços. Por isso, começo o primeiro capítulo apresentando como o têxtil está presente nas tradições e na herança cultural, no fortalecimento dos laços comunitários e como o mesmo pode ser usado como denúncia política e social. Ao longo da história, as mulheres têm se reunido não somente para compartilhar saberes, mas para também criar espaços de apoio, colaboração e pertencimento. O espaço doméstico incentiva a produção artística têxtil livre (sem julgamentos). Técnicas e práticas são facilmente encontradas em moldes que podem ser adquiridos em revistas e também através da transferência geracional. Sem contar como o produto (linhas e agulhas) é de fácil acesso. Ainda hoje, não são somente avós que produzem no ambiente doméstico e que se agarram ao têxtil como referência para reuniões com a comunidade ou simplesmente como forma de expressão. Como diz Julia Bryan-Wilson, a diferença entre arte e artesanato se atenuou um pouco, porém ela ainda existe tanto quanto a disparidade de gênero.

No contexto contemporâneo de arte, foi a partir da efervescência do feminismo nos anos 70, que vimos o têxtil virar o protagonista em práticas artísticas, como no trabalho de Miriam Schapiro e Judy Chicago. Schapiro foi uma das pioneiras a trabalhar com elementos têxteis que eram considerados

praticamente invisíveis (peças de crochê, tricô, lenços, etc). Suas *Femmes*³⁴, ficaram conhecidas mundialmente como símbolos de empoderamento e identidade. Já Louise Bourgeois utiliza mais a metáfora da casa em suas costuras e trabalhos associados ao sentimento e a memória do que a mesma passou na casa dos seus pais enquanto crescia. A artista também faz uso do têxtil, principalmente na representação pictórica da casa e do corpo feminino. A série *Femme Maison*³⁵ é um grande exemplo de como os mesmos influenciaram o trabalho artístico de Bourgeois. Já atualmente, o trabalho de Sônia Gomes tem mais a ver com a ancestralidade e memória. Ao ocupar o espaço do museu e da galeria de arte, traz um significado de que conseguimos valorizar o afeto e a resistência — abrindo espaço para uma escuta mais atenta e para a construção de um olhar mais cauteloso sobre as histórias das mulheres. O que estas artistas possuem em comum e motivo pelo qual elas foram apresentadas, é que todas elas traçaram caminhos intuitivos, sem medo, pelo qual buscaram a valorização do têxtil juntamente com a representação da história da mulher. Ainda há uma certa emergência para esta representação no contexto contemporâneo, e por isso apresento exposições muito recentes, que utilizaram da dicotomia entre a arte e o artesanato como confirmação do meu argumento principal.

Concluo esta pesquisa com a consciência de que ainda há um vasto caminho a ser percorrido. O que apresento aqui é a urgência de reavaliar os espaços que determinam o que é ou não reconhecido como arte. As práticas têxteis que estão presentes no cotidiano exploram a fronteira entre arte e artesanato e quando entram nos museus, essas produções atuam como dispositivos de decolonização simbólica. Elas resgatam aquilo que, ao longo do tempo, foi relegado somente ao campo doméstico, e desprovido de legitimidade artística. Trazer estas práticas têxteis aos espaços institucionais de arte não é somente incluir novas narrativas e histórias, mas transformar o significado construído através de exposições. Ao acolher esses discursos visuais, o museu e a galeria passam de espaços neutros a um território de encontro e reinvenção —

³⁴As *Femmes* de Miriam Schapiro são uma combinação da palavra “female” (feminino) com a palavra “collages” (colagens), e as mesmas são colagens que combinam tecidos decorativos, papéis, rendas, flores artificiais, bordados e outros materiais associados ao “feminino”. .

³⁵ *Femme Maison*, foi uma série desenvolvida por Louise Bourgeois entre os anos de 1945-1947, e traduz-se Mulher Casa.

tanto artístico quanto político e social. Por fim, é de extrema importância ver estes trabalhos ocupando o espaço público, e é por isso que busco a expansão do espaço privado para o expositivo.

Referências Bibliográficas

- Acts of Reparation: Spiders, Needles and Cells in the Work of Louise Bourgeois*. ([s.d.]). Recuperado 7 de setembro de 2024, de <https://www.berlinerfestspiele.de/en/gropius-bau/programm/2022/ausstellungen/louise-bourgeois-the-woven-child/essay-julienne-lorz>
- A.I.R., Lucy Lippard. (2016, junho 2). A.I.R. <https://www.airgallery.org/essays-2/2016/6/2/air>
- al, A. C. et. (2018). *Sonia Gomes: A vida renasce/ ainda me levanto*. Masp.
- Anonymous was a Woman*. ([s.d.]). Brooklyn Museum. Recuperado 12 de março de 2025, de <https://www.brooklynmuseum.org/pt-BR/objects/5171>
- Art History 101: Unraveling the History of Textile Art. (2022, outubro 5). ..ART. <https://art.art/blog/art-history-101-unraveling-the-history-of-textile-art/>
- Arte, Mujer y Memoria: Online Exhibition*. ([s.d.]). MOLAA | Museum of Latin American Art. Recuperado 16 de junho de 2025, de <https://molaa.org/arpilleras-online>
- Artista, A. A.-. ([s.d.]). *Louise Bourgeois (1911-2010)*. Arremate Arte. Recuperado 7 de abril de 2025, de <https://www.arrematearte.com.br/artistas/louise-bourgeois-1911>
- Auther, E. (2002). Classification and Its Consequences: The Case of “Fiber Art”. *American Art*, 16(3), 2–9.
- Biazus, C. B. (2020). Da mãe-aranha à mãe-costureira: As formas e movimentos da maternidade na obra de Louise Bourgeois. *Ide*, 42(70), 135–142.
- Brasil, E. M. ([s.d.]). *Barroco Mineiro*. Educa Mais Brasil. Recuperado 26 de abril de 2025, de <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/barroco-mineiro>
- Brownmiller, S. ([s.d.]). *Femininity*.
- Bryan-Wilson, J. (2017). *Fray: Art + textile politics*. The University of Chicago Press.
- Butler, J. (2019). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Cardoso, J. (2014). Do kitsch ao cult: As transformações culturais contemporâneas no país do carnaval. *Sinais - Revista Eletrônica*, 16.
- Carvalho, V. C. de. (2008). *Gênero e artefato: O sistema doméstico na perspectiva da cultura material : São Paulo, 1870-1920*. EdUSP.
- Castro, A. M. (2018). INVENTABILIDADE, TRAMAS E FIOS: A FORMAÇÃO DE TECELÂS MINEIRAS. *Revista Temas em Educação*, 26(2), Artigo 2. <https://doi.org/10.22478/ufpb.2359-7003.2017v26n2.32990>
- Cohen, A. (2018, março 29). *How Miriam Schapiro’s Feminist Work Transcended the Line between Art and Craft*. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-miriam-schapiros-feminist-work-transcended-art-craft>

Constantine, M. ([s.d.]). *Wall hangings, by Mildred Constantine and Jack Lenor Larsen. De que maneira a noção de Kitsch de Greenberg permite esclarecer a economia do entretenimento contemporâneo.* ([s.d.]).

Eléonore Riego de la Branchardière: The Mother of Modern Crochet | Blog. ([s.d.]). Domestika. Recuperado 2 de novembro de 2024, de <https://www.domestika.org/en/blog/10410-eleonore-riego-de-la-branchardiere-the-mother-of-modern-crochet>

Feminism: The Second Wave | National Women's History Museum. ([s.d.]). Recuperado 15 de abril de 2024, de <https://www.womenshistory.org/exhibits/feminism-second-wave>

Freedman, E. B. (Org.). (2007). *The essential feminist reader* (1st ed). Modern Library.
Gee's Bend Quilts. (2024, dezembro 6). LSU Museum of Art. <https://www.lsumoa.org/inside-lsu-moa/geesbendquilts>

Género, cultura visual e performance: Antologia crítica (1ª edição). (2011). Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos ; Húmus.

Gomes, S., & Kamp, P. (with Museum Frieder Burda & Museum Frieder Burda). (2020). *Sonia Gomes: I rise: I'm a black ocean, leaping and wide.* Edition Cantz.

Greenberg, C. (2018). *Vanguarda e Kitsch* (1º). Universidade de Lisboa.

Hage, F. (2009). *MÚLTI PLOS ARTESAN ATOS.* São Paulo, 2.

Henderson, P. L. (2021). *Unravelling women's art: Creators, rebels, & innovators in textile arts* (C. Robson, Org.). Supernova Books.

Hunter, C. (2020). *Threads of life: A history of the world through the eye of a needle.* Abrams Press.

Karpfen, F. (2017). *Kitsch* (1º). Antígona.

Lemes, B. X., & Pereira, A. F. (2017). Crochet - a knowhow of cultural heritage: Tradition, handcrafts, and income generation. *Blucher Design Proceedings*, 226–231. <https://doi.org/10.5151/sbds-issd-2017-037>

Lippard, L. R. (1995). *The pink glass swan: Selected essays on feminist art.* New Press.
Liza Lou | Kitchen. ([s.d.]). Recuperado 15 de abril de 2024, de <https://whitney.org/collection/works/34855>

Louise Bourgeois. Femme Maison. 1946-1947 | MoMA. ([s.d.]). The Museum of Modern Art. Recuperado 13 de novembro de 2024, de <https://www.moma.org/audio/playlist/42/665>

Louise Bourgeois. Femme Maison (1984). ([s.d.]). MoMA.Org. Recuperado 13 de novembro de 2024, de https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id-4358_sov_page-2.html

Louise Bourgeois: Late Works. (2014, janeiro 3). Art Blart _ Art and Cultural Memory Archive. <https://artblart.com/tag/louise-bourgeois-late-works/>

Macedo, C. V. de. (2006). A indústria têxtil, suas trabalhadoras e os censos da população de Minas Gerais do século XIX: Uma reavaliação. *Varia Historia*, 22, 207–232. <https://doi.org/10.1590/S0104-87752006000100012>

Making Something From Nothing / Houseproud—Caroline Harrius. ([s.d.]). Recuperado 3 de fevereiro de 2024, de <https://carolineharrius.com/Making-Something-From-Nothing-Houseproud>

Miranda, A. N., & Furegatti, S. H. (2021). Aspectos do gênero, ritual e espacialidade na produção de mulheres artistas contemporâneas no Brasil. *Cartema*, 9(9), Artigo 9. <https://doi.org/10.51359/2763-8693.2021.250940>

MULHERES DO JEQUITINHONHA. ([s.d.]). Tinguí. Recuperado 4 de janeiro de 2025, de <https://www.tingui.org/mulheres-do-jequitinhonha>

Museum, O. (2020, junho 29). *Sarah Zapata*. Ogden Museum of Southern Art. <https://ogdenmuseum.org/sarahzapata/>

Nochlin, L. (2015, maio 30). From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews.com*. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>

Nochlin, L., & Grant, C. (2021). *Why have there been no great women artists?* (50th anniversary edition). Thames & Hudson.

O Manifesto da Bauhaus de 1919. ([s.d.]). Recuperado 11 de junho de 2024, de <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/bau/21394277.html>

Oliveira, M. (2019). Da palavra ao fio: As tessituras fluidas de Cecilia Vicuña. *Revista Estudos Feministas*, 27, e58982. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n158982>

Origem da palavra TECIDO - Etimologia—Dicionário Etimológico. ([s.d.]). Recuperado 3 de agosto de 2024, de <https://www.dicionarioetimologico.com.br/tecido/>

Parker, R. (2011). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine* (repr.). Tauris.

Parker, R., & Pollock, G. (2021). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Bloomsbury Academic.

Pereira, A. C. B. F. (1983). O que é cultura popular. ARANTES, Antonio Augusto. *Ciência & Trópico*, 11. <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/333>

Programa do Artesanato Brasileiro (PAB). ([s.d.]). Empresas & Negócios. Recuperado 9 de janeiro de 2024, de <https://www.gov.br/empresas-e-negocios/pt-br/artesanato/conheca-o-pab/programa-do-artesanato-brasileiro-pab-1>

Recosturando Histórias: Mulheres e a história da arte têxtil. ([s.d.]). um teto seu. Recuperado 7 de dezembro de 2024, de <https://www.umtoseu.com/recosturando>

Ribeiro, C. (2021). AS IMPLICAÇÕES DO PATRIARCADO NA HISTÓRIA DAS MULHERES: APONTAMENTOS HISTÓRICOS. *Gênero*, 22(1).

Rosario, M. ([s.d.]). Entre as tramas, fibras e fios: Uma experiência desenvolvida com o coletivo de mulheres na região da Serra da Canastra. *O sensível e as artes manuais*, 122.

Santana, C. C. D., & Coppola, S. A. A. (2021). Moda artesanal: Explorando uma cultura regional brasileira por técnicas e saberes tradicionais. *Revista Digital do LAV*, 047–072. <https://doi.org/10.5902/1983734847468>

Sant'Anna, J. M. A., & Araujo, N. A. de. (2023). Arte têxtil e gênero: Um mapeamento de produções têxteis globais no livro *Unravelling Women's Art*. *Palíndromo*, 15(36), Artigo 36. <https://doi.org/10.5965/2175234615362023e0013>

Scopus - Document details - Valorizing Gee's Bend Quilts: Affinity, Adjacency, and the Modern Eye. ([s.d.]). Recuperado 21 de dezembro de 2024, de <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85134867556&origin=resultslist&sort=plf-f&src=s&sot=b&sdt=b&s=TITLE-ABS-KEY%28gee%27s+bend%29&relpos=4>

Selvin, C. (2018, abril 24). Beyond the Surface: Miriam Schapiro's Enduring Legacy Is on Full View at the Museum of Arts and Design. *ARTnews.com*. <https://www.artnews.com/art-news/reviews/beyond-surface-miriam-schapiros-enduring-legacy-full-view-museum-arts-design-10032/>

Silva, B. (2020). A poética do espaço, de Gaston Bachelard. *estudoprévio: revista do centro de estudos de arquitectura, cidade e território da Universidade Autónoma de Lisboa, Dezassete [Verão 2020]*. <https://doi.org/10.26619/2182-4339/17.01>

Silva, C. A. F. da. (2022). Sentidos sociais da arte têxtil em patchwork: As mulheres, a natureza e a casa. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 30, e33. <https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e33>

Simioni, A. P. (2010). Bordado e transgressão: Questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, 2, 1–20. <https://doi.org/10.20396/proa.v2i00.16429>

Simioni, A. P. (2021, março 3). *Transbordar*. Sesc São Paulo. https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital_1_-_cortad

Simioni, A. P. C. ([s.d.]). *As Mulheres Artistas e Os Silêncios Da História—A História Da Arte e Suas Exclusões*. Scribd. Recuperado 11 de junho de 2024, de <https://pt.scribd.com/document/564677876/Ana-Paula-Cavalcanti-Simioni-As-mulheres-artistas-e-os-sile-ncios-da-histo-ria-a-histo-ria-da-arte-e-suas-excluso-es>

Simioni, A. P. C. (2007). Regina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 45, Artigo 45. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106>

Sonia Gomes | Untitled (Trouxa series) (2024) | Artsy. ([s.d.]). Recuperado 18 de abril de 2025, de <https://www.artsy.net/artwork/sonia-gomes-untitled-trouxa-series>

Sonia Gomes reflete sobre desafios e conquistas enquanto artista, negra e mulher—SP-Arte. ([s.d.]). Recuperado 8 de abril de 2025, de <https://www.sp-arte.com/editorial/sonia-gomes-reflete-sobre-desafios-e-conquistas-enquanto-artista-negra-e-mulher>

Surface/Depth | Museum of Arts and Design. ([s.d.]). Recuperado 26 de abril de 2025, de <https://madmuseum.org/exhibition/surfacedepth>

Tecelagem Vol.1 | PDF | Têxteis | Tecelagem. ([s.d.]). Scribd. Recuperado 7 de setembro de 2024, de <https://pt.scribd.com/document/535070297/Tecelagem-Vol-1>

Um panorama histórico do artesanato nacional—Rede Artesanato Brasil. (2021, setembro 6). <https://redeartesanatobrasil.com.br/2021/09/06/historia-do-artesanato/>

Uma conversa para Sonia Gomes. (2025, maio 26). Fundação Calouste Gulbenkian. <https://gulbenkian.pt/agenda/uma-conversa-para-sonia-gomes/>

Unravel | Barbican. (2024, fevereiro 13). <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2024/event/unravel-the-power-and-politics-of-textiles-in-art>

Valle, R. L. D. (2021). *GILDA DE MELLO E SOUZA E AS ARTES MENORES*.

Vedana, B. B., & Gervasoni, T. A. (2020). Os movimentos feministas na América-Latina e as perspectivas para a efetivação dos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres brasileiras. *Revista Ártemis*, 29(1), 279–298. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2020v29n1.49848>

Vicente, F. L. (2012). *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Babel : Athena.

Vieira, F. M. F. (2019). *O artista contemporâneo enquanto artesão: A presença do fazer manual na arte*. [s.n.]. <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1162173>

Visit Gee's Bend. ([s.d.]). Recuperado 21 de dezembro de 2024, de <https://www.geesbend.org/>

Wall Hangings | MoMA. ([s.d.]). Recuperado 4 de agosto de 2024, de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1800>

Web, T. A. C. (2023, setembro 4). *Mother-Taught: Matrilinear Needlework*. Textile Arts Council. <https://www.textileartscouncil.org/post/mother-taught-matrilinear-needlework>

When Textile Crafts Become Fine Art. ([s.d.]). Recuperado 21 de junho de 2025, de <https://manhattanarts.com/when-textile-crafts-become-fine-art/>

Womanhouse. ([s.d.]). Recuperado 27 de abril de 2024, de <https://artreview.com/ar-april-2018-feature-womanhouse/>

Women's Work. ([s.d.]). Recuperado 27 de abril de 2024, de https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/womens_work

yalepress. (2020, maio 26). *Patterns of Promiscuity: The Pattern and Decoration Movement in American Art of the 1970s and '80s*. Yale University Press. <https://yalebooks.yale.edu/2020/05/26/patterns-of-promiscuity-the-pattern-and-decoration-movement-in-american-art-of-the-1970s-and-80s/>