



DIREITO AO AVESSO

O ato de bordar enquanto instrumento de
construção histórica de um ideal de subjetividade
dócil feminina e suas práticas de resistência

DANIELLE GOUVEIA FERNANDES

Orientadora: Professora Doutora Márcia Cristina Almeida Oliveira

Co-orientadora: Doutora Rita Emanuela Rainho Brás

Tese para obtenção do grau de Doutoramento em Educação Artística

Título

Direito ao Averso: o ato de bordar enquanto instrumento
de construção histórica de um ideal de subjetividade
dócil feminina e suas práticas de resistência

Autora

Danielle Gouveia Fernandes

Orientadora

Professora Doutora Márcia Cristina Almeida Oliveira

Co-orientadora

Doutora Rita Emanuela Rainho Brás

**Às mulheres que chegaram antes de mim e
abriram passagem para a minha existência,
com as suas lutas, dores e amores.**

Agradecimentos

Impossível pensar na tessitura desta tese como um processo marcado por um tempo, um corpo e um território determinados. O fato de ter sido escrita a partir de mim, ao longo do doutoramento em Educação Artística, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, não a define; antes traduz um processo de deixar emergir a inquietação e o desassossego sentidos desde os meus primeiros contatos, na infância, com as práticas de agulha e, mais tarde, na vida adulta, ao entrar nas casas de mulheres bordadeiras no interior do Nordeste brasileiro, quando pude perceber que as denominadas conquistas feministas não contemplavam todas nós. A elas, dirijo o meu primeiro agradecimento pela inquietação primordial que moveu a pesquisa. Ao meu companheiro e à minha filha, agradeço por me acompanharem nesta travessia do Brasil para Portugal. Fabricar uma casa num país estrangeiro é uma artesanaria complexa, que exige um cultivo diário e constante de afeto. O aconchego deste lar permitiu o mergulho nos desafios interiores, feitos de dúvidas e incertezas, e nos desafios exteriores, vividos em tempos pandêmicos. Aos meus pais, agradeço as linhas mestras que me formaram como uma pessoa capaz de olhar os próprios medos com coragem e ousadia, talvez por saber que terei sempre sob os meus pés uma terra firme, preparada ao longo de gerações de pessoas que cuidaram desse terreno com as próprias mãos. Agradeço, ainda, às aprendizas que partilharam esta oficina comigo; às colegas do doutoramento, que se lembravam de mim na leitura de textos, livros e visitas a exposições de arte que poderiam interessar-me, às pessoas que participaram nas rodas de bordado e debate no Centro Social A Gralha; e àquelas que nos abriram a porta deste lugar cheio de vida e personalidade na cidade do Porto, em Portugal. Agradeço, ainda, à Fundação para Ciência e Tecnologia – FCT, que financiou três anos desta pesquisa, constituindo-se parceira fundamental nesta tese; ao Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – I2ADS, pelo acolhimento desta investigação; e a todas as pessoas que integraram o Grupo de Leituras Feministas, pelos debates, pelas dúvidas partilhadas e pela companhia ao longo desse período. Deixo um agradecimento especial à Professora Doutora Carla Cruz e à Doutora Gabriela Carvalho, que, mais do que parceiras, foram colo e

escuta em momentos críticos. Agradeço também a confiança de Joana Baptista e Mariana Leão na partilha de um espaço impregnado de alma feminista para a conclusão da escrita desta tese, assim como a generosidade e o talento do Álvaro Beleza no design deste documento. Deixo, por fim, um agradecimento às doutoras Rita Rainho e Márcia Oliveira, pela importância fundamental nos arremates e no ciclo de fazer e refazer que a tessitura de uma tese de doutoramento exige, especialmente nos momentos finais, em que as mãos se mostram cansadas e a mente já não acompanhava a cadência do movimento que se manteve há tantos anos. Nessa oficina, estive acompanhada por estas grandes mestras, a quem agradeço a generosa partilha da experiência neste fazer investigação, e que me ensinaram que é possível fabricar uma tese com confiança, cuidado e afeto mútuo.

Resumo

Direito ao Averso: o ato de bordar enquanto instrumento de construção histórica de um ideal de subjetividade dócil feminina e suas práticas de resistência é uma tese que compreende o ato de bordar como um gesto duplo, enquanto instrumento de construção histórica de um ideal de subjetividade dócil feminina e como prática de resistência feminista. Este entendimento coloca este ato no centro de uma teia em que se entrelaçam um fio histórico e outro nas práticas artísticas têxteis, tecendo um pano híbrido entre a educação artística e a política feminista. A investigação foi impulsionada por uma questão basilar: poderão as práticas de agulha, como os bordados, historicamente associadas ao feminino, constituir-se também como instrumento subversivo de gênero? Esta hipótese moveu a pesquisa histórica no sentido de compreender de que forma o ato de abordar foi associado a um modelo de feminilidade, com reflexos significativos nas práticas artísticas desenvolvidas por mulheres no campo dos têxteis. Como recorte histórico e geográfico, definiu-se o período do Estado Novo em Portugal (1933–1974), não pela sua singularidade no uso de técnicas de controle da subjetividade feminina, mas por se tratar de um caso exemplar na identificação de linhas de força entre a fabricação de um modelo de mulher ao serviço de uma moral definida pelo Estado e a resistência contínua feminina a este modelo. Nesse sentido, buscamos por vestígios de uma contra-história aos discursos de sujeição feminina, particularmente em práticas artísticas que recorreram aos têxteis como meio de expressão, com interesse particular no trabalho das artistas Gisella Santi e Maria Flávia de Monsaraz, que, ao aproximarem-se do fazer artesanal, inovaram nas suas práticas artísticas, com reflexos importantes para o que hoje se reconhece como tapeçaria contemporânea portuguesa. Esta aproximação revela não apenas consequências estéticas, mas também a forma como as práticas artísticas de caráter colaborativo mobilizam referências da oficina artesanal. Estas formas de criação, articuladas com a pesquisa histórica, impulsionaram o trabalho de campo, desenvolvido a partir da metodologia da investigação-ação, com fundamento nas teorias de Paulo Freire, atravessadas pela teoria feminista de bell hooks, bem como inspiradas pelas práticas participativas. O trabalho de campo

decorreu ao longo de dois anos, no Centro Social Auto-gerido – CSA A Gralha, em 21 sessões intituladas *Direito ao Averso. Como nos tornamos feministas?*. Durante este período foram dinamizadas rodas de debates com fundamento na teoria feminista, mediadas pelas práticas dos bordados, nas quais as histórias de vida e o cotidiano das pessoas participantes se revelaram fundamentais, gerando um ciclo significativo entre teoria, experiência de vida e investigação. Os estudos desenvolvidos nesta tese apresentam, assim, reflexões relevantes sobre o uso da prática dos bordados no campo da educação artística, situado politicamente no campo feminista, e sobre os seus reflexos em práticas pedagógicas que recorrem a relação do corpo com objetos têxteis como meios de construção de um conhecimento participado e democrático.

PALAVRAS-CHAVE: Bordados. Educação feminina. Disciplinamento. Resistência feminista. Práticas artísticas.

Abstract

“The Right to the Reverse Side: Embroidery, Docile Feminine Subjectivity, and Practices of Resistance” is a thesis that understands the act of embroidery as a dual gesture: both as an instrument for the historical construction of an ideal of docile female subjectivity and as a practice of feminist resistance. This perspective places embroidery at the center of a network where one thread is historical and another is found in textile artistic practices, weaving a hybrid fabric between artistic education and feminist politics. A fundamental question drove this research: could needlework artistic practices, such as embroidery, historically associated with femininity, also function as instruments of subversion? This hypothesis guided our historical research in order to understand how the act of embroidering was linked to the construction of a model of femininity, which had significant implications for the artistic practices developed by women in the textile field. The study defines the period of the Estado Novo in Portugal (1933–1974) as a historical and geographical focus, not because of any uniqueness in employing techniques to control female subjectivity, but it offers a paradigmatic case through which to examine the tensions between the construction of a model of womanhood that served the state-sanctioned morality and the continuous female resistance to such a model. In this sense, the research looked for traces of a counter-history to discourses of female subjugation, particularly in artistic practices that used textiles as a means of expression, paying particular attention to the work of artists Gisella Santi and Maria Flávia de Monsaraz. By approaching artisanal making, these artists innovated in their artistic practices, building an important legacy for contemporary Portuguese tapestry. This approach brings forward aesthetic consequences but also reveals how collaborative artistic practices draw on references from artisanal workshops. These forms of creation, combined with historical research, informed the fieldwork developed through an action-research methodology, grounded in the theories of Paulo Freire, intersecting with bell hooks’ feminist theory, and inspired by participatory practices. The fieldwork took place over two years at the self-managed Social Center – CSA A Gralha, across 21 sessions titled *The Right to the Reverse Side*.

How Do We Become Feminists?. During this period, discussion circles based on feminist theory were facilitated through embroidery practices, in which participants' life stories and everyday experiences proved essential, generating a meaningful cycle between theory, life experience, and research. The studies developed in this thesis thus offer relevant considerations on the use of embroidery in the context of artistic education that is politically situated within the field of feminism, and on the inherent implications for pedagogical practices that engage the body with textile objects as tools for constructing participatory and democratic knowledge.

KEYWORDS: Embroidery. Women's education. Disciplinary techniques. Feminist resistance. Artistic practices.

Sumário

INTRODUÇÃO — 11

CAPÍTULO 1

OS BORDADOS E A RESISTÊNCIA FEMINISTA — 22

1.1 Como me tornei feminista — 22

1.2 Os bordados enquanto potência na política
feminista: contextos e histórias — 30

CAPÍTULO 2

A MULHER FABRICADA PELO ESTADO NOVO (1933–1974) — 65

2.1 Breve contextualização histórica e suas tensões políticas — 68

2.2 Entre as ferramentas de controle e a realidade imposta — 74

2.3 Imprensa feminina e o papel da Revista *Modas & Bordados* — 99

CAPÍTULO 3

GISELLA SANTI E MARIA FLÁVIA DE MONSARAZ,
POR UMA CONTRA-HISTÓRIA DE SUJEIÇÃO FEMININA — 117

3.1 A tapeçaria e os bordados se encontram nas linhas da
história das práticas manuais e do feminino — 117

3.2 Quando a trama histórica da tapeçaria portuguesa é atravessada
pelas linhas de Gisella Santi e Maria Flávia de Monsaraz — 125

3.3 Mulher-artista-artesã — 131

CAPÍTULO 4

O ATO DE BORDAR: PRÁTICA EM COLETIVO
ALINHADA À DISCUSSÃO POLÍTICO-FEMINISTA
NO TRABALHO DE CAMPO — 142

4.1 As práticas de agulha e seu caráter de gênero subversivo — 142

4.2 Metodologia do trabalho de campo — 158

4.3 Direito ao avesso — 165

CONSIDERAÇÕES FINAIS — 194

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS — 203

ANEXO: CADERNO DE CAMPO — 207

Introdução

O ato de bordar é o ponto central desta tese. A partir dele foram mobilizados dois fios investigativos que, tal como as espirais de uma teia de aranha, se desenvolvem em simultâneo, entrelaçando-se com fios estruturais que correspondem aos campos de estudo atravessados pela pesquisa aqui apresentada. Um fio histórico, dedicado a compreender como se fabricou a associação do feminino ao ato de bordar enquanto uma ação reflexa, própria de uma suposta “natureza da mulher”, capaz de expressar atributos como delicadeza, paciência e perfeição. O outro fio, centrado nas práticas artísticas têxteis que recorrem a técnicas artesanais, em especial às práticas de agulha, como forma de questionar o gênero e as hierarquias estabelecidas nas narrativas e na conceptualização do campo das artes.

Ao longo desta tese, estes dois fios entrelaçam-se de forma irremediável, mobilizando a hipótese basilar desta investigação: considerando a instrumentalização histórica da prática dos bordados como ferramenta de disciplinamento dos corpos femininos, refletida na sua associação a um fazer “próprio” às mulheres, poderá esta prática ser reinscrita nas práticas artísticas da atualidade como um relevante instrumento subversivo de gênero? Esta questão primordial reflete-se, ainda, no objeto de estudo da pesquisa, que busca articular com as duplas linhas de força deste ato, tanto enquanto ferramenta disciplinar histórica feminina como enquanto instrumento de resistência feminista nas práticas artísticas.

Sem desconsiderar a complexidade nem as múltiplas abordagens que esta hipótese evidencia, definimos como campos de estudo estruturais desta pesquisa a educação artística, as práticas artísticas e a política feminista. O fazer em bordados tem sido um tema amplamente discutido no campo do artesanato, inserido em pesquisas e projetos em torno de um fazer tradicional feminino, especialmente nos estudos culturais e voltados ao empreendedorismo, que, no entanto, carece de estudos mais aprofundados enquanto linguagem estética e enquanto política de resistência às construções históricas de docilidade feminina. Neste sentido, o objetivo principal desta tese é compreender de que modo o ato de bordar, enquanto prática

estética, educativa e política, participa tanto na construção histórica de um ideal de docilidade feminina como na emergência de práticas feministas de resistência.

Para compor esta tessitura, foi utilizada uma gramática própria a este fazer, que em muito se aproxima da prática artesanal da escrita, em um ato lento e gradativo de costurar teorias diversas, elaboradas por quem há muito vem aprimorando seu ofício no campo das ideias, na busca por fabricar novos tecidos discursivos. À costura teórica, juntaram-se outros elementos que emergem da experiência vivida por esta investigadora na fabricação de si mesma, enquanto criadora em bordados, feminista e aprendiz acadêmica. Expressões próprias ao têxtil atravessam esta escrita, na qual bordar, costurar, pensar e criar se unem em um único ato.

As linhas emaranhadas do pensamento, enquanto representação linguística e estética, expressam momentos específicos da pesquisa, nos quais o mergulho na investigação teórica, impulsionado pelo objeto de estudo, torna-se caótico e complexo. Nesses momentos, fez-se necessário, por meio de trabalho lento, constante e paciente, puxar estas linhas uma a uma a fim de utilizá-las na fabricação de uma tessitura discursiva coerente. Não havia como fazê-lo pela força, que traria ainda mais tensão à linha, apertando os nós que se iam formando pelo meio. Estas linhas foram fundamentais para a fabricação do pano investigativo, a ser atravessado por agulhas conceituais que inscreveram a experiência do uso de práticas de agulha nas práticas artísticas e no debate político-feminista.

Nesta inscrição têxtil e narrativa, diversos nós foram soltos e apertados, fios foram puxados, o tecido investigativo foi cortado, recortado e esgaçado. A trama discursiva, metáfora da técnica própria ao entrelaçamento de fios na fabricação de tecidos, confunde-se com a fabricação histórica do que se definiu como feminino, da sua associação com os bordados e de como os discursos instrumentalizados nesta relação foram atualizados, permanecendo ativos em diversas estruturas sociais. Foi necessário desfazer esta trama fio a fio, reconhecendo tratar-se de uma tarefa contínua e constante, que não se encerra nesta investigação — investigação que se recusa a aceitar e assumir o lado direito deste “pano histórico” como a norma do “correto” a ser exibido, mantendo por essa via o avesso como o lado oculto, no qual pontas soltas de fios esquecidos fragilizam os tecidos e os bordados.

O tecido discursivo desta tese reflete, ainda, uma ambivalência não resolvida por esta investigadora, mas profundamente vivida: a tensão entre a linguagem acadêmica — que historicamente normalizou um sujeito masculino como referência e utilizou a concordância verbal no plural como forma de impessoalidade e distanciamento de quem

investiga — e a investigação situada em quem a realiza. Após anos de disciplinamento, ultrapassar a gramática fundada neste tipo de discurso, no processo de construção do pensamento e da escrita, revelou-se profundamente desafiante, sobretudo diante da necessidade de produção de um discurso no qual a experiência de vida é tomada como ponto de referência discursiva no campo político-feminista¹. Ademais, ao longo desta tese, o sujeito narrativo oscila entre o singular da experiência pessoal, o plural da experiência coletiva no presente, da narrativa histórica ou do vício da linguagem acadêmica em mim normalizada. É importante, ainda, considerar que a prática da oralidade, própria ao contexto oficial, é trazida nesta investigação como ferramenta relevante na construção do conhecimento, especialmente na pesquisa de campo, onde recriamos rodas de bordados nas quais as histórias de vida são fundamentais e não cabem na estreita linha do discurso acadêmico.

Diante deste emaranhado discursivo e epistemológico, os fios investigativos de tessitura desta tese, realizaram uma trajetória estruturante da pesquisa, partindo da experiência pessoal do ato de bordar, atravessando a fabricação histórica dos discursos em torno desta prática e ampliando este gesto ao problematizar questões feministas no interior das práticas artísticas, como reflexo da sua associação a um modelo de feminilidade, instrumentalizado nos contextos doméstico e educacional feminino.

Neste sentido, inicio o capítulo 1 a partir da minha história de vida, tanto em relação à prática dos bordados como à tessitura do feminismo em mim, reconhecendo a importância de me situar no interior das políticas feministas, um tecido cada vez mais complexo em cores e texturas. Como sugere Rich (2002), é necessário que possamos resistir à abstração flutuante do conceito “todas as mulheres”, própria do auto-centrismo branco ocidental, e que possamos reivindicar a nossa própria experiência como ponto de localização, definindo, assim, o corpo através do qual se realiza a pesquisa.

Assim, a partir da localização do meu corpo e das minhas experiências, busco outros contextos nos quais os bordados se constituíram como elementos de desestabilização de discursos hierárquicos no campo artístico, evidenciando a sua potência intrínseca na atuali-

1 Não obstante reconhecer a relevância do debate que procura instituir uma linguagem neutra, especialmente em investigações que abordam questões feministas, diante da impossibilidade de evitar a marcação de gênero em função da sintaxe, findo por ainda recorrer à convenção gramatical que define o masculino como “gênero padrão”. Ressalto que tal posicionamento não resulta de uma aceitação tácita, não problematizada e não questionada, mas do reconhecimento do quanto essa norma, fundada no patriarcado, disciplinou profundamente a minha forma de construção e expressão do pensamento, por vezes escorregando na escrita desta tese.

dade no debate político-feminista. Esta potência política, manifesta nos debates em torno do gênero associados às práticas dos bordados, revela-se nesta investigação como reflexo da construção histórica de um modelo idealizado de feminino, que associou a prática dos bordados como “natural” às mulheres e identificou o seu trabalho criativo como extensão da sua feminilidade (Parker, 1996).

As práticas de agulha, no período que medeia a década de 1970, constituíram-se, por sua vez, instrumento político nas mãos de mulheres artistas. Ao se utilizarem deste meio de expressão, estas passam a questionar os sistemas sociais que mobilizaram a divisão sexual e os seus reflexos no campo artístico. Esta foi a tônica do movimento norte-americano de mulheres artistas na construção do que se nomeou de arte feminista, entre as quais destacamos Judy Chicago e Miriam Schapiro, que atuaram não apenas como artistas, mas também como educadoras no *California Institute of the Arts*, com importante papel na formação de uma geração de mulheres artistas, como Faith Wilding, cuja obra artística contém relevante cunho político-feminista.

No contexto latino-americano, as técnicas de agulha adquiriram uma camada a mais durante o período político marcado repressão promovida pelas ditaduras militares, entre os exemplos trazidos, destacamos as práticas *Arpilleiras*, realizadas pelas mãos de um grupo de mulheres, cujas técnicas serviram, por exemplo, como forma de denunciar os abusos cometidos pelo regime. No período posterior, a partir dos anos de 1990, no Brasil, os bordados do Bispo do Rosário, construídos ao longo dos anos em instituições psiquiátricas, questionaram os cânones estabelecidos no campo das artes ao entrarem nas instituições concebidas como próprias às definidas como artes superiores, como museus e galerias de arte. O “efeito Bispo” (Lagnado, 1988) abriu passagem para uma série de artistas, entre as quais Rosana Paulino, que utiliza esta técnica como modo de materializar em seu trabalho artístico questões de gênero intersectadas por questões coloniais e raciais.

Este percurso histórico do uso dos bordados enquanto ferramenta disciplinar de corpos femininos, que também serviu os movimentos políticos de resistência no campo das artes, atravessou o meu caminho pessoal, muito para além de uma problematização acadêmica. O caminho empreendido na prática criativa dos bordados e na fabricação contínua de mim mesma enquanto um ser feminista, fez com que buscasse perceber as diversas camadas das potências criativas das obras de uma constelação de mestras da política feminista, do século XX à contemporaneidade, entre as quais reconheço Angela Davis, bell hooks, Ráfia Zakaria, Rozika Parker, Filipa Vicente, Maria Lamas, Judy Chicago, Faith Wilding, Violeta Parra, Rosana Paulino, Michelle Perrot, Silvia Federici, Nicole Pellegrin, Gisella Santi, Maria

Flávia Monsaraz e Altina Martins, que se encontram com a prática de agulha de mestras artesãs que me atravessaram, como as minhas avós, Lourdes e Doralice, as bordadeiras Martha Dumont e Lúcia Ferreira, das bordadeiras no interior de Maranguape, Ceará-Br, e da Linha da Serra, Guaramiranga-Br, entre tantas outras com quem trabalhei.

O fio histórico, percorrido ao longo do capítulo 2, assume, assim, um papel fundamental para compreendermos a tessitura do conceito de feminino ao longo do tempo, através de instrumentos de Estado (Foucault, 1984), na educação e na família (Donzelot, 1980), bem como a sua potência política subversiva de género nas práticas artísticas. Esta abordagem não pretende oferecer um relato linear ou abrangente sobre a história das mulheres, das suas lutas políticas ou mesmo dos bordados enquanto tradição cultural com viés etnográfico, mas sim trazer para frente deste tecido histórico uma contra-história de sujeição feminina, conforme abordado por Hartman (2020, p. 30): não basta se opor às narrativas dominantes, é necessário confrontar os seus próprios métodos de pensamento e de pesquisa. Neste sentido, a busca por identificar as linhas históricas de resistência à fabricação do modelo de feminino, promovido pelo discurso patriarcal, questiona os discursos segundo os quais a sujeição feminina se teria constituído como uma condição pacífica ao longo da história. Além disso, propõe, como estratégia investigativa, romper com aquilo que Foucault (2005, p. 81) designa por “a continuidade da glória”, ao abordar a história enquanto discurso do poder e a contra-história como a face oculta desse discurso. Esta abordagem potencializou a pesquisa de campo no contexto da investigação em educação artística.

Assim, reivindicamos o ato de bordar enquanto prática consciente de inventividade, problematizando a sua concepção histórica como ato natural — atribuído a um determinado género. Esta investigação, insere-se no que denominamos práticas de agulha, aqui entendidas como um campo de estudo abrangente, no qual se incluem diversas tipologias artesanais que utilizam diferentes tipos de agulha como ferramentas para manipular fios na construção de objetos têxteis de forma estruturada e consciente. Este conceito distingue-se do conceito de bordar enquanto ato “natural”, associado a uma suposta natureza feminina, considerado reflexo biológico de feminilidade, sem qualquer envolvimento com processos criativos.

A investigação histórica em torno das práticas de agulha e da construção de um modelo idealizado de feminino poderia por si constituir-se de uma tese de doutoramento, tendo em vista os variados contextos culturais globais. Neste sentido, cientes do quão abrangente pode ser o tema, em favor de um melhor alcance dos objetivos propostos, definimos a experiência vivida no contexto português ao longo

do período do Estado Novo (1933–1974) como recorte histórico a ser aprofundado nesta investigação. Esta escolha não revela a sua unicidade, mas antes uma estratégia metodológica, visto configurar-se como estudo de caso historicamente recente no contexto ocidental e, particularmente, no contexto português, além de ser caso exemplar de um governo que definiu de forma explícita o lugar da mulher enquanto peça central na construção de um dado modelo de família ao serviço de um conjunto normativo com base na moralidade e na divisão sexual. Este foi um modelo replicado no interior de variados governos de inclinação fascista no período, que infelizmente ressurgem na contemporaneidade com uma roupagem mais moderna, mas com fundamento nos mesmos princípios de controle social a partir do controle moral, político e jurídico.

A partir do referido recorte histórico, realizámos pesquisa documental e bibliográfica com o objetivo de reconstruir parte do arquivo legal e moral que utilizou o discurso de domesticidade feminina durante o Estado Novo (1933–1974) como um dos pilares de sustentação da ideologia do regime. Este projeto político recorreu, ainda, a organizações como a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF), que atuou como braço executor de sua cartilha moral nas instituições educacionais, na busca por fabricar de uma mulher idealizada — doméstica, cristã e servil.

A investigação procurou compreender como a prática dos bordados se inseriu neste contexto, funcionando como ferramenta de governo dos corpos femininos e reforçando os discursos que associavam as mulheres a uma suposta “natureza” dócil, paciente e doméstica. Tal representação oculta e dociliza tensões político-feministas, reforçando estereótipos que carecem de problematização e que desconsideraram as particularidades culturais específicas ao serem normalizados como modelo global.

A fabricação histórica de um modelo de feminino associado aos bordados mantém-se no presente, não apenas no contexto português, refletindo-se também nos discursos sobre políticas públicas voltadas para o artesanato, no empoderamento feminino, nos mercados criativos e turísticos, que continuam a reproduzir uma imagem idílica da feminilidade associada aos bordados em diferentes geografias que atravessam esta investigação como, por exemplo, no contexto latino-americano, especialmente no Brasil, onde se enraizaram as minhas práticas e vivências de bordado. Este duplo enquadramento — entre Brasil e Portugal — reflete tanto o percurso migratório que findou por atravessar a pesquisa quanto o diálogo entre distintos territórios e temporalidades de resistência feminina.

Por meio da pesquisa histórica pudemos, ainda, perceber as tensões estabelecidas entre as correntes de força dos discursos estatais

de uma “natural” domesticidade da mulher e da realidade imposta, face ao avanço da população feminina nas instituições formais de ensino e na parcela significativa de mulheres que integraram os espaços de trabalho, especialmente entre a classe trabalhadora. Neste sentido, mesmo voltada para uma classe feminina restrita e privilegiada, foi fundamental trazer para esta investigação a revista *Modas & Bordados* (1912–1977), que refletiu aspectos históricos relevantes acerca do avanço das temáticas do feminino ao feminista, em um período que vai desde a I República ao pós-25 de Abril.

Esta revista, aquando da sua instituição em 1912, tendo definido como pauta principal a instrução feminina em modas, práticas de agulha e o trato do lar, avançou ao longo do tempo em temáticas outras, como do reconhecimento do trabalho das mulheres nos mais variados campos do conhecimento, além de ser meio de informação e orientação jurídica acerca dos seus direitos. Neste sentido, ressaltamos, ainda, suas estratégias diante do regime autoritário, criando uma comunicação íntima e direta com o seu público, de modo a assumir gradativamente importante papel na política feminista da época, especialmente sob a direção da jornalista Maria Lamas (1928–1947).

Como nos traz Vicente (2012b), em Portugal, no período pós-revolução, o movimento feminista ainda encontrava desafios para assegurar direitos igualitários básicos às mulheres, o que, entretanto, não impediu a atuação de várias mulheres artistas, entre elas Helena Lapas, Isabel Laginhas, Fátima Vaz e Lourdes Castro que se utilizaram dos têxteis enquanto meio de expressão em várias obras, mas também enquanto objeto de pesquisa em suas práticas artísticas.

No capítulo 3, destacamos, entre as mulheres artistas do período, Gisella Santi e Maria Flávia de Monsaraz, assim como a fundação da ARA – Cooperativa Portuguesa de Tapeçaria (1975–1977) e do Grupo 3.4.7 – Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1978), elementos particularmente relevantes para esta investigação, na medida em que fizeram da inovação no fazer manual uma parte fundamental na construção artística de suas obras (Gonçalves, 2015). Estas artistas não só promoveram o que hoje se considera tapeçaria portuguesa contemporânea, mas também furaram a bolha artística de sua época, organizada em sistemas de arte profundamente hierarquizados pela técnica e pelo género.

Gisella Santi e Maria Flávia de Monsaraz encarnam um caso relevante, representando uma contra-história de sujeição (Hartman, 2020), no campo artístico da época, em um período determinante para a conquista de direitos das mulheres e para as suas práticas artísticas desde a década de 1970, cujos reflexos ainda se fazem sentir no momento presente. Definiram, ainda, um território singular marcado pelo fazer artístico, pelo fazer manual e pelo associativismo feminino,

constantemente reconfigurado na contemporaneidade pela inserção das práticas de agulha nas práticas artísticas no campo artístico e pelo seu uso enquanto meio de problematização de questões feministas, ultrapassando as fronteiras de uma identidade fixada entre o biológico e o binário. Toda esta trama foi fundamental na tessitura da prática de campo que se seguiu.

No capítulo 4 desta tese, abordamos a prática de campo, realizada em 21 sessões, iniciadas a 23 de fevereiro de 2022, intituladas *Direito ao Averso. Como nos tornamos feministas?*, título concebido a partir da abordagem normalizada nas práticas de agulha, segundo a qual o avesso representa a estética da vergonha ou do orgulho do bordado, conforme o nível de perfeição da sua execução. Entretanto, é por meio do avesso que podemos perceber os caminhos percorridos, os erros, os acertos e a busca pela aproximação da perfeição constante do lado direito. O feminismo, neste contexto, representa o direito a não mais ocultar aquilo que a norma nos impõe como privado; trata-se, aqui, da renúncia a esconder o caminho e as marcas que nos constituem. No próprio título destas sessões também se insere uma pergunta primordial, que traduz o entendimento segundo o qual o feminismo é um ato *continuum* de fabricação de si, num processo de conscientização política de afirmação e reconhecimento da individualidade, rompendo com as expectativas sociais de cumprimento de um padrão historicamente construído de feminino.

O espaço definido para a realização das referidas sessões foi o Centro Social Autogerido – CSA A Gralha, na cidade do Porto, Portugal, um espaço de apoio aos movimentos feministas, autodefinido no campo político antiautoritário radical. Esta escolha teve como objetivo abrir a possibilidade de partilha de experiência junto de pessoas não binárias, que fazem da (des)construção do género um posicionamento político cotidiano. Assim, buscámos enfrentar o risco de constituição de um grupo fechado, alinhado com um feminismo histórico branco, ocidental e hétero-normativo, característico daqueles que usufruem dos privilégios do enquadramento aos padrões sociais normativos vigentes.

Perceber o espaço coletivo como um lugar próprio para a experimentação e fruição de metodologias nas quais as práticas artesanais, artísticas e o pensamento crítico pudessem afetar-se mutuamente, possibilitou-nos ampliar as fronteiras da educação artística, e refletir sobre este campo de estudo enquanto território de construção conjunta do conhecimento para além dos limites académicos, permitindo, assim, permeabilidade às práticas e aos saberes não hegemónicos. Esta é uma linha ténue e complexa, que a investigação se permitiu experienciar e explorar.

Considerando as variadas possibilidades técnicas na fabricação de padrões e texturas teóricas e conceituais, foi fundamental o suporte do bastidor como os métodos da pesquisa que vieram a conferir mais firmeza ao tecido esticado, além de impor limites metodológicos necessários à investigação e ao bordado. Assim, a prática de campo teve como fundamento metodológico a investigação-ação, assente nas abordagens participativas de Paulo Freire (1967), em especial através das suas teorias da educação como prática de liberdade. Não obstante as críticas que este autor sofreu à medida que as questões de género foram aprofundando-se, especialmente no que diz respeito à interseccionalidade entre classe e género, bem como à crítica aos discursos fundados em aspectos binários e essencialistas, reconhecemos a potência da sua teoria na problematização política em contextos participativos. Neste sentido, ao revisitar a obra do referido autor através das lentes feministas, bell hooks (2013) alinha-se à sua teoria crítica, a partir da qual desenvolve a sua própria prática pedagógica:

Quando descobri a obra do pensador brasileiro Paulo Freire, meu primeiro contato com a pedagogia crítica, encontrei nele um mentor e um guia, alguém que entendia que o aprendizado poderia ser libertador. Com os ensinamentos dele e minha crescente compreensão de como a educação que eu recebera nas escolas exclusivamente negras do Sul havia me fortalecido, comecei a desenvolver um modelo para a minha prática pedagógica. Já profundamente engajada no pensamento feminista, não tive dificuldade em aplicar essa crítica a obra de Freire. Significativamente, eu sentia que esse mentor e guia, que eu nunca vira pessoalmente, estimularia e apoiaria minha contestação às suas ideias se fosse realmente comprometido com a educação como prática de liberdade. Ao mesmo tempo, eu usava seus paradigmas pedagógicos para criticar as limitações das salas de aula feministas. (hooks, 2013, p. 15)

A reflexão política e as ferramentas de participação nos contextos educativos, a partir da experiência cotidiana e da tomada de consciência, constituíram pontos de encontro entre Freire, bell hooks e, por conseguinte, esta tese. Através desta metodologia, buscamos unir prática e teoria, a partir das hipóteses mobilizadas ao longo da pesquisa histórica acerca do uso dos bordados como estratégia de fabricação de um modelo idealizado de feminino delicado e doméstico. A prática dos bordados assumiu, assim, o carácter de estratégia investigativa, com o objetivo de abalar os discursos normalizados que apresentam o bordar como “genuinamente” feminino em razão de características “próprias” a este ato.

A prática de campo partiu, assim, de uma escuta ativa das pessoas que integraram este processo, cuja experiência pessoal consti-

tuiu o ponto de partida para a problematização político-feminista. Enquanto bell hooks utilizou a escrita como meio de expressão e estratégia capaz de alinhar prática e teoria, nesta pesquisa os bordados assumiram este caráter mediador. No interior dos grupos de bordados mobilizados nesta investigação, esta abordagem tinha por objetivo colocar em causa questões do cotidiano, aparentemente banais, mas profundamente políticas, que findam por reforçar este-reótipos de gênero associados à prática dos bordados e a um modelo historicamente fabricado de feminilidade.

O bordar partiu, assim, da minha prática pessoal e foi ao encontro do outro ser que borda, que, por sua vez, mobilizou em mim a concepção de vivências experienciadas junto ao grupo, cujas respostas desencadearam outras reflexões incorporadas nesta tese. Todo esse percurso recriou a circularidade própria a este fazer comum, presente não apenas na forma como as pessoas se posicionam fisicamente em grupo, mas também na partilha de experiências, que se tornam temas-geradores, assumindo sua potência política como um importante estágio de conscientização do corpo que borda, dos reflexos deste ato e da herança histórica vivida no momento presente. Assim, aprofundámos a discussão acerca do estigma dos bordados enquanto domésticos e femininos, abordámos questões relativas à construção do gênero e aos seus meios de resistência, bem como desestabilizámos a definição da estética deste fazer, fundada na perfeição e na delicadeza como atributos reflexos de quem os pratica.

Neste sentido, as discussões e reflexões sobre o processo de fabricação histórica do feminino e do conjunto de ideias estruturadas socialmente em torno dos bordados uniram-se na prática de campo proposta nesta pesquisa, para a qual nos utilizamos de estratégias oficinais, oriundas nomeadamente, da cultura oral e do ensino ao longo da prática coletiva deste fazer artesanal. Esta etapa da investigação potenciou a reflexão acerca das práticas artísticas em contexto educacional, indo além da produção de um objeto por pessoas artistas, focando-se no processo na construção conjunta do conhecimento no contexto social.

A interdisciplinaridade referida por Arlander (2016), como própria à investigação realizada no âmbito das práticas artísticas, ganhou mais um fio de reflexão ao ser atravessada pelas práticas dos bordados. Ao trazermos os bordados para esta pesquisa como prática de mediação de debates político-feministas, trazemos também as camadas históricas, sociais e culturais que compõem este fazer. Colocamos, ainda, em causa a própria estética a eles associada, bem como as hierarquias no campo das artes entre as práticas artísticas e artesanais, com reflexos significativos nas questões de gênero.

Quanto às metodologias utilizadas no estudo de campo no âmbito da educação artística, destacamos a mobilização de um debate necessário em torno de temas relevantes tanto no campo da arte como no da educação, realizada através da prática dos bordados e das práticas educativas oficinais. Esta estratégia constituiu-se como meio de desestabilização dos conceitos estabelecidos nestes campos, alinhando-se ao que propõem Baldacchino (2023) ao promover uma reflexão sobre o caráter pedagógico em arte, no qual o fazer e o aprender se unem em um único ato, para além da escolarização e institucionalização da prática artística.

Para tanto, foi necessário criar um espaço comum provisório de confiança mútua, mais do que um lugar material, no qual pudéssemos mobilizar experiências teórico-práticas de forma participada. Ao longo deste processo, tornou-se evidente que nos movíamos num campo aberto de interações múltiplas, próprio do tecido fluido fabricado pelas pessoas que integraram o grupo de debates e bordados, por mim e pelo espaço partilhado do CSA A Gralha. Esta relação nem sempre foi pacífica. Porém, como refere Glissant (2011), foi necessário aceitar a nossa incapacidade de transparência e de reducionismo do mundo e reconhecer a opacidade enquanto terreno de resistência a um modelo universal etnocêntrico que procura analisar e decompor a realidade a partir dos seus próprios modelos e padrões.

Glissant (2011) convida-nos a tecer a nossa coexistência em relação, nas opacidades que nos são inerentes, abrindo mão da utopia da transparência e mantendo-nos cientes da nossa incapacidade de reduzir a experiência a uma verdade absoluta, assumindo, contudo, que este exercício de busca pelo saber deve ser empreendido a partir de nós, na opacidade do nosso tempo e lugar. Neste sentido, inicio esta tese a partir da minha própria experiência, na fabricação do meu ser feminista, artista, artesã e investigadora, incompleto, na complexidade da relação comigo mesma e com as outras pessoas que atravessaram a experiência da investigação que gerou esta tese. Faço-o não como uma forma de perceber o outro como uma sombra do eu (Spivak, 2010), mas como uma necessidade, com a consciência de que, mesmo recorrendo a epistemologias feministas, me insiro em um campo político plural, em contínuo debate e em constantes disputas de forças por representação e conquista de direitos essenciais à fruição de uma vida plena e em liberdade.

Capítulo 1

Os bordados e a resistência feminista

*Lo que fue vino, hoy es tinta;
lo que fue piel hoy es pano.*

VIOLETA PARRA, DÉCIMAS (1979)

1.1 Como me tornei feminista

Iniciar esta tese a partir da minha experiência é uma etapa fundamental desta investigação, que se inscreve na investigação-ação no campo feminista enquanto referencial metodológico, incorporando o corpo e a experiência como lugares de conhecimento. Entre o gesto de bordar e o gesto de escrever, reconheço que a reflexão nasce da própria vida. Este texto propõe-se, assim, como um exercício metodológico de implicação crítica, no qual o pessoal é indissociável do político e do estético.

A minha experiência é o centro a partir do qual lanço fios na busca por perceber as técnicas históricas de sujeição feminina e suas resistências através dos bordados, sendo, assim, inevitável que, por vezes, utilize um discurso um tanto quanto intimista. Este posicionamento não tem a pretensão de apresentar-se como um discurso universalista, que toma a própria experiência como a experiência do todo, fazendo do outro uma sombra do eu, como nos aponta Spivak (2010), mas como a definição de um lugar, como uma estratégia de localização, ao reclamar o corpo na busca por um mergulho na experiência vivida, reduzindo a “tentação de fazer declarações grandiosas” (Rich, 2002, p. 19), bem como evitando a tentação da generalização autocentrada no sujeito branco ocidental da “categoria sem rosto, sem raça, sem classe que são *todas as mulheres*” (Rich, 2002, p. 23).

Spivak (2010) ao trazer o exemplo da realidade indiana para seu discurso, aponta o “acidente” de ter nascido e realizado anos de estudos na Índia como algo que lhe garantiu o domínio da linguagem, um determinado sentido do contexto histórico, além da experiência concreta. Rich (2002), por sua vez, contextualiza suas palavras como

as de uma mulher, que nasceu em um determinado país, do qual não pode desligar-se apenas pelo fato de negar as suas táticas de poder, mas compreendendo que este lugar não é apenas um lugar no mapa, mas também um lugar histórico. Na busca por uma determinada localização a partir da qual lança seus fios de compreensão política, esta autora invoca o corpo como a sua geografia mais próxima, por meio do qual atua e experiencia, revelando reflexos do seu gênero e de sua classe social. Neste contexto, invoco também o meu corpo, marcado pela minha história de vida e pelas experiências que vêm tecendo o meu posicionamento político ao longo do tempo.

O feminismo é na atualidade um campo político tão complexo como os bordados, composto por múltiplas cores, texturas e suportes. Não nos é mais possível compreendê-lo enquanto movimento homogêneo, que atua em torno de uma pauta única, fazendo com que o termo seja continuamente utilizado no plural, como uma expressão do reconhecimento da sua complexidade e da necessária inclusão das diversas pautas identitárias a transitar neste terreno. O olhar crítico feminista tem sido um olhar construído, fabricado ao longo do tempo, no cotidiano, nas relações públicas e privadas, fazendo com que as experiências individuais sejam fatores basilares na construção político-feminista. Esta compreensão faz com que a minha história de vida seja um dos elementos de composição da tessitura desta tese. Não como um reflexo do fechamento em mim mesma, mas como a demarcação de um lugar a partir do qual me posiciono e interpreto o mundo que me rodeia. Assim, vou me desfiando e tecendo, para novamente me desfiar na fricção com outros contatos quando vou além das minhas fronteiras existenciais² e me permito afetar por outras histórias e experiências, criando, assim, lentamente uma composição complexa e nem sempre harmoniosa.

A primeira tomada de consciência feminista, que me afetou de forma irremediável, chegou em voz baixa como um sussurro. Enquanto sócia-proprietária e responsável pela produção de produtos têxteis de uma pequena empresa de bordados, em 2011, parti para o interior do Estado do Ceará, no Brasil, levando peças prontas a serem bordadas com desenhos previamente criados e riscados³.

2 Fronteiras marcadas por elementos determinantes da nossa constituição social, como gênero e classe, além de como estes fatores afetam as várias dimensões da nossa percepção psicológica, emocional, relacional com o outro e com o mundo que nos cerca.

3 O *risco* é uma etapa preparatória do bordado quando o desenho realizado em papel é repassado para o tecido. Para se realizar o *risco*, é comum utilizarem materiais que possam ser retirados na lavagem ou passadoria. Na empresa de bordados na qual fui sócia, utilizávamos a técnica da serigrafia que tornava impossível qualquer interferência das bordadeiras nos padrões criados, além da necessidade de um bordado perfeito que deveria cobrir toda a serigrafia. Esta estratégia foi uma forma de evitar a interveniência da bordadeira nos padrões, o que era comum uma vez que padrões marcados pelos materiais tradicionais de risco são apagados com facilidade.

Ao entrar nas casas das bordadeiras com o trabalho em mãos, levei comigo minha formação acadêmica em Design de Moda e a fórmula gerencial capitalista de produção de produto, na qual cada etapa da produção é definida pela função, tempo e qualidade, bem como adequação do design e da qualidade do produto às expectativas do público consumidor definido.

Entretanto, mal sabia o quanto iria ser profundamente afetada pelos sons que lá ouvia, pelos cheiros, pelo convite a uma conversa na intimidade da cozinha com uma chávena de café nas mãos. A minha chegada trazia consigo a alegria do ganho financeiro e, ao mesmo, tempo a partilha do cansaço gerado pelos prazos, pela sobrecarga de trabalho doméstico aliado ao tempo dedicado aos bordados, além da importância daquele dinheiro no orçamento doméstico.

Todo o meu aparato acadêmico e a minha experiência de vida até então não me prepararam para o que experienciei quando ultrapassei o muro do meu isolacionismo e vi mulheres de baixa renda, com pouca escolaridade, tendo de gerir o tempo entre o trabalho doméstico e o trabalho dos bordados em seu cotidiano, cuja consequência era uma jornada de trabalho impensável. Aliado a isso, tinham em seus calcanhares uma pessoa pronta para cobrar-lhes qualidade e cumprimento de prazos, que, no caso, era eu. Esta realidade foi o suficiente para perceber o quanto e por quanto tempo estive equivocada e capturada pelo meu pequeno universo.

Vinda de uma família de classe média, replicava os discursos correntes da meritocracia, segundo os quais para a mulher ocupar os espaços que desejasse seria necessário esforçar-se o suficiente para tal, não aderindo ao discurso “vitimista” que busca por “privilégios”, ou seja, os campos políticos e profissionais estavam disponíveis para todas as pessoas com empenho para tal, independentemente de sua condição social ou de género. Diante deste posicionamento, compreendia as lutas feministas não só como ultrapassadas, mas desnecessárias na atualidade. Por longos anos, estive aliada a este posicionamento, que vigora livremente em muitos espaços sociais, inclusive em círculos femininos, nomeadamente no âmbito empresarial. Este é um discurso que ressoa bem em quem, assim como eu, teve todas as oportunidades que poderiam ser garantidas pelo capital, sem que me dispusesse a espereitar o terreno dos que não partilhavam da minha realidade.

Assim, cada vez que entrava em contato com o território ocupado por aquelas que estavam do outro lado do muro de contenção existencial que me protegia, um fio ia sendo puxado no tecido fabricado pelas certezas constituídas pelos meus privilégios. Isto ativou em mim um sentimento muito comum no campo feminista: o salvacionismo paternalista das mulheres que não partilham da mesma

realidade social. Este impulso é como uma espécie de consequência do entendimento segundo o qual as lutas feministas não se esgotam em razão dos nossos privilégios de classe, mas que, precisamente, em função deles, temos o dever de retirá-las deste lugar de opressão econômica. Esta é uma atitude comum ao universo feminista branco, tanto impulsionada por mulheres referência no feminismo histórico quanto na atualidade, estando, ainda, subjacente aos discursos que se utilizam dos bordados como meio de empoderamento econômico e político feminino das mulheres de baixa-renda. É necessário que possamos olhar para este aspecto de forma crítica, tendo em consideração a sua normalização ao longo do tempo como uma condição moral e um dever de uma classe privilegiada de mulheres.

O espírito salvacionista vem sendo atualizado desde o período colonial, quando mulheres brancas, não obstante ainda viverem um cotidiano doméstico profundamente opressor, deslocadas de seus países de origem, experimentaram as vantagens do privilégio racial e o respetivo sentimento de superioridade diante de povos subjugados. Isto fez com que estas mulheres cumprissem um importante papel de propagadoras do projeto imperialista, que impunha a sua cultura aos “selvagens” como algo benéfico e em favor do progresso (Zakaria, 2021). Esta é uma crítica que vem sendo impulsionada na contemporaneidade pelas teorias feministas decoloniais. Vergès (2023) nomeia de feminismo civilizacional esta atitude impositiva de um pensamento único, sob o argumento de defesa do direito das mulheres, que ao fim perpetua o domínio de classe, género e raça. Para esta autora o feminismo deve ir além da questão de género centrada “num determinismo biológico”, e deve assumir uma postura radical diante do racismo, do capitalismo e do imperialismo.

Os fundamentos salvacionistas e civilizacionais permeiam na contemporaneidade os discursos voltados para o desenvolvimento económico de mulheres artesãs nas mais diversas partes do mundo, tendo sido, ainda, a eles agregado o conceito de empoderamento, terminologia sublimada e capturada pela lógica do capital ao ser associada aos mais diversos contextos de construção de imagens de massa de um empoderamento individual, estético e comportamental. Neste sentido, Vergès (2023) aponta como o conceito de empoderamento passou a ser adotado pelo Fundo Monetário Internacional (FMI) e pelo Banco Mundial no fim dos anos de 1970, propagando, assim, uma fórmula a ser utilizada por variados espectros políticos e ONG feministas.

O feminismo como missão civilizadora, não sendo novo — serviu o colonialismo —, passa a dispor de meios de divulgação excepcionais: assembleias internacionais; apoio de Estados ocidentais e pós-coloniais, de

media femininos, de revistas de economia, de instituições governamentais e internacionais; subvenções e apoio do Banco Mundial, do FMI, de fundações e de várias organizações não-governamentais (ONG). As instituições internacionais de ajuda ao desenvolvimento fazem das mulheres a base do desenvolvimento no Sul global e em breve afirmam que elas gerem melhor o dinheiro que lhes é confiado do que os homens, que sabem economizar e respeitam melhor os condicionalismos dos programas. São boas clientes, portanto, serão elas quem vão mudar o mundo. As mulheres do Sul tornam-se de ano para ano as depositárias de centenas de projetos de desenvolvimento — *ateliers*, cooperativas onde se valorizam a produção de produtos locais, a tecelagem, o artesanato e a costura. As mulheres do Norte são encorajadas a apoiar as “irmãs” do Sul, comprando-lhes os produtos ou abrindo lojas para os vender, organizando-lhes programas para reforçar a sua autonomia, o seu empowerment, ou para lhes ensinar gestão... É inegável que algumas mulheres do Sul beneficiam com isso, conseguem mandar filhos à escola e libertar-se da pobreza, mas também acontece que estes projetos não produzam qualquer retorno — reforçam o narcisismo das mulheres brancas, muito felizes por “ajudar” desde que isso não lhes perturbe as suas próprias vidas. Para a feminista Jules Falquet, “o *empowerment* das mulheres” é criado para responder à feminização da pobreza, ou seja, para perfazer políticas de pacificação e de nivelamento. (Vergès, 2023, pp. 68/69)

O “empoderamento feminino” passa a ter, então, sua força política docilizada, como uma forma de potencializar ganhos financeiros individuais sem que se mova as estruturas do patriarcado, que, na verdade, amplia o seu território com contributo de muitas feministas empoderadas que usam o discurso em favor dos direitos das mulheres como uma “ideologia de assimilação e de integração na ordem neoliberal, reduz as aspirações revolucionárias das mulheres à pretensão de uma partilha paritária dos privilégios concedidos aos homens brancos pela supremacia branca” (Vergès, 2023, pp. 29/30).

Angela Davis (2017), por sua vez, ao discorrer sobre as perspectivas radicais do empoderamento da mulher negra, apresenta este conceito como fazendo parte da luta das mulheres afro-americanas ao longo de quase um século. Na última década do século XIX, estas mulheres constituíram o seu próprio movimento associativo, visto que as suas pautas eram continuamente excluídas do movimento feminista norte americano, maioritariamente branco. No início dos anos 1980, Gita Sen e um grupo de feministas do sul global integrantes do projeto *Development Alternatives with Women for a New Era* (DAWN), surgido em Bangalore, Índia, em agosto de 1984, posicionaram a “abordagem do empoderamento” como o movimento pelo qual as mudanças

estruturais necessárias deveriam vir de dentro de cada sociedade, tendo por base a perspectiva de classe e a mobilização política individual, coletiva e organizacional (Sem e Grown, 1987).

A lógica de associação do empoderamento feminino ao empreendedorismo como meio de ação feminista salvacionista foi, também, partilhada por mim ao empreender na comercialização e criação de produtos bordados, cuja execução era integralmente realizada por outras mulheres contratadas para este fim. Perceber que a relação estabelecida entre nós, apesar das inúmeras possibilidades de partilha, era na verdade uma relação mercantil e hierarquizada foi mais um fio puxado no tecido das minhas certezas. Isto foi fundamental para que colocasse em causa as razões pelas quais as ações estatais, fortemente implementadas na região em que tive contato, não foram eficazes em mudar a realidade econômica daquelas mulheres, por mais que esta fosse a promessa (Fernandes, 2018). O discurso do empoderamento feminino por meio do ganho financeiro, que poderia ser gerado com a atividade econômica dos bordados, não se sustentava a longo prazo e não se confirmava na realidade da maioria daquelas artesãs.

De fato, ao olhar para a realidade econômica e social presente no território das bordadeiras brasileiras com as quais tive contacto, intrigava-me o motivo pelo qual, após tantos anos de movimentos estatais voltados para os bordados, este ainda se mostrava um meio de vida que trazia consigo a exploração da mão de obra feminina, a relação injusta entre o trabalho realizado e o ganho financeiro, além da questão, que tem sido largamente discutida, do abandono destas atividades pela juventude, fazendo com que os bordados sejam realizados por mulheres cada vez mais velhas.

Por meio de uma investigação empreendida entre os anos de 2016 e 2018, também no interior do Estado do Ceará, no Brasil⁴, pude perceber melhor a fórmula básica utilizada nos programas voltados para o desenvolvimento de produtos artesanais. Com o objetivo de adequação do produto artesanal aos mercados turísticos, estes programas partem da formação de um círculo vicioso de dependência criativa, fundado na intervenção de designers e artistas com formação acadêmica, cuja função é criar produtos que serão executados pelas artesãs, que, por sua vez, não se apropriam do processo criativo do produto que executam, necessitando, assim, a cada intervenção, de um agente criativo externo (Fernandes, 2018).

4 Investigação realizada em nível de mestrado por meio da qual realizei uma crítica ao modelo gerencialista dos projetos públicos e privados, marcado pela hierarquia entre designers e artesãs. Ao longo da escrita da dissertação, vários temas ficaram em suspenso para que pudessem ser aprofundados por meio desta tese.

Esta experiência abalou a minha percepção sobre a vida, sobre os trabalhos realizados por mulheres, sobre a cultura dos bordados, sobre os projetos estatais de capacitação em bordados e sobre mim mesma. Impulsionou-me, ainda, a pensar acerca de estratégias de resistência à lógica imposta por programas fundados no não reconhecimento da capacidade criativa das artesãs bordadeiras e na adaptação de seu modo de fazer aos processos de produção de mercado.

Ainda no âmbito da citada pesquisa, realizei investigação-ação por meio da qual mediei processos criativos coletivos com 16 mulheres, cujo objetivo era ativar a busca individual por uma estética própria que se refletisse em seus bordados, rompendo, assim, com o modelo capacitante estatal de transmissão vertical do conhecimento (Fernandes 2018). Ao entrar em contato com muita resistência por parte destas mulheres refletida no desejo por desenhos prontos a serem copiados, pude perceber a potência da cultura de replicar padrões em bordados, que hoje nos parece natural e inerente a esta prática, mas que se apresenta no presente como reflexo da divisão e hierarquização histórica estabelecida entre criadores (artistas, designers) e executores (artesãos e artesãs). A partir deste ponto de vista, foi necessário voltar o olhar para a minha própria prática, enquanto criadora em bordados, que também reproduzia este modelo subalternizante.

Ao pensar no meu processo criativo, pude perceber o quanto me negava a assumir o ato de bordar enquanto lugar de potência e o quanto me sentia inferiorizada por ele. Ou seja, a hierarquia construída entre as práticas artísticas e as práticas de agulha estavam vivas no meu corpo, atuando em mim e a partir de mim. Este foi fator determinante para que me mantivesse por vários anos numa luta interior entre a entrega ao prazer em usar esta prática como meio de expressão e a repulsa por tudo o quanto a mesma representa historicamente para o universo feminino⁵. Pude, assim, perceber que também estava profundamente contaminada pelas imagens fabricadas, próprias à associação das práticas de bordado a um ideal de imagem feminina docilizada, doméstica e intelectualmente inferior, ou seja, subalternizadas tanto por serem relacionadas a um determinado modelo de mulher, quanto intelectualmente inferiores, em razão de sua associação aos trabalhos manuais.

5 Este sentimento de atração e repulsa também é compartilhado pelo artista Martinho Mendes, que tem nos bordados meio de expressão e ativismo político. Sua sensibilidade infantil aos desenhos bordados pela mãe esteve aliada a imagem de exploração econômica desta prática pelos baixos salários pagos pela casa de bordados (Nolasco, 2022, p. 183).

Este novo fio puxado voltou o meu olhar para o uso dos bordados nos contextos artísticos, quando pude perceber a sua potência no debate político-feminista, que maneja com os estereótipos a eles associados como forma de problematizar questões de gênero e hierárquicas impostas no campo das artes, em especial das artes têxteis que trazem consigo fortes características artesanais. Esta é uma questão que atravessa toda esta tese, devendo ser abordada mais adiante nos contextos histórico e político das práticas artísticas.

As experiências que me trouxeram até esta investigação foram fundamentais para que pudesse colocar em causa a minha posição política, a minha expressão artística, o meu fazer em bordados e a minha performance socialmente atuante enquanto mulher, branca, cisgênero e de classe média. Moveram, ainda, um impulso criativo na busca por continuar a bordar e a rebordar estas linhas de força de modo a esgaçar o tecido de construção histórica da associação das práticas de bordados a um determinado modelo de feminino idealizado. Este desejo fez com que a mudança de território se tornasse necessária tanto no contexto investigativo como da experiência de vida. O deslocamento do lugar de origem e a construção de um cotidiano no contexto migratório trouxe ainda uma outra camada importante para esta investigação que se refletiu ao longo da pesquisa de campo, que, aliada a pesquisa histórica, forneceu elementos fundamentais de compreensão dos reflexos da fabricação de um ideal feminino associado às práticas de bordados.

Portugal, ao longo da colonização brasileira, levou não apenas muitas das suas técnicas tradicionais de bordado, mas também estratégias disciplinares a eles associados e o modelo das práticas de agulha na educação feminina. Não nos sendo possível abordar um período histórico tão longo nesta tese, delimitamos este estudo no mais recente caso português da ditadura do Estado Novo (1933-1974), que manejou de forma explícita a associação das práticas de agulha a um determinado ideal feminino, colocando-a ao serviço dos seus interesses políticos. É importante salientar, neste ponto, que o uso dos bordados, enquanto ferramenta disciplinar feminina, não foi uma estratégia singular ao Estado português, mas nele assume características que nos ajudam a refletir sobre o tema, não só na busca de numa possível compreensão histórica desta prática associada ao feminino, mas também dos seus reflexos na política feminista e nos movimentos de resistência que foram sendo tecidos ao longo da ditadura e que, conforme veremos a diante, compuseram também o importante movimento feminista realizado no campo das artes ocidentais na década de 1970.

1.2 Os bordados enquanto potência na política feminista: contextos e histórias

Na tessitura argumentativa constituída a partir da busca por perceber a potência dos bordados no interior da política feminista no campo artístico, não nos propomos a realizar uma revisão exaustiva das práticas artísticas que recorreram às práticas de agulha de forma politicamente implicada. Procurámos, de fato, por obras capazes de revelar fios de resistência ao discurso de subalternidade que historicamente marcou estas práticas, problematizando o *status quo* no campo das artes ao utilizarem precisamente as práticas de agulha como potência político-feminista, questionando, assim, a sua associação histórica a um ideal feminino de docilidade e domesticidade.

Neste sentido, ao longo desta pesquisa, vamos costurando diversos elementos que compõem a fabricação histórica dos discursos sobre um determinado “dom natural feminino” para as práticas de agulha, entendidas como reflexo da sua domesticidade, articulando-os com movimentos de resistência e potência político-feminista nas práticas artísticas, especialmente no contexto ocidental desde a década de 1970. De fato, as técnicas de controle da mulher, utilizadas através dos bordados, não apenas traçam linhas de sujeição, mas também podem constituir, em si mesmas, atos profundamente políticos no interior das práticas artísticas. Esta associação histórica, quase simbiótica, estabelecida entre os bordados e a construção de uma ideia de feminilidade faz com que esta prática carregue a marca do gênero, independente do sujeito que a realiza, bem como das questões relacionadas com uma possível instrumentalização política através da arte.

A construção histórica de um determinado modelo de mulher ao qual se fundiu a prática dos bordados, como nos apresenta Parker (1996), revela essa fabricação de um modelo de feminilidade caracterizado como irracional, decorativa, delicada e sem significado. O discurso de uma natureza feminina, que a citada autora nomeia de “ideologia da feminilidade”, apresenta uma determinada forma da mulher ser e atuar na vida social, de modo que o produto do seu fazer e do seu trabalho criativo, fossem constituídos como uma extensão dos estereótipos de uma “natural feminilidade”.

Esta associação, ao passo que se constituiu como importante ferramenta disciplinar na fabricação de existência de uma natureza feminina, encerra em si a potência de problematizar o que se entende por feminino, além de questionar a subalternização das práticas artísticas ditas femininas e, por sua vez, a subalternização das práticas de agulha. Constitui-se, dessa forma, de profundo caráter subversivo, no

sentido definido por Paulo Freire (1967), enquanto ato de não adaptação à norma vigente.⁶

No ocidente, a partir da década de 1970, as práticas historicamente definidas como femininas, como os bordados, são declaradamente utilizadas como ferramenta de caráter político no interior das questões feministas que se amplificam e ganham terreno nos mais variados discursos em torno das artes, nomeadamente na formação de mulheres artistas e na sua visibilidade na História da Arte. A obra fundamental de Linda Nochlin, em seu ensaio para a revista ARTNews, *Why have there been no great women artists?*, em 1971, constitui-se em marco deste período, ao voltar o seu olhar crítico para as estruturas sociais que produziram a ideia do génio no masculino, excluindo as mulheres de uma formação fundamental para a criação artística própria aos sistemas de arte. A autora traz elementos sociais importantes para a análise da questão, entre os quais o papel da educação e da família na formação artística.

Contudo, no momento em que deixamos o mundo do faz de conta, e as profecias de auto merecimento, e lançamos um olhar impassível sobre as reais condições na qual a produção de arte existiu, na extensão das estruturas sociais e institucionais ao longo da história, nos damos conta de que as perguntas mais profícuas ou relevantes que o historiador se deve fazer são formadas por aspectos bem diferentes. Gostaríamos de perguntar, por exemplo, de quais classes sociais era proveniente a maior parte dos artistas em diferentes momentos históricos, quais castas e subgrupos. Qual é a proporção de pintores e escultores, ou, mais especificamente, dos grandes pintores e escultores que veio de famílias nas quais seus pais ou outros familiares próximos eram pintores e escultores ou envolvidos em profissões relacionadas? Como aponta Nikolaus Pevsner em uma discussão sobre a Academia Francesa nos séculos XVII e XVIII, a transmissão da profissão artística de pai pra filho era considerada um fato dado (assim como aconteceu com os Coypels, os Coustous, os Van Loos, etc.). De fato, os filhos de acadêmicos eram isentos das taxas cobradas por aulas. Apesar de existirem casos, dignos de nota e suficientemente dramáticos, de rejeição e revolta à figura do pai no século XIX, somos

6 Freire (1967), em sua obra *Educação como Prática da Liberdade*, ao discorrer acerca do conceito de “subversivo”, questiona o seu significado associado a ameaça à ordem, uma vez que o próprio conceito de ordem é histórico-sociológico e não apenas ético. De acordo com o autor, historicamente é possível que haja ordem em uma sociedade cujos meios de produção estão baseados na exploração humana, mas não do ponto de vista ético. O não assujeitamento a esta ordem passa a ser um ato subversivo assim como a busca por manter privilégios (uma ordem defasada) em uma sociedade em transformação como ele entendia a brasileira antes do golpe militar de 1964. Ao compreender este conceito enquanto histórico-sociológico, afasta-o do discurso comum da moralidade.

forçadas a admitir que uma grande proporção de artistas, grandes e não tão grandes, nestes tempos em que era normal para filhos seguirem os passos dos pais, possuíam pais artistas. No ranking dos artistas maiores, os nomes Holbein, Dürer, Rafael e Bernini imediatamente vêm a cabeça, mesmo em nossos tempos, podemos citar Picasso, Calder, Giacometti e Wyeth como membros de famílias de artistas. (Nochlin, 2016, pp. 20/21)

Mesmo reconhecendo os esforços válidos no sentido do resgate e reconhecimento da obra de mulheres artistas na História da Arte, Nochlin (2016) afirma que esta tarefa não se encerra em si, constituindo-se, entretanto, como uma pequena parte de uma questão mais ampla no debate político-feminista, sendo, para tanto, necessário colocar em causa as histórias construídas em torno do génio, no masculino, como uma característica natural e até mesmo espiritual. As problematizações que envolvem este conceito têm sido abordadas em inúmeras investigações com o aprofundamento que lhe é devido. No que diz respeito às questões trazidas por esta investigação, quanto a associação dos trabalhos de agulha ao feminino, a tese da citada autora faz com que possamos considerar os efeitos do avesso da teoria do génio, ou seja, os efeitos da herança familiar e da naturalização de comportamentos sociais binários em decorrência da diferença sexual, na construção dos discursos históricos que enunciavam os trabalhos de agulha enquanto uma atividade “natural” própria às mulheres.

Neste sentido, na fabricação do tecido discursivo cria-se no lado direito a ideia do génio no masculino, cuja natureza própria de um espírito elevado conduz às belas-artes. Por conseguinte, em seu avesso, são reforçados os discursos de uma natureza feminina própria às manualidades e à banalidade do cotidiano. Em ambos os casos citados, a herança familiar ocupa um papel central. Ao passo em que, historicamente, os ambientes sociais e institucionais não favoreceram às mulheres a possibilidade de construírem carreira reconhecida como artistas, foi-lhes definido o espaço doméstico como lugar de atuação e as práticas manuais como expressões próprias ao feminino. A expressão artística feminina no contexto doméstico passa a ser considerado como uma espécie de virtude, que protege a mulher contra a promiscuidade e garante a sua inocência.

Conforme afirma Parker (1996), após um longo processo histórico, as práticas dos bordados passam a representar sinónimo de pureza e castidade femininas. Para tanto, é promovida uma vasta literatura voltada para as mulheres na qual a prática dos bordados é defendida como meio para se alcançar “virtudes de feminilidade” como castidade, humildade e obediência, por meio de um trabalho que exigia longas horas sentada, com a cabeça inclinada para baixo, em um

processo tecnicamente cada vez mais exigente, ou seja a feminilidade não veio naturalmente para as meninas, mas, uma vez disciplinadas desde muito cedo, esta poderia parecer inata. O necessário disciplinamento é em si mesmo a representação de uma anti-natureza feminina e da sua construção social. Como nos aponta Federici (2019, p. 43), são necessários pelo menos 20 anos de socialização e treinamentos diários para preparar uma mulher para este papel.

Sob a ótica da associação histórica da prática dos bordados ao trabalho remunerado feminino, a questão ganha novas camadas uma vez que passam a compor este discurso argumentos pautados pela moralidade e pela reserva de trabalho masculino, segundo os quais bordar era um trabalho próprio às mulheres, que deveriam realizá-lo no ambiente doméstico, afastadas dos espaços de trabalho reservados aos homens como proteção à sua virtude. Entretanto, é importante considerar que, no século XVIII, na Inglaterra (Parker, 1996) e na França (Pellegrin, 1999), os bordados mais valorizados economicamente eram executados por homens.

Ao longo do século XIX, por sua vez, de acordo com Vicente (2012a), as mulheres passaram a ser incentivadas à formação no que se denominava como artes decorativas ou artes aplicadas, próprias à produção industrial, marcada pela produção em série, realizada por pessoas anônimas e voltada para um mercado de consumo massificado, com o argumento da dupla vantagem de “profissionalizar e de remunerar um tipo de trabalho que tradicionalmente as mulheres já realizavam no interior do espaço doméstico e, por outro lado, não ameaçava as noções dominantes de feminilidade” (Vicente, 2012a, pp. 157/158). Isto teve por consequência o aprofundamento da divisão sexual binária entre artes decorativas no feminino e belas-artes no masculino, divisão que, também, fortaleceu o estigma de uma arte menor feminina no que diz respeito às práticas manuais. Assim, a casa ou a fábrica eram definidos como espaços próprios à criatividade feminina e mesmo a pintura e a escultura, reconhecidas como artes maiores, quando realizadas por mulheres no ambiente doméstico, passavam a carregar a marca do amadorismo.

Qualquer tentativa de “exposição” pública, no sentido mais lato da palavra, e de profissionalização por parte de uma mulher ficava sujeita a inúmeras pressões a ser remetida, de novo, ao lugar da domesticidade.

Uma das opções que as mulheres tiveram para canalizar a sua criatividade, minimizando o potencial subversivo, foi transformar a casa no estúdio. Ao fazerem do espaço de trabalho uma extensão da própria casa, não só não invadiam os espaços públicos masculinos, como não perturbavam

os papéis inerentes ao seu sexo, como o de “esposas” e “mães”. Claro que esta escolha tinha outras implicações: se não subvertia as expectativas em relação à sua feminilidade, também lhes dificultava os caminhos da profissionalização. É que uma mulher dedicada a práticas artísticas (ou à escrita) no interior do espaço doméstico tende a confundir-se com o lugar, muito mais do que o homem. (Vicente, 2012a, p. 155)

Martins (2011, p. 726) nos traz, ainda, o caso particular de Portugal, no século XIX, por meio do qual podemos perceber tanto o avanço das mulheres no território das artes, quanto o enquadramento social dado à sua produção artística. Mesmo quando ainda lhes era vedado serem admitidas como alunas, as mulheres integravam em número crescente exposições organizadas pelas academias de belas artes. As obras expostas, entretanto, revelavam o enquadramento da arte praticada por mulheres, seja em relação ao meio de expressão como em relação às temáticas abordadas:

O tipo de obras expostas é revelador desse entendimento das artes como uma prenda própria ao feminino e reveladora dessa “sensibilidade” intimista anunciada por Almeida Garret. Expunham-se bordados, trabalhos em cera, pintura, desenho, miniatura e aquarela, sucedendo-se nesta lista toda a gama de possibilidades aberta às mulheres com aspiração a artistas. Uma listagem dos temas apresentados estabelece aqueles que se manteriam como os invariantes de uma arte de mulheres: quadros de flores, vasos com frutas, cenas bíblicas a dimensões reduzidas como deixam perceber os tipos de técnicas utilizadas. Estes espaços de representação são eles próprios espaços conceptuais de classificação. Áreas privadas, espaços domésticos, cenas em que a mulher se auto-representa a partir de um olhar masculino, como se percebe a partir da análise dos títulos das obras: “Claudina oferece frutas a um viajante”, “Claudina disfarçada em traje de homem”, “Claudina ferida a livrar seu amo”. Também feita de invariantes, as obras apresentadas por homens artistas, fazem surgir a mulher no campo da representação: “figura de estudo de mulher, desenhada pelo modelo vivo” é um título assaz frequente das obras apresentadas por aqueles que se encontravam a estudar no estrangeiro. A presença feminina corresponde a uma identidade feminina culturalmente determinada em condutas particulares que incluíam a sua própria invisibilidade naquela que era uma presença visual regular. (Martins, 2011, p. 426)

Esta fronteira historicamente definida entre práticas femininas domésticas e práticas artísticas próprias aos mercados de arte, constitui-se tema central de várias mulheres artistas na década de 1970, que se utilizaram de elementos têxteis e das práticas de agulha não

somente como meio de expressão, mas também enquanto estratégia de discussão acerca dos aspectos definidores da obra de arte, rompendo e denunciando os discursos subalternizantes no interior destas práticas e na própria definição de feminilidade. Este período foi marcado pela construção do que se denominou de “arte feminista”, expressa por meio de inúmeras investigações e publicações que se propunham a dar visibilidade a mulheres artistas na História da Arte, bem como por exposições que foram marco deste movimento nos Estados Unidos da América como a *Women Artists: 1550–1950*, organizada por Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, inaugurada no *Los Angeles County Museum*, em 1976. Como afirma Vicente (2012a), esta exposição não se diferenciou de outras mostras coletivas pelo fato de ter sido composta pela obra de mulheres, mas sim pelo rigor investigativo sobre as artistas e suas obras, muitas delas pouco conhecidas pelo público. Por meio desta exposição, as organizadoras colocam em causa os discursos acerca do cânone artístico da qualidade, originalidade ou estilo que afastou muitas mulheres do campo das artes, com reflexos no seu apagamento histórico. O que, na atualidade, pode parecer algo simples, foi uma tarefa árdua que transformou de forma irremediável a teoria e a crítica de arte sobre mulheres artistas.

Uma perspectiva feminista da história da arte durante esta fase inicial tinha que se debater com a ausência de textos e de obras a partir da qual edificar o seu trabalho. Ainda antes da análise do objeto de estudo havia, simplesmente, que o encontrar. Para lá da invisibilidade, do silêncio, da página em branco, havia que identificar a obra das artistas e os discursos sobre as mesmas — era preciso encontrar a arte para fazer história. A primeira constatação, e as organizadoras da exposição de 1976 em Los Angeles referem-na no seu prefácio, é a dos múltiplos processos através dos quais os sinais destas mulheres artistas do passado foram sendo submersos pela história. Ou melhor, precisamente o facto de não serem consideradas historicamente levou a que, geralmente, a obra produzida por mulheres fosse menos preservada, menos restaurada, menos catalogada, menos descrita, menos exposta em lugares públicos, menos vendida (ou, quando vendida, a um preço tendencialmente menor) ou menos comprada por colecionadores, pelo Estado ou por museus. (Vicente, 2012a, p. 37)

A questão sobre a não preservação adequada das obras, citada pela autora, é mais um fator que contribuiu para o apagamento do trabalho de mulheres em bordados e outras práticas de agulha. Isto afetou não apenas a preservação da obra em si, mas também da respectiva documentação histórica. A historiadora Nicole Pellegrin (1999) descreve



Fig. 1

Composição

Sophie Taeuber-Arp, 1924-26

Tapeçaria em Lã

Fonte: <https://sammlung.arpmuseum.org/werke/komposition-80.html>

a busca por dados concretos acerca desta atividade entre os séculos XVI e XVIII como “chose malaisée” (algo penoso), especialmente em virtude de conter em sua representação imagética sobreposições de reproduções idealizadas da realidade com propostas de modelos morais de feminilidade a se imitar em um contexto disciplinar⁷.

Os modelos de feminilidade, enquanto ferramentas de governo da mulher, estiveram contidos em muitos mostruários de bordados próprios ao contexto educacional feminino. Por meio da análise destes mostruários, Parker (1996) identifica uma série de mensagens a serem inculcadas, através de histórias bíblicas, de disciplina e obediência a Deus, ao pai e ao marido. Entretanto, em meio a este contexto disciplinar, a citada autora nos aponta para o caráter subversivo de muitos mostruários do século XVII que retratavam heroínas em oposição às figuras piedosas e obedientes. O longo período histórico de inserção das técnicas de bordado na educação feminina, fez com que, no início do século XX, as técnicas de agulha fossem amplamente utilizadas na confecção de estandartes no movimento sufragista britânico, em transgressão aos estandartes eclesiásticos, para cuja produção foram treinadas. Relevante papel teve também mulheres artistas como Sophie Taeuber-Arp e Sonia Terk Delaunay nesta busca por transcender a arte figurativa (Parker, 1996, p. 192).

Não obstante todo aparato moral, cultural e social no uso histórico do caráter docilizante das práticas de agulhas, a década de 1970 marca o uso deste meio de expressão de forma consciente, enquanto

⁷ “Les images, qu’elles soient peintes ou gravées, sont trompeuse et obscure. Comme les vies de saintes, elles mêlent de façon inextricable reproductions idéalisées de la réalité et propositions de modèles à imiter.” (Pellegrin, 1999, p. 749)



Fig. 2

The Dinner Party
Judy Chicago, 1974–79

Fonte: <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa>

estratégia no interior de um movimento de contracultura feminista que se auto identificou como “arte feminista”. É neste contexto que surge a obra *The Dinner Party*, da artista Judy Chicago, concebida entre os anos de 1974 e 1979, que, mesmo inspirando inúmeras reações contrárias, tanto no movimento feminista como na crítica de arte, é considerada um ícone do trabalho de vanguarda (Vicente, 2012a, p. 40).

Desde a sua primeira exposição, em 1979, no *San Francisco Museum of Modern Art*, esta instalação tem sofrido inúmeras críticas. Foi, na época, considerada como “pornográfica” por muitos críticos de arte, ao exibir vulvas esculpidas nos pratos representativos das mulheres homenageadas. A ausência deste elemento, por sua vez, na composição de Sojourner Truth, única mulher negra representada, fez também com que sofresse críticas no interior do feminismo negro.

Ao representar vulvas como elemento simbólico do feminino, passou a ser considerada essencialista ao ter no centro da obra o corpo feminino no seu aspecto biológico binário. A estas críticas, foi acrescido o fato de não contemplar mulheres sul americanas (McGonigle, 2019).

Após anos em uma turnê mundial, em 1990, os curadores da *University of the District of Columbia* intencionaram acolher a obra. Em razão das suas grandes dimensões, seria necessário realizar elevado investimento na construção de um espaço adequado para recebê-la, levando ao Congresso americano um debate acerca dos “sistemas de valores” envolvidos, cuja consequência foi a recusa em garantir os recursos necessários à Universidade por ter sido considerada ofensiva e pornográfica⁸, sendo, assim, reforçado o seu caráter subversivo e problematizador das temáticas feministas após mais de 10 anos da sua primeira exposição.

Para além das citadas críticas, é importante considerar que Judy Chicago traz a marca do seu tempo. Rompe com as fronteiras estabelecidas entre as práticas manuais e as práticas artísticas na busca por legitimar e denunciar o apagamento histórico das mulheres nos mais variados campos do conhecimento, criando uma instalação complexa e de grandes dimensões que problematizou temas importantes no debate feminista da época. É importante, ainda considerar, o momento pessoal vivido pela artista na sua concepção, o que mobilizou o seu processo criativo e o modo de trabalho pelo qual a peça foi materializada. Estas questões nos revelam sua potência político-feminista, refletida no debate gerado em torno da sua obra desde a sua criação ao momento presente.

Judy Chicago inicia os primeiros desenhos preparatórios para *The Dinner Party* em 1974, como busca por expressar em formas os seus sentimentos diante de uma profunda crise no relacionamento com seu companheiro da época. Com o surgimento das imagens, sentia que sua energia criativa estava fora de controle, mas na verdade vivia um conflito interior entre o impulso criativo que experienciava e a sua identidade como mulher.

I had always held back from committing myself entirely to my own life and vision, feeling that some part of myself had to be reserved for a relationship with a man. Doing this, however, had not prevented problems in my marriage. This fact, combined with the pressure of the ideas that were developing in my work, pushed me through the emotional blocks of my response, propelling me on a journey that was to change my way of life as well as my sense of self. (Chicago, 1980, p. 8)

8 https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/tour_and_home

Neste sentido, a dimensão político-feminista presente no seu trabalho artístico ainda não havia permeado sua intimidade doméstica. Vivia como se fosse necessário ainda manter um determinado estereótipo de mulher na sua vida privada, como uma espécie de aceitação de um necessário nível de opressão comum às relações amorosas, que, no seu caso, ocorria entre um homem e uma mulher. Por meio de seus estudos nos campos da arte e da literatura, como parte de sua pesquisa nas suas próprias tradições enquanto mulher e artista, Chicago concluiu que a ausência de conhecimento acerca de referências históricas femininas, além de ser um dos fatores de opressão patriarcal, tornava absurdo o seu desejo de ser uma artista reconhecida (Chicago, 1980).

I decide to create a work of art could symbolize these achievements and also represent the circumstances women had to overcome to realize their aspirations. The drawings I worked on in Washington state were studies for a series of thirty-nine china-painted plates, each of which was to represent a particular goddess or woman in West civilization. Over the next year and a half, my conception of this symbolic “history of women” was enlarged. By March of 1975, I had completed the conceptual framework of *The Dinner Party* as well as the first group of china-painted plates. But I could never have realized my conception had I not overcome my conditioned fear — that feeling powerful and living a completely self-motivated life was tantamount to being terminally ill. (Chicago, 1980, p. 9)

Em seu relato sobre como concebeu e executou *The Dinner Party*, Judy Chicago (1980) nos apresenta os seus primeiros contatos com as questões que envolviam as belas-artes e os trabalhos manuais historicamente atribuídos ao feminino, como a pintura em porcelana e os bordados. No caso das pinturas em porcelana, Chicago afirma que o contato com as artesãs fez com que aprendesse sobre uma forma diferente de ser artista, ao vivenciar a tradição desta prática na qual as artesãs têm no ensino uma parte importante do seu trabalho, ensinando a técnica por meio do próprio fazer em meio às pessoas que as observa, em um contraste com o isolamento do ato de criar “high art” no século XX (Chicago, 1980).

Após ano e meio de um processo criativo vivido em isolamento, a artista convida outros artistas para trabalhar consigo nos inúmeros detalhes e técnicas que tinham de ser executadas. Quanto às técnicas de bordados, Susan Hill, fotógrafa e amiga de Judy Chicago, teve papel primordial, desde a concepção das peças à execução dos bordados. Sua experiência nas práticas de agulha fez com que a proposta inicial de uma peça única de tecido se transformasse em peças específicas

que marcavam o lugar de cada mulher representada. Outro ponto relevante de mudança suscitada pela intervenção de Susan Hill foi em relação ao papel que esses lugares em tecido teriam. Concebidos inicialmente como uma espécie de extensão ou *background* dos pratos, estas peças vão aos poucos conquistando espaço próprio na obra ao trazer uma espécie de narrativa acerca da história das mulheres, por meio de imagens, estética e técnicas de bordado específicas, inclusive nos monogramas, elemento gráfico estilizado, presente nos enxovais, cuja representação, em geral, está associada a uma expressão feminina romântica e delicada.

After the first group of runners had been completed, I began to alter the format of the design. Instead of the imagery being restricted to periphery of the runner, it gradually moved closer to the plate, steadily encroaching on its space. I intended this as a metaphor for the increasing restrictions on women in different periods of history. In some cases, the plates the plates dominate the runners; in others, the imagery of the runners engulfs or threatens the plate; sometimes, there is the same congruence between the plate and the runner that the woman experienced between her own aspirations and the prevailing attitudes toward female achievement; and occasionally, there is enormous visual tension between the plate and its runner as a symbol of that woman's rebellion against the constraints of female role. (Chicago, 1980, p. 15)

É importante considerar que, aliada à influência de Susan Hill, esta mudança de olhar da artista em relação ao uso dos bordados na sua obra, ocorreu também em razão do aprofundamento no conhecimento das técnicas de bordado e da tradição histórica envolvida neste fazer, realizado juntamente com o grupo de bordadeiras responsáveis pela execução das peças, cujas assinaturas constam no avesso de cada peça, como uma forma de não perpetuação do anonimato das artesãs, comum nesta relação com artistas. Este trabalho coletivo permitiu que Judy Chicago pudesse perceber o potencial visual dos bordados e o seu importante papel no contexto da obra.

O trabalho coletivo marcou a execução de *The Dinner Party* que contou com a participação de centenas de pessoas ao longo de três anos e meio, exigindo a criação de estratégias para gerir os trabalhos e o espaço. Gradualmente, essas estratégias incorporaram uma dinâmica de formação artística, pessoal e política, por meio de grupos que se tornaram autogeridos. Segundo Chicago (1980), esta experiência pôde lhe mostrar não só a importância de uma atmosfera de trabalho estimulante, mas também a natureza vivificante do processo criativo.

Neste grande enxoval, cada peça bordada reflete uma série de estudos históricos acerca dos mitos femininos e da vida de cada mulher retratada, na busca pelo conhecimento da simbologia, das técnicas de agulha e dos materiais do período em que viveram, bem como dos valores, costumes e tradições expressos por meio da escolha de cada cor, tecidos e linhas empregados. Não nos sendo possível discorrer acerca de todas as peças bordadas que compõem a obra, destacamos como exemplos as peças de Hatshepsut, faraó feminina da 18ª Dinastia, que governou o Egito, enquanto regente em um período longo e próspero, bem como o de Petronilla de Meath, primeira mulher irlandesa queimada pelo crime de bruxaria, inaugurando o início do período de caças às bruxas que se daria entre os séculos XVI e XVII. As estratégias utilizadas pela artista nestas peças trazidas a esta tese são representativas das outras que computam este grande banquete.

O trilha que integra o lugar de Hatshepsut é composto por hieróglifos representativos de uma narrativa acerca do seu reinado, bem como bordados em tiras de linho branco, tecido nobre e frequentemente ofertado a deusas no Egito antigo. As bordas em verde e rosa reproduzem os símbolos e a paleta de cores encontrados no túmulo de Hatshepsut. Os círculos azul e verde representam o estilo do colarinho próprio aos faraós da época. O azul-esverdeado era uma cor associada às divindades que os governantes usavam para se conectar com os deuses. O monograma combina o olho da justiça com o símbolo do faraó. Esta peça foi a primeira a ser posta em produção e levou cerca de dois anos para ser concluída. Sua concepção e execução trouxe um desafio para a artista de criar uma espécie de síntese entre a sua imagética pessoal e os estilos artísticos variados identificados na pesquisa histórica (Chicago, 1980, pp. 56-62).

O lugar de Petronilla, por sua vez, foi bordado com motivos celtas, com inspiração no Livro de Kells⁹, além de incluir vários símbolos associados à bruxaria na época. Os cordões vermelhos representam a liga vermelha da bruxa, uma espécie de posição elevada no clã. Este aspecto traz um fato importante acerca do seu julgamento, visto que esta não foi a primeira mulher assassinada sob a acusação de bruxaria, mas representou a época em que se passou a acusá-las de formação de um grupo organizado para este fim. O seu monograma incorpora uma vassoura, símbolo muito comum das bruxas, mas que também fez parte de sua sentença, visto que Petronilla foi acusada de ter aplicado, junto com sua amante, uma pomada mágica em um

9 O Livro de Kells é um manuscrito ilustrado por monges celtas no ano 800 D.C., constituindo-se patrimônio histórico irlandês como um dos mais importantes vestígios da arte religiosa medieval. Atualmente, compõe o acervo do Trinity College, em Dublin.



Fig. 3

The Dinner Party
Judy Chicago, 1974-79
Lugar Hatshepsut

Fonte: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/hatshepsut



Fig. 4

The Dinner Party
Judy Chicago, 1974-79
Lugar Petronilla de Meath

Fonte: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/petronilla_de_meath

pedaço de madeira que a permitiu voar. Toda a pesquisa acerca da história de Petronilla de Meath, revelou a construção do discurso em torno da associação do ato de fiar e tecer à bruxaria por meio de lendas e histórias míticas de fadas, em que estas práticas se conectavam com atributos femininos mágicos. A pesquisa realizada pela artista, revelou, ainda, que, no período da caça às bruxas, 85% das pessoas assassinadas eram mulheres e muitas delas tecelãs (Chicago, 1980, pp. 153–155).¹⁰

Assim, Judy Chicago nos revela como os bordados passam a estar à serviço da obra, na busca por uma estética capaz de materializar a presença de cada mulher representada, na forma de contar e recontar suas histórias. Os bordados, neste caso, invocam símbolos, cores e texturas próprias, cujo fundamento é uma pesquisa histórica minuciosa, que deixa um legado no contexto vivido pelas mulheres artistas feministas de reconhecer as suas mulheres de poder e marcá-las no tecido do seu tempo. Em outra medida, a obra alinha-se com as práticas subversivas de mulheres do século XVII, que incluíam nos seus panos de bordado heroínas, cuja história transcendia o modelo docilizado e servil das mulheres como símbolo de santidade a serem retratadas nos bordados no contexto educacional feminino. Como afirma Parker (1996, p. 102), embora estas mulheres não pudessem ser consideradas como *proto-feministas*, ao realizarem um ato consciente de oposição ao papel que lhes era imposto, por meio dos bordados, expressaram um ato de subversão em favor de si mesmas.

O uso de técnicas e materiais próprios ao têxtil, associado a uma determinada feminilidade doméstica revelou-se para muitas artistas feministas da década de 1970 importante estratégia na busca pelo rompimento do padrão tido como belas-artes, bem como pela ocupação feminina dos espaços acadêmicos. As discussões em torno do espaço doméstico associado ao feminino mobilizaram, assim, várias obras individuais e coletivas. Neste contexto, Judy Chicago também assume importante papel, não só como artista, mas também como educadora no Fresno State College, no qual lecionava especificamente acerca da arte feminista, e no California Institute of the Arts, junto a Miriam Schapiro, cuja experiência teve por consequência o projeto *Womanhouse* (1972).

10 Silvia Federici, em sua obra *O Calibã e a Bruxa* (2017, pp. 203–205), revela como mais de dois séculos de terrorismo de Estado, que foi a caça às bruxas, destruiu todo um sistema de práticas, sistemas coletivos e de poder realizados pelas mulheres no período pré-capitalista, por meio de práticas violentas e humilhantes às quais foram submetidas cujas consequências deixaram marcas profundas na sua psique coletiva e no seu senso de possibilidades. Para ocupar o seu lugar, é fabricada no século XVII uma mulher docilizada, doméstica e submissa ao patriarcado.



Fig. 5

**Capa do Catálogo da
Exposição Womanhouse**

Fonte: <https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/#0>

Como afirma Vicente (2012a, p. 44), estes grupos, além de romperem com os privilégios da pintura e da escultura nas artes, romperam também com o ideal de produção artística individualista, questionando os cânones artísticos em torno da criação do gênio e das instituições que o favorecia. Ao utilizarem-se de técnicas tradicionalmente feminizadas, como os bordados, no interior de práticas artísticas coletivas, trouxeram, ainda, para o centro do trabalho artístico e da militância política assuntos em torno do feminino, que, até então, eram tabu como o erótico, a maternidade, os trabalhos domésticos e a divisão sexual nos mais variados contextos sociais. Este foi um papel de extrema relevância empreendido por muitas artistas feministas da década de 1970, não obstante uma certa crítica considerar estes movimentos artísticos de caráter universalizante, fundado na realidade feminina ocidental, de classe média e heterossexual, centrado no corpo da mulher, enquanto aspecto biológico determinante de um dado modo de vida.

A crítica se faz necessária e efetivamente foi realizada na sua época, além de ser constantemente reavivada na contemporaneidade, quando os aspectos essencialistas vinculados a um discurso binário são questionados no interior dos debates acerca da fabricação do gênero. Este posicionamento, entretanto, não tem o condão de negar o papel histórico realizado, a partir da experiência construída por estas mulheres, nomeadamente em relação à crítica ao lugar de

subalternidade atribuído às práticas de agulha enquanto algo menor, doméstico e próprio a um determinado modelo de feminino.

As mulheres artistas, no citado período, manejaram com os estereótipos de gênero a elas associados por meio das práticas manuais de forma profundamente subversiva e questionadora. Este também foi o caso da artista Faith Wilding (artista de origem paraguaia), que se mudou para os Estados Unidos em 1961 e que, como aluna no California Institute of the Arts (CalArts), integrou a *Womanhouse* com a obra *Crocheted Environment* (1972), de caráter imersivo, construída em crochê, também conhecida como *Womb Room*, tendo em vista a sua referência estética no útero.

Esta obra marca um período de busca da artista em formular conscientemente processos artesanais com os quais entrou em contato durante a infância vivida no Paraguai, assim como sua investigação em torno do papel histórico das mulheres na transformação de materiais naturais, na construção de casas e dos ambientes domésticos em uma relação estabelecida entre o prazer e a utilidade. De acordo com a artista, seu objetivo era expressar a falsidade das distinções tradicionais entre arte e artesanato, por meio de uma obra que se utilizasse de técnicas associadas ao trabalho útil (manual) na construção de uma peça inútil (obra de arte) (Wilding, 2000).

Em 1995, Faith Wilding recebeu um convite do Bronx Museum of the Arts para que voltasse a montar a citada obra na exposição intitulada *Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art*, instalação que fez parte da *Womanhouse*. A partir deste convite a artista teceu, em um tom pessoal e autobiográfico, uma série de reflexões, cujo resultado foi o ensaio *Monstrous Domesticity* (2000), que contextualizou o seu posicionamento teórico e político, trazendo, ainda, aspectos importantes acerca da dicotomia historicamente construída no contexto ocidental entre arte popular e arte erudita.

A artista partilhou, assim, a sua preocupação com a historicização da arte feminista dos anos de 1970, nomeadamente quanto à possibilidade da obra, retirada do contexto do seu tempo, ser falsamente interpretada como uma celebração acrítica da cultura tradicional e do artesanato feminino. Numa espécie de desabafo, Wilding (2000) partilhou o fato de ter enfrentado em sua carreira consequências, nem sempre positivas, de ter amadurecido como artista e como feminista nesta época. Identificada como uma das fundadoras das práticas artísticas feministas na Califórnia, seu trabalho foi amplamente criticado com o argumento de que reforçaria uma visão “essencialista” das mulheres, desconsiderando as estruturas de poder que moldavam este “ser mulher”, nomeadamente os controles jurídico, moral e religioso, associados ao argumento da uma natureza inerente aos sexos.

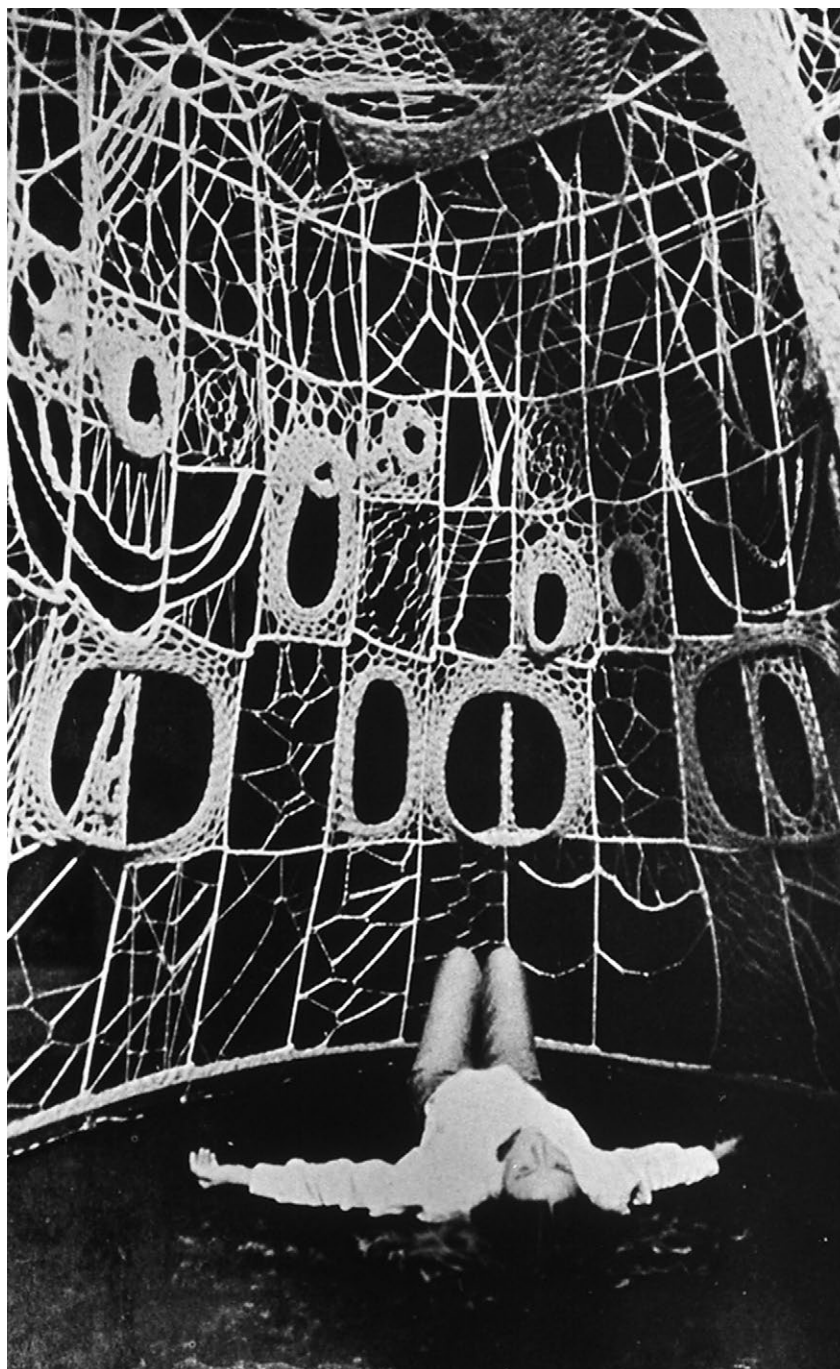


Fig. 6

Crocheted Environment – Womb Room

Faith Wilding, 1972

Fonte: <https://dome.mit.edu/handle/1721.3/3596>

A crítica ao essencialismo não é particular aos movimentos feministas contemporâneos, sendo que esta já se fazia mesmo na década de 1970, quando, em 1975, Hélène Cixous (2022), em uma crítica às teorias freudianas acerca da feminilidade, afirmava que não havia nada de destino biológico ou algo como natureza ou essência femininas, mas estruturas de vida que modelam este “ser feminino”. Broude e Garrard, ao discorrerem acerca do problema do essencialismo em *The Power of Feminist Art* (1994, p. 23), citam, ainda, teóricas do feminismo como Laura Mulvey, Pam Cook e Claire Johnston que criticam a ideia de uma essência feminina historicamente imutável, além do equívoco de que a feminilidade estivesse em alguma parte do corpo da mulher. Schapiro e Chicago, ao posicionarem-se diante destes argumentos, revelaram que, em vez de buscarem uma conformação de uma identidade biológica feminina, pretendiam, na verdade, por meio de “simbologias visuais”, invocar o corpo feminino enquanto imagem de verdade e beleza, em oposição à sua desvalorização na cultura patriarcal, reclamando, desta forma, o corpo para si mesmas, face à sua objetificação pelo masculino (Broude & Garrard, 1994, p. 24).

Broude e Garrard (1994) contextualizam, ainda, esta abordagem como uma forma de posicionamento contra o passado histórico de repressão sexual nos anos 1950 e 1960, quando os corpos femininos eram destinados a corresponder ao desejo masculino, a partir do qual eram definidos os parâmetros da sexualidade da mulher, entre a castidade e a vergonha. Segundo as autoras, estas artistas realizaram o movimento mais radical possível de seu tempo, que foi o de definir a própria sexualidade por meio da arte, de acordo com os seus próprios termos, celebrando o corpo feminino desde um ponto de vista experimental, fazendo dele um uso político, bem como jogando com a performance esperada por uma determinada imagem de mulher.

Ao recorrer às técnicas definidas como tradicionalmente femininas para questionar os sistemas de valores que as associava à subalternidade, questionaram também o mito da genialidade masculina e contribuíram para abrir caminho a uma importante mudança neste campo político, que passou a questionar a própria estabilidade do conceito de “feminino”. Judith Butler, no início dos anos 1990, marca uma fase importante para o movimento feminista ao fazer a crítica a esta estabilidade.

Os debates feministas contemporâneos sobre o essencialismo exploram, de outras formas, o problema da universalidade da identidade feminina e da opressão masculinista. As afirmações universalistas tomam por fundamento uma posição comum ou partilhada, entendida como a consciência articulada ou estruturas ostensivamente transculturais de feminilidade, maternidade, sexualidade e/ou *écriture féminine*. (...) a categoria de

“mulheres” é normativa e exclusiva, e é invocada com as dimensões não marcadas e intactas de privilégio de classe e racial. É o mesmo que dizer: insistir numa coerência e unidade da categoria de mulheres é, na prática, rejeitar a multiplicidade de intersecções culturais, sociais e políticas em que se constrói a panóplia concreta “mulheres”. (Butler, 2023, pp. 74/75)

Ao se problematizar a estabilidade do conceito de feminino aliada à intersecção das experiências racializadas e às desigualdades sociais, os discursos se complexificaram fazendo com que, na contemporaneidade, o feminismo assumisse o desafio da pluralidade. Neste contexto histórico, Faith Wilding decidiu, em 1995, voltar a reproduzir a instalação *Crocheted Environment – Womb Room*, concebida no interior da *Womanhouse*, em 1972, ao perceber que mesmo perdendo “força e significado quando divorciada do seu contexto, ela ganha uma legitimidade diferente e reentra no discurso de uma nova forma” (Wilding, 2000).

Em alinhamento com o posicionamento da artista, entendemos que a potência subversiva feminista, contida no interior de práticas artísticas que se utilizaram de técnicas manuais associadas ao feminino, não é capaz de perder-se ao longo do tempo. Este é um tema longe de estar superado, mas que, na contemporaneidade, ganha novas camadas com o aprofundamento do debate em torno das questões de género, a partir dos estudos interseccionais¹¹ e da teoria *queer*¹²

Se voltamos o nosso olhar para o território latino-americano, vemos que as práticas de agulha ganham linhas de cores e texturas distintas da realidade vivida no contexto norte-americano. No final dos anos de 1950, a artista chilena Violeta Parra, por meio de pesquisas em torno das artes populares de seu país, trouxe visibilidade para os trabalhos realizados em *arpilleras*, originalmente praticados em Isla Negra, no litoral chileno. Esta técnica, que retratava o cotidiano das bordadeiras em retalhos de tecido, costurados e bordados em tela de tecido rústico, encontrou novos significados nas mãos desta artista.

11 A abordagem interseccional é realizada por teóricas como bell hooks, Angela Davis, Audre Lorde. O conceito de interseccionalidade foi articulado nos estudos de Kimberlé Crenshaw, professora de Direito da Universidade da Califórnia e da Universidade de Columbia nos Estados Unidos da América, desde 1989, quando publicou o artigo que se tornou referência sobre este tema *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex*. De acordo com esta abordagem, no interior da política feminista não é mais possível se pensar em um grupo homogêneo de mulheres a partir das quais haveria um grupo de interesses único. É importante que se possa associar o entendimento da diferença de raça e de classe nos sistemas políticos e econômicos vivenciados nas lutas feministas, enquanto um movimento de experiências e interesses heterogêneo.

12 A teoria *queer*, por sua vez, desenvolve-se a partir do questionamento da própria construção do conceito de género e das estruturas de poder que historicamente sustentam. Tem sido aprofundada por Judith Butler e Paul Preciado, cujas obras são fundamentais para o debate. Entre elas se destacam-se *Problemas de género: feminismo e subversão da identidade* (2003) e *Manifesto contrassexual* (2014) respectivamente.

Trabalhos artísticos realizados a partir desta prática compuseram uma exposição individual, em 1964, no Museu de Artes Decorativas do Palácio do Louvre, em Paris. Ao passo que esta exposição classificou as obras têxteis de Violeta Parra nas bordas das artes, no contexto das artes decorativas, trouxe para frente o avesso da cultura chilena de sua época, escondida por trás do direito fabricado pela estética colonial.

Em *Contra la Guerra* (1962), Parra expressou-se contra os conflitos armados e políticos do período na América Latina, que antecederam as ditaduras militares em vários países, denunciando o papel da Igreja institucional representada pela arma, que mata a pomba da paz, em oposição às figuras retratadas, que representavam a diferença em união de forma utópica e carregam consigo o símbolo da paz. Entre elas, a própria artista se representou na figura de cor violeta, carre-



Fig. 7

Contra La Guerra

Violeta Parra, 1962

Tecido bordado 141,5 x 193 cm

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



Fig. 8

Marcha Feminina
Arpillerista LA para Presos e
Desaparecidos, 1976
Tecido bordado, 14 1/2 x 18 polegadas,
cortesia de Rosalind Bresnahan

Fonte: <https://molaa.org/arpilleras-online-resistance>

gando a cruz simbólica dos movimentos cristãos de base popular, como a teologia da libertação¹³, que teve um papel primordial nos movimentos de resistência no período. Cada símbolo era como a alma de cada figura representada. Na obra tem-se em sequência um amigo argentino, judeu; uma amiga que carrega a flor de maio, símbolo dos trabalhadores; uma mulher mapuche, que traz as cores sagradas para este povo e os ramos que também os caracterizam (Montealegre, 2022).

Os caminhos abertos por Violeta Parra ganharam novos rumos quando, em 1970, um grupo de mulheres que atravessavam o luto pela perda de companheiros e filhos ou o trauma da prisão, tortura e exílio, promovidos pela ditadura chilena, reuniram-se para construir *Arpilleras*, por meio das quais denunciaram as violências do regime. Estes painéis percorreram o mundo através de uma rede internacional de mulheres exiladas. No interior dos grupos de mulheres *Arpilleras* também foram planejados protestos e discutidas soluções coletivas para problemas de subsistência, como o acesso à eletricidade, água e alimentos.¹⁴

¹³ Surgido no interior da Igreja Católica, a Teologia da Libertação ganha força na década de 1970 na América Latina por meio de teóricos como Frei Beto e Leonardo Boff. Defende que a Igreja deve ter um compromisso de transformação social e de combate à pobreza gerada pelo capitalismo. O movimento foi duramente perseguido pelos mecanismos repressores das ditaduras militares, com vários membros da Igreja submetidos à prisão e à tortura como subversivos, dos quais o caso mais emblemático é o de Frei Tito de Alencar Lima, que após sofrer prisão e tortura, se exila em Paris e comete suicídio em 1974, de acordo com os órgãos oficiais da época.

¹⁴ <https://molaa.org/arpilleras-online>

A inventividade contida nestes trabalhos e os temas abordados trouxeram visibilidade para as artesãs chilenas que, aos poucos, foram ocupando galerias de arte e museus. Este é mais um caso no qual, o trabalho realizado por mulheres artesãs, ao ser inserindo no sistema de arte, reaviva discussões em torno do caráter artístico da obra, do que vem a ser obra de arte e o que a qualifica como tal. Neste caso, não temos a intenção de buscar por respostas, mas de trazer para a discussão a potência que o trabalho dessas mulheres comporta ao agitar debates acerca da dicotomia arte e artesanato, o lugar e o não lugar para esse tipo de obra, a subalternidade historicamente imposta com a sua aproximação com a cultura popular e, no caso latino-americano, a colonialidade do saber e do fazer artísticos de origem ocidental europeia.

O contexto brasileiro, por sua vez, traz-nos outras camadas a este campo de estudo. Ao contrário do que sucedeu com o movimento norte-americano na década de 1970, as práticas de agulha não estiveram no centro do debate político-feminista, salvo poucas obras, se destaca, entre as quais, a videoarte *Marca Registrada* (1975), de Letícia Parente, que borda no próprio corpo (nos pés) a expressão *Made in Brasil*, problematizando temas como as violências sofridas por um corpo feminino objetificado, transformado em mercadoria tipo exportação. Esta artista, pioneira na videoarte brasileira, além de discutir, por meio de suas obras, uma série de questões em torno dos trabalhos domésticos associados ao feminino, abordou a violência de Estado praticada pela ditadura militar brasileira, no seu período mais repressivo (1970). É importante ressaltar que este tipo de arte adquiriu no citado período um caráter altamente subversivo, uma vez que circulava à margem dos meios de expressão mais visados pela censura política (Sneed, 2020).



Fig. 9

Marca Registrada
Letícia Parente, 1975

Fonte: <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>



Fig. 10

Máscaras Sensoriais
Lygia Clark, 1975

Fonte: <https://portal.lygiac Clark.org.br/obras/190/nao-arte>

Suely Rolnik (2009), diante do projeto de constituição do arquivo da obra em vídeo da artista brasileira Lygia Clark, majoritariamente realizada no período da ditadura brasileira (1964–1985), nos apresenta o quanto a investigação poética realizada pelos artistas da época foi marcada pela violência de Estado.

O que faz os artistas nesse contexto agregarem o político a sua investigação poética é o fato de os regimes ditatoriais então vigentes em seus países incidirem em seu corpo de modo especialmente agudo, já que atingem seu próprio fazer, levando-os a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora. Se o poder ditatorial se manifesta, mais obviamente, na censura aos produtos do processo de criação, bem mais sutil e nefasto é seu impalpável efeito de inibição da própria emergência desse processo — ameaça que paira no ar pelo trauma inexorável da experiência do terror. Terror que faz associar o impulso da criação ao perigo de sofrer a violência do Estado, variável da prisão à tortura, podendo chegar à morte. (Rolnik, 2009, p. 100)

Alguns objetos têxteis compuseram a obra de Lygia Clark, não enquanto objeto em si, mas como mediadores de experiências que a



Fig. 11

O Manto da Apresentação
Bispo do Rosário, s/d
Direito e avesso

Fonte: <https://museubispodorosario.com/>

artista nomeava de *não arte*, uma vez que a sua prática não se limitava ao campo estético, enquanto um objeto fora do corpo, sendo, isso sim, o próprio corpo¹⁵. Neste sentido, entre as quais destacamos a obra *Máscaras Sensoriais* (1967), uma série de seis máscaras em tecido que invocam estímulos sensoriais diversos.

Entretanto, no que diz respeito aos bordados, estes tiveram sua potência política ampliada a partir do que Lagnado (1998) chama de “efeito bispo”, em seus estudos acerca da obra do artista brasileiro Leonilson Dias. Diante do movimento gerado a partir da entrada dos trabalhos do Bispo do Rosário nos circuitos artísticos, foi impulsionado um amplo debate de temas que, até os dias atuais, abalam os conceitos em torno da obra de arte e do artista, construídos no interior do sistema de arte, que foram largamente contestados pelos movimentos feministas da década de 1970.

Bispo do Rosário, cuja data de nascimento não se conhece ao certo, sendo geralmente indicado o ano de 1911, sem educação formal, negro e pobre, teve várias internações psiquiátricas, tendo sido diagnosticado com esquizofrenia paranóide. Produziu, no contexto de internação, um volume de 500 trabalhos, usando tudo o quando lhe estava disponível como fardamentos, lençóis velhos, restos de panos

¹⁵ <https://portal.lygiaclark.org.br/obras/190/nao-arte>

e tudo mais o que seu contexto permitia transformar-se em suportes e materiais a serem costurados e bordados. Seu delírio era inventariar os objetos para o fim do mundo, para o qual esperava estar pronto com seu *Manto da Apresentação*. Bispo do Rosário emerge no campo das artes no Brasil quando o crítico Frederico Morais organiza, no Rio de Janeiro, três exposições dos seus trabalhos no Museu de Arte Moderna (1982 e 1993) e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1989) (Simioni, 2020).

Nesta obra, Bispo do Rosário retrata no lado direito elementos que fazem parte do mundo por ele inventariado a ser apresentado a Deus no Juízo Final, acrescentando uma camada a mais através dos cordões a tudo interligados. No lado avesso, foram bordados nomes de mulheres que subiriam para o céu no dia da passagem. Esta peça, trabalhada por 50 anos, ganha ares de nobreza e representa uma espécie de compêndio do seu trabalho.

Não obstante, o reconhecimento do caráter controverso dos trabalhos do Bispo do Rosário enquanto obra de arte no campo artístico, consideramos a sua potência em abalar as regras e os conceitos no interior dos sistemas de arte (Simioni, 2020). Tal fato, teve historicamente, o condão de ampliar este terreno no qual estão contidos artistas brasileiros como Leonilson Dias, que, por meio dos bordados, materializou o seu cotidiano e os seus sentimentos surgidos a partir do diagnóstico de SIDA, bem como da artista Rosana Paulino, que se utiliza das práticas de agulha de forma violenta ao problematizar questões acerca do corpo feminino negro.



Fig. 12

Peça da série *Bastidores*
Rosana Paulino, 1997
Imagem transferida sobre tecido,
bastidor e linha de costura

Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/12-bastidor-mam-ii-1/>

Rosana Paulino, artista, educadora e investigadora em artes visuais, ao discorrer acerca do uso dos materiais têxteis e das práticas agulha, na sua prática artística, entende que estas “encaixam-se como uma luva” na problematização da condição humana e das suas histórias, não só afetivas, mas também violentas, que ferem, cortam, unem e separam. Na sua obra, a “escolha e utilização de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres, tais como tecidos e linhas, têm o caráter de reforçar as questões que estão sendo discutidas no trabalho” (Paulino, 2020, p. 37). O seu posicionamento político ganha potência ao se utilizar dos trabalhos de agulha para recriar laços perdidos pela escravização da população negra e para retratar o silenciamento violento da mulher negra por meio de costuras, que a artista mais aproxima a suturas, na série *Bastidores* (1997).

A potência política feminista dos trabalhos de agulha, que atravessou os trabalhos abordados até o momento, adquire ainda novas camadas no contexto histórico português, uma vez que Portugal vivia, na década de 1970, o fim da ditadura do Estado Novo (1933–1974), fazendo com que os movimentos de abertura do país e o processo de redemocratização protagonizassem as discussões políticas no período. Seguindo este fluxo de transformações, não obstante um movimento constante de resistência feminina ao longo da ditadura, as discussões em torno dos direitos das mulheres abriram-se de maneira impressionante após o 25 de abril de 1974, como fica patente nas edições subsequentes à revolução da revista feminina *Modas & Bordados*, conforme iremos discorrer de maneira mais pormenorizada no capítulo que se segue.

No campo artístico, as práticas de agulha, enquanto meio de expressão de mulheres artistas, assumiram importante papel de ampliação deste território nas artes contemporâneas, ocupando os espaços acadêmicos de elite, exposições e galerias. A ocupação feminina nas escolas de belas artes, entre outros importantes reflexos, fez com que fossem reivindicados visibilidade e reconhecimento das técnicas de agulha, historicamente definidas como práticas domésticas, como meio de expressão, fazendo, assim, parte ativa das transformações que aproximaram, por exemplo, a tapeçaria tradicional à tapeçaria contemporânea portuguesa. Nesse sentido, trazemos o relato de Helena Lapas acerca do curso de pintura na ESBAL – Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.

Era um curso muito sombrio, muito pouco interessante. Mas eu tive um professor que era o Lagoa Henriques (era subdirector da escola; estava na escola do Porto e depois veio para Lisboa) ele conhecia muito bem o meu trabalho. E chegou uma altura em que se tinha que fazer uma tese (no 4º ano; fiz a tese em 1969). E como eu já trabalhava em tape-



Fig. 13

**Wool and flexible metal tubing
Isabel Laginhas, s/d**

Fonte: Catálogo 50 Years of
Portuguese Art, Fundação Calouste
Gulbenkian (2007)

çarias, que são sempre bordadas, eu fiquei com um grande problema: como é que eu vou fazer uma tese de pintura se eu quase nem sei pintar (e continuo a achar que não sei pintar); pinto de outra maneira. E ele foi fantástico. Ele conseguiu abrir uma exceção, que depois deixou de ser exceção. Eu consegui fazer a minha tese em tapeçaria e a partir daí abriu-se uma janela para a Escola de Belas-Artes também. (Helena Lapas, citado em Oliveira, 2015, p. 112)

A experiência referida, vai ao encontro do movimento que marcou a tapeçaria portuguesa na década de 1970, com o protagonismo feminino na experimentação estética a partir da associação de novas técnicas e materiais. Neste período, Isabel Laginhas dedicou-se à exploração do têxtil, no contexto da tapeçaria, reflexo do forte impacto sofrido pelo que experienciou em 1973, na Bienal de Tapeçaria de Lausanne. Entre os anos de 1975 e 1979, a artista realizou pesquisa no contexto dos programas de bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian, criando um conjunto de tapeçarias nas quais explorou volumes e texturas, aproximando a tapeçaria, da escultura e dos trabalhos manuais através de nós, fios e estruturas rígidas.

No ano de 1975, também com suporte de bolsa de investigação pela Fundação Calouste Gulbenkian, Fátima Vaz e Helena Lapas realizaram um extenso trabalho de pesquisa com base na recolha e catalogação de têxteis do cotidiano elaborados a partir de técnicas artesanais, em uma espécie de inventário base para o trabalho artístico. Por meio dos argumentos utilizados para a obtenção da bolsa na época, podemos verificar o interesse de ambas nesta aproximação entre o trabalho artístico e artesanal:

“As candidatas acreditam que há particular interesse nesta forma de expressão artística entre criação artesanal e experimentações modernas na área da arte geométrica demonstrando que existe apenas uma arte, que todos podem usufruir, desde que haja condições para isto. A coleta de amostras ou dados sobre este material pode, de fato, servir como

base para um estudo histórico técnico do patchwork e outros trabalhos semelhantes em nosso país e estimular a criação de mais ateliês e cooperativas, fundamentais para a regeneração da cultura fora dos grandes centros urbanos.”¹⁶ (Formulário de candidatura, julho de 1975, SBA, proc. n.º 118, como citado em *Catálogo 50 Years of Portuguese Art*, 2007, p. 120, tradução livre da autora)

Neste sentido, as atividades reportadas pelas artistas trazem um inventário minucioso em texto e imagem, demonstrando o profundo interesse nas práticas artesanais, entre as quais as práticas de agulha, enquanto etapa fundamental na criação artística.

O trabalho de investigação de Isabel Laginhas, Fátima Vaz e Helena Lapas incluiu uma profícua pesquisa cultural e material acerca dos têxteis, fazendo com que estivessem incluídas em um grupo de vinte e sete de artistas, cuja criação questiona as categorias artísticas tradicionais, na exposição de artistas da segunda metade do século XX, *50 Years of Portuguese Art* e respectivo catálogo elaborado pela Fundação Calouste Gulbenkian (2007) (fig. 14). Tal fato traz-nos um quadro importante da época na ocupação dos espaços tradicionais de arte por estas artistas cujo fazer manual era parte fundamental de suas obras.

A investigação artística em torno do cotidiano, que marcou o trabalho de várias mulheres artistas, teve por consequência importantes questionamentos no interior do campo artístico, nomeadamente das hierarquias fundadas na separação entre as belas-artes e as práticas manuais praticadas no âmbito doméstico, marcadamente feminino. A partir da década de 1970, este debate toma forma por meio de objetos artísticos que se utilizaram das práticas de agulha, de investigações acerca de práticas manuais e objetos do cotidiano no interior do processo criativo em arte. Neste sentido, a exposição realizada no ano de 2015 dos livros de artista de Lourdes Castro, elaborados em sua maioria entre os anos de 1956 e 1984, nos proporciona perceber o quanto a sua obra contém relevante trabalho arquivístico do cotidiano da artista representado em poesia, colagens, serigrafia, tecidos, objetos e, nos que nos interessa em particular, em bordados.¹⁷

16 “The candidates believe there is a particular interest in this form of artistic expression between unskilled creation and modern experiments in the area of geometric art, demonstrating that right conditions. Gathering samples or data on this material may actually serve as the basics required for a historical and technical study of patchwork and other similar work in our country and stimulate the establishment of more studios and cooperatives, fundamental to regenerating the culture outside of the large urban centres”.

17 Quando da realização da exposição, a definição deste trabalho enquanto livro de artista foi trazido uma vez que não havia na época uma intenção da artista neste sentido. Não nos cabe pormenorizar o debate, mas sim trazer o reflexo desta prática da autora na sua forma de concepção da obra.



Colcha de boléiro

localidade - Louisa, de Crima, daues
história
medida - 210 X 160 cm
material - algodão e chita

Trabalho feito ainda hoje, para aproveitamento do tecido e resto de algodões. É mais tradicional e uso de todo o desenho e espelhos do patchwork, podendo por isso dizer-se por este exemplo o 'emblema' deste género de trabalho. Denomina-se internacionalmente "log cabin". e pelo seu desenho é apropriado para fazer vários impressos ópticos conforme a maneira como é usado o claro e o escuro, ou tiras. Pela sua história extensa e-lle reservada um dos mais longos capítulos, na nossa introdução ao patchwork.



Pequeno pano de arca

localidade - Cabanas de Viriato
concelho de Viseu
medida - aproximadamente 100 X 70 cm
material - algodão e chita.

Trabalho com mais de cinquenta anos, e encontra-se frequentemente feito com estas medidas, para ser usado sómente no adorno de arcos ou muros. Trata-se de aproveitamento de pequenos restos de algodão e chita, usando apenas algodão em nave para enfeite de cada círculo, que se armazena com botas forradas, também em tecido. A Salazar o uso exclusivo de tais rosa e encavado uma peça.

Fig. 14

Atividades reportadas por Fátima Vaz e Helena Lapas, outubro de 1976

Fonte: Catálogo 50 Years of Portuguese Art, Fundação Calouste Gulbenkian (2007)

Um dia em 1970 estava a bordar um lençol com o contorno de uma sombra de uma pessoa deitada.

Tinha uma agulha na mão.

Estava a pensar enviar um catálogo duma exposição minha ao meu amigo Helder Macedo, que tinha escrito um poema às minhas sombras, publicado no mesmo catálogo.

E queria escrever uma dedicatória.

Tinha uma agulha na mão com linha de cor. Bordei a dedicatória no papel. Virando a folha tive uma surpresa com o avesso das letras: em desenho estranho, apenas alguns pontos a coincidir com o que acabara de escrever do outro lado.

E se continuasse a bordar o avesso e assim por diante.

Um livro que nunca acabasse.

Fiz vários, com palavras diferentes, cada página a transformação da precedente, jamais reconhecível nem legível.

Sombras? (Castro, citado em Pires do Vale, 2015, p. 131)

Lourdes Castro partilha, assim, o instante no qual a execução dos bordados na sua obra da série intitulada *Sombras Deitadas* (1968–1969) ampliaram o ato de bordar para além de um gesto, trazendo camadas de reflexão da obra e potência expressiva, que se manifestaram na criação de livros cujas páginas se sucedem de forma infinita em avessos do avesso. A artista, que trabalhou as sombras em variadas expressões, no campo dos bordados bordou em linha vermelha a silhueta de corpos deitados em um lençol de linho branco, peça comum do cotidiano que carrega a intimidade, marcada tanto pela presença como pela ausência do corpo. Assim como lhe era peculiar, a artista atravessou a sua prática artística em livro, pano e palavra, em tudo permeado pelo cotidiano e pela intimidade do lar.

A expressão de intimidade que nos traz a obra indicada, expressa-se no conjunto de livros *Avessos Encadeados* (1970–1971) criados pela artista, por meio dos quais Lourdes Castro fluiu através do próprio ato em um fazer infinito através dos avessos. A liberdade e potência expressiva dos avessos põem a artista em um movimento que contém em si mesmo a repetição do ato de picar o tecido/papel em linha e agulha, tendo por consequência uma imagem na qual está contida todas as outras que estão por vir numa espécie de espiral contínua no ato e na forma:



Fig. 15

Sombra Deitada
Lourdes Castro, 1969
Linho Bordado

Fonte: <https://veritas.art/en/lot/sombra-deitada-1969-1772035551/>

A fisicalidade da identidade da página é contrariada pela autonomia das suas duas superfícies, e o trabalho de Lourdes Castro leva este princípio a uma desconstrução cada vez mais extensiva, pois em cada página o padrão que a linha criou no verso é o ponto de partida para bordar o padrão seguinte. O processo é concetual e executado numa sequência clara e limpa de movimentos que determinam a sua força estética, sedutora para o olhar que procura a motivação ideacional impulsionado do trabalho. O bordado torna-se um elemento presente noutros projetos como *Goethe* (1971) e *Sombra* (1971), que têm como características centrais o padrão e o pontilhado. (Drucker, 2015, p. 137)

As citadas obras de Lourdes Castro apresentam vários pontos de contato com esta investigação, interessando-nos particularmente a forma como a artista mimetiza não apenas o seu cotidiano nas práticas artísticas, mas também como reflete as noções de intimidade, trazendo para o debate público a proximidade entre obra artística e vida cotidiana, como reflexo do seu ato expresso nos livros em um bordar e rebordar os avessos enquanto uma atividade contínua como o movimento de manutenção da própria vida, tema que há muito é associado ao feminino. É importante salientar o movimento de resistência política que as obras aqui destacadas integram ao abordar temáticas tabu durante o regime do Estado Novo, período em que foram concebidas.



Fig. 16

Avessos Encadeados: Sombra

Lourdes Castro, 1971

Capa em plexiglas branco transparente e contracapa em plexiglas vermelho. 13 f. cartolina branca, bordadas a linha perlé vermelha. Encadernação com duas argolas de metal

Fonte: Todos os Livros. Catálogo Comprovado (2015), Lourdes Castro, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

As artistas portuguesas citadas, apesar de não se expressarem explicitamente acerca dos seus posicionamentos político-feministas, findaram por assumir este caráter enquanto efeito de suas escolhas nas próprias práticas artísticas, nas propostas conceptuais de suas obras e nos meios de expressão utilizados. Neste sentido, entendemos que, ao se utilizarem das práticas de agulha em sua expressão artística, trouxeram uma camada potente de discussão no campo feminista, que encontra eco até os dias atuais em torno do questionamento da hierarquização no campo das artes em relação às práticas manuais praticadas no ambiente doméstico, nomeadamente enquanto atividade historicamente definida como feminina.

Importante salientar, diverso do experienciado pelas artistas feministas norte-americanas, as artistas portuguesas citadas, assim como na experiência latino americana, não obstante atuarem em um contexto de exceção, em um regime ditatorial ainda vigente, integraram o movimento profícuo de produção artística da década de 1970, fazendo de sua prática agente de problematização de questões feministas, além de ocupar espaços antes maioritariamente masculinos. Este movimento avançou após a revolução democrática de 25 de abril de 1974, quando, em 1977, foi organizada a exposição *Artistas Portuguesas*, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, a qual também integrou algumas artistas norte-americanas. Com curadoria de Sílvia Chicó, Emília Nadal, Clara Menéres e Beth Coffelt, participaram da exposição mais de 40 mulheres, entre as quais esteve Maria Flávia de Monsaraz, que juntamente com Gisella Santi, teve papel fundamental no associativismo artístico feminino português e na tapeçaria contemporânea portuguesa na época. Os trabalhos de Maria Flávia de Monsaraz e Gisella Santi são de interesse particular desta investigação, devendo ser abordado de forma mais pormenorizada no capítulo 3, no qual buscamos perceber a fabricação deste tecido híbrido mulher-artista-artesã no contexto associativo enquanto modelo de não sujeição ao padrão eleito como ideal.

Outro caso que merece destaque nesta tese não está contido no terreno das artes plásticas, mas da literatura. Não poderíamos deixar de citar as conhecidas três Marias, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, que com a sua obra *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972, abalaram não só a moral vigente da época, mas o próprio regime de exceção, ao chamar atenção mundial para a repressão e censura de Estado que sofreram em razão da citada publicação. As *Novas Cartas Portuguesas* inspiraram, desde a sua primeira edição, inúmeras complexidades em torno da autoria, das questões feministas, da docilização feminina, entre outras, mas nesta investigação chama a nossa atenção o lugar ocupado pelo bordado na nar-

rativa que, associado historicamente a uma dada feminilidade pudica, reflete as mulheres indóceis que escreveram a obra como quem borda um pano sobre as nádegas por mãos que se recusam a estarem presas (Barreno, Horta & Velho da Costa, 2010, p. 12).

Em salas nos queriam às três, atentas, a bordarmos os dias com muitos silêncios de hábito, muito meigas falas e atitudes. Mas tanto faz aqui ou em Beja a clausura, que a ela nos negamos, nos vamos de manso ou de arremesso súbito rasgando as vestes e montando a vida como se machos fôramos — dizem.

De imediato então nos querem tomar pela cintura, em alvos lençóis de cama se necessário, e filhos. Que mãos nos galgam as carnes a fim de retomarem a posse, impondo-nos matriz de dono, porque dano causamos na recusa e menstuo será o estigma que eles tomam por feminina causa de nos exigirem a vontade e silenciarem o gesto com que nos despimos ou negamos para o nosso próprio proveito e palavra dada a nós mesmas.

Direito conquistamos, também, de escolher vingança, já que vingança se exerce no amor e amor nos é dado de uso: usar o amor com as ancas, as pernas longas que sabem, cumprem bem o exercício que se espera delas.

E eis novamente em tema o exercício, como se de paixão se tratasse e vingança fosse de amor uma das injustiças. Para que o exercício da justiça nos coubesse às três, dado de amor, somente, talvez por defesa ou atenção a tudo.

Como Maina sangraremos “dessa crua distância, o direito ao absurdo dos demais e seu”.

Saciadas estaremos um dia — Pergunto: daquela voraz saciedade em que nos pomos? — Desembuçadas iremos, embora saibamos que isso nos arrasta às ameaças, ao simples maldizer aceso com madeira dos usos e da raiva.

O que nos restará então de nós depois desta aventura?

A freio nos quererão domar e a rédea curta. Mas de onde nossa mãe dormia não nos vem sequer a fímbria desse susto; outra roupas costuramos para nossa alegria e abandono. Que o abandono é outro pressuposto, costume ou uso em roca onde se fia o gosto. (Barreno, Horta & Velho da Costa, 2010, pp. 20/21)

Não temos como objetivo realizar um inventário ou uma historicização dos trabalhos de artistas em torno das práticas de agulha, mas buscamos, neste capítulo, compreender, através de alguns casos específicos, a potência subversiva destas práticas quando incorporadas às práticas artísticas. A escolha das práticas de agulha, entre as quais dos bordados, como meio de expressão artística traz para o centro do debate discursos historicamente construídos de controle e disciplinamento de corpos femininos, bem como violências históricas relacionadas com questões raciais. Estas práticas denunciaram, ainda, violências de Estado em contextos anti-democráticos e repressivos, ao mesmo tempo em que questionaram os cânones artísticos masculinistas que afastaram as mulheres do campo das artes, ou seja, as práticas de agulha assumiram por si uma natureza profundamente política neste contexto.

Neste sentido, pudemos perceber que a escolha pelo uso de práticas de agulha, como os bordados, além de integrar a proposta conceptual da obra, encerra, inevitavelmente, uma camada de posicionamento político-feminista. Tal escolha é, assim, capaz de abalar fronteiras entre o artesanato e o artístico, de questionar os valores próprios do sistema de arte, que subalternizam determinadas práticas manuais, e de problematizar tanto a associação dos bordados a uma natureza de domesticidade feminina quanto os estereótipos de género.

Capítulo 2

A mulher fabricada pelo Estado Novo (1933–1974)

A fabricação de um ideal de mulher empreendida pelo Estado Novo não trouxe consigo a novidade ou a inovação deste tipo de técnica de controle social como uma ação histórica mundialmente isolada, mas nos traz uma importante imagem da representação de técnicas de governo dos corpos femininos, ao manejar com a naturalização de modos de atuar e existir em função do gênero e em favor de seus próprios interesses. Ao passo que não podemos atribuir à ditadura salazarista a característica da novidade, podemos inferir, entretanto, que esta teceu uma rede moral explícita, em harmonia com todo o arcabouço legal e de propaganda institucional, muito eficiente em manejar com linhas de controle sexistas, inclusivamente por mulheres, com o objetivo de manter o *status quo* patriarcal.

A compreensão histórica é para nós fundamental. Não de uma história como um relato linear sobre o passado, como uma crítica à história narrada no e para o masculino ou como uma forma de reparar o que não é possível reparar, mas como uma forma de se pensar e de se perceber o presente. Buscamos aceder às múltiplas camadas deste longo e contínuo processo histórico da construção dos discursos definidores de um determinado ideal de mulher associado a um fazer, suas forças de submissão e de resistência, como uma história viva na contemporaneidade, ampliando, assim, a consciência político-feminista e as fronteiras discursivas fabricadas em torno da prática dos bordados.

Na construção deste fio histórico investigativo, alinhamos à teoria desenvolvida por Foucault (2008), especialmente na sua crítica à busca da origem e essência das coisas. Para o autor, um discurso não é portador de um sentido de verdade, mas sim de uma história específica, produto de uma construção contingente e descontínua,

que apresenta um sistema de enunciados a que chama *arquivo*. Neste sentido, o arquivo é mais do que um conjunto de textos, documentos, testemunhos ou de registros institucionais que conservaram discursos do passado para os disponibilizar no presente. Constitui-se, antes, como “todo o jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo; que em lugar de serem figuras adventícias e como inseridas, um pouco ao acaso, em processos mudos, nasçam segundo regularidades específicas” (Foucault, 2008, p. 146).

Diante deste posicionamento, o arquivo nesta investigação é composto pelo arcabouço legal, imagético e de propaganda do Estado Novo, assim como por vestígios materiais que possam nos ajudar a compreender a construção do discurso subjacente ao uso das práticas dos bordados enquanto ferramenta disciplinar na fabricação de um tipo definido como ideal de feminilidade, suas relações e efeitos de poder. Como na tese desenvolvida por Foucault (1986), é fundamental ir além dos aparelhos repressores de Estado, na busca por perceber como o poder produz coisas, induz prazer, forma um saber e produz discursos (Foucault, 1986, p. 06).

Ademais, é imperioso para nós questionarmos nesta pesquisa histórica como o contato com o arquivo nos ajuda a compreender a fabricação dos discursos que enunciam um tipo de feminilidade no interior das práticas dos bordados. Ao mesmo tempo, é uma responsabilidade acrescida para esta tese, não replicar a “gramática da violência” (Hartman, 2020, p. 18) ao visitarmos o arquivo legal, as imagens e as matérias jornalísticas produzidas na época, marcados por uma profunda violência de gênero.

Hartman (2020), no contato com o arquivo da escravidão atlântica, nos traz os desafios de buscar um pouco mais da existência das mulheres neste contexto, que possam ir além do registro do seu encontro com o Poder (estatísticas, legais, judiciais) e com as violências às quais foram submetidas, ao que ela chama de “intimidade da História com o escândalo”.

Eu poderia dizer, seguindo um filósofo famoso (Foucault), que o que sabemos de Vênus em suas muitas formas equivale a “pouco mais do que um registro do seu encontro com o poder” e que isso fornece “um esboço insuficiente de sua existência”. Um ato de acaso ou desastre produziu uma divergência ou uma aberração em relação ao curso esperado e usual de invisibilidade e a catapultou do subterrâneo para a superfície do discurso. Nós nos deparamos com ela em circunstâncias exorbitantes que não produzem nenhuma imagem da vida cotidiana, nenhum caminho para seus pensamentos, nenhum vislumbre da vulnerabilidade de seu rosto ou do que olhar para tal rosto poderia existir. Nós só sabemos o que pode ser

extrapolado a partir de uma análise do livro de contabilidade ou emprestado do mundo de seus captores e senhores, e aplicado a ela. No entanto, precisa-se transformar o exorbitante em exemplar ou típico para que a vida dela forneça uma janela para as vidas das pessoas escravizadas em geral. (Hartman, 2020, pp. 14/15)

Para além do registro do encontro com o poder institucional, é necessário que possamos olhar criticamente para o movimento feminista que se desenvolveu no início do século XX, marcado por um feminismo de elite, composto por mulheres letradas, logo de origem burguesa ou aristocrática, uma vez que, no citado período, a população feminina portuguesa era maioritariamente analfabeta.

Considerando que a “análise do poder das mulheres também é um jogo de poder” (Perrot, 2017, p. 157), precisamos ir além dos discursos produzidos cujos parâmetros sejam um ideal feminista que não considera as questões de classe subjacentes, que podem num primeiro instante parecerem libertadores, mas que trazem consigo uma violência latente pelo apagamento da realidade de uma imensa maioria de mulheres. O reconhecimento de possíveis avanços quanto à questão feminina da época, não nos impede de perceber os seus limites e contradições. Neste sentido, trazemos o posicionamento de Ana de Castro Osório, importante militante feminista no período republicano, autora do manifesto *Às Mulheres Portuguesas*, publicado em 1905, que dedica a sua obra às mulheres do seu país insuficientemente educadas para serem “companheiras e mães do homem moderno” (Osório, 2015, p. 10).

Mas esperemos serenamente, porque à mulher portuguesa hade chegar também a sua vez de compreender que só no trabalho póde encontrar a sua carta de alforria. Não no trabalho esmagador, exercido como castigo, mas no trabalho que enobrece o espírito, que dá o bello orgulho dos que só contam consigo e nunca foram um peso para ninguém.

E desde que se torne independente pelo seu próprio esforço, desde que saiba agenciar o pão que come, a casa que habita, os vestidos que veste, sem estar à espera do homem, fonte perene de todo o dinheiro que a hoje sustenta — seja como pai, marido ou irmão — a sua alforria está decretada. (Osório, 2015, pp. 25-26)

Não nos cabe aqui problematizar a questão como merece, mas destacamos o quão excludente se mostra este discurso para mulheres cuja realidade não é partilhada pela autora, que compõe a elite feminina portuguesa intelectual de sua época. O trabalho realizado

por mulheres que o faziam desde criança, não para “enobrecer o espírito”, mas que tinham no “trabalho esmagador” a sua realidade última, sofreu, assim, mais uma violência. No que diz respeito às mulheres rurais, por exemplo, a sua atividade esteve muitas vezes incluída no conceito de “doméstica” e “dona de casa”, visto que a estatística também esteve alinhada com a ideologia (Pimentel, 2015, pp. 296/297). Como compor um arquivo cuja fonte não seja ditada pelo monopólio discursivo masculino, mas que também não contenha uma profunda exclusão de classe? A abordagem interseccional, que inclui não só as questões étnicas, mas também de classe social, é fundamental nesta investigação para que possamos ampliar o nosso olhar e ver a história fabricada em torno dos trabalhos de agulha enquanto extensão de uma dada feminilidade.

Problematizar as práticas dos bordados à luz das abordagens feministas da primeira metade do século XX faz com que a questão de classe se torne ainda mais evidente. Investigar sobre a construção histórica dos discursos associados aos bordados é buscar por vestígios de um ato subalternizado não só pela questão de género, enquanto feminino, mas também pela questão de classe na sua prática em si, entre um meio de subsistência possível e um entretenimento burguês. Estes aspectos nos colocam diante de muitas lacunas e desafios em ir além das imagens idílicas de mulheres a bordar, dos discursos salvacionistas produzidos tanto pelo Estado como pela mídia feminina que apresentava os trabalhos de agulha como oportunidade de trabalho dito honesto para mulheres de baixa renda.

Dessa forma, na busca pela fabricação deste tecido histórico, é do nosso interesse olhar criticamente para história de modo a perceber as suas frestas e as suas contradições, complexificando e intersectando aspectos relevantes para uma compreensão mais ampla e inclusiva das práticas de agulha. Buscamos, ainda, pelas linhas de resistência à fabricação deste tecido rijo e embotado do patriarcado ao longo do período do Estado Novo, que representou a tomada de poder pelo movimento contrário às mudanças que vinham sendo promovidas na sociedade portuguesa no início do século XX, nos planos político e sócio-comportamental.

2.1 Breve contextualização histórica e suas tensões políticas

A instauração do Estado Novo trouxe consequências profundas para o movimento feminista, então ainda incipiente em Portugal. O golpe de Estado de 1926, que o antecedeu, representou um rompimento com o período republicano, marcado pela importância histórica na

participação política das mulheres, refletida na formação de grupos que tinham como pauta a condição feminina, na busca por representatividade e conquista de direitos, tais como o Grupo Português de Estudos Feministas (1907), a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1909), a Associação de Propaganda Feminista (1911), o Instituto Feminino de Educação e Trabalho (1911), o Círculo Feminista Português, a União das Mulheres Socialistas, o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914), ou a Associação Feminina de Propaganda Democrática (1915) (Gorjão, 2002).

As reformas empreendidas pelo governo republicano ao extinguir o ensino religioso nas escolas, a obrigatoriedade do ensino pré-primário, a escolaridade obrigatória em cinco anos, independentemente do gênero, além da coeducação em escolas mistas, num país que enfrentava, em 1911, uma taxa de analfabetismo de 70,3% da população, entre os quais 77,4% era composto por mulheres (Gorjão, 2002, p. 39), promoveram impactos importantes na educação feminina, ao passo que alimentaram uma forte campanha antirrepublicana.

Associado ao acirramento da crise econômica, à instabilidade política e ao movimento comandado pela Igreja como reação à Lei da Separação das Igrejas do Estado, em alinhamento com o contexto europeu de tomada de poder por regimes fascistas, ascende ao poder um movimento reacionário, fundado no discurso de missão salvacionista do Portugal heroico, movido pelo sentimento de proteção nacionalista da moral e dos bons costumes.

Contra a fragmentação da nação, o salazarismo propôs a unidade nacional, a unidade social e a unidade religiosa, denunciou os “ideais corrompidos” da democracia e do laicismo, e defendeu uma estrutura de lugares e papéis correspondentes aos diferentes grupos e classes sociais, segundo a divisão corporativa da sociedade. À concepção de poder autoritária e hierárquica estava subjacente não apenas uma vontade política, mas uma ordem “natural” derivada da ordem “divina” (Gorjão, 2002, p. 59)

O controle social das mulheres com fundamento moral passa a ser manejado de forma explícita em função de um “dom natural e divino” inerente à condição feminina, que deveria ser valorizada e utilizada em favor da unidade do país, da sua reconstrução e da formação das novas gerações de portugueses a servir aos ideais salazaristas. Este discurso serviu de alicerce para uma série de ações institucionais, com reflexo no ordenamento jurídico da época, nas instituições de ensino e no associativismo feminino, que passa a ser mantido e controlado com interferência direta do Estado. A partir do Golpe Militar em 1926, os movimentos de resistência que ainda existiam nas mais

variadas camadas sociais passaram a ser sufocados. Entretanto, o marco histórico do regime autoritário estabeleceu-se no ano de 1933, com a instituição da nova Constituição que determinava a moral como limite à soberania e a sua promoção um dever do Estado, que, por sua vez, deveria definir e fazer respeitar os direitos e garantias resultantes da natureza ou da lei, bem como fazer prevalecer a subordinação dos interesses particulares aos interesses gerais.

As liberdades individuais, de reunião, de expressão e de ensino passaram a ser garantidas pelo então novel texto constitucional, que, entretanto, as limitou à regulação por meio de leis especiais, bem como instituiu as censuras preventiva e repressiva em função da “perversão da opinião pública na sua função de força social”, fazendo-se necessário o Estado “salvaguardar a integridade moral dos cidadãos” (parágrafo 2º, do art. 8ª, da Constituição de 1933). Estes foram os fundamentos para a instituição de uma série de aparelhos repressores de Estado.

Dessa forma, o salazarismo buscava promover o controle social por meio da empatia, no intuito de gerar na população a vontade de obedecer, fabricando um conjunto de crenças docilizantes e disciplinadas, de modo que as regras estabelecidas fossem cumpridas como uma vontade própria em nome do país e do bem comum. Entretanto, caso este comando não fosse suficiente, a repressão por meio da censura e da violência seria justificada pelo que se instituiu como direito de defesa do Estado.

No que diz respeito à questão das mulheres, em específico, a Constituição de 1933 assegurou a igualdade perante a lei e a negação de privilégio em razão do sexo, mas estabeleceu como exceção as diferenças em face da natureza e do bem da família. Ao dispor de um título dedicado à família, o texto estabeleceu como dever do Estado assegurar a sua constituição e defesa, uma vez que seria a família “fonte de conservação e desenvolvimento da raça” (art. 11º, da Constituição de 1933). Garantiu, ainda, a igualdade de direitos e deveres dos cônjuges quanto ao sustento e educação dos filhos e a proteção à maternidade. Quanto ao ensino religioso, estabeleceu independência de qualquer culto, que, porém, não poderia ser hostilizado. A família, como instituição social e jurídica, passou a ser uma célula de cidadania, exercendo os seus direitos por intermédio do seu chefe. Competia ao Estado adotar todas as providências necessárias para evitar a corrupção dos costumes. A imagem do próprio Salazar foi então explorada como uma figura simbólica do pai do povo português, refletindo a associação entre o regime autoritário e o poder patriarcal (Coelho, 2020).

A Constituição de 1933 refletiu o que iria se desenvolver no período do Estado Novo no que diz respeito à forma como as liberdades e os

direitos das mulheres foram manejados, a saber: de um lado, reconhece direitos, e, de outro, limita-os à tal condição feminina, utilizando para tanto um conceito de mulher construído por meio de inúmeros processos disciplinares com o objetivo de tecer e manter a rede do poder patriarcal que sustenta a sociedade ocidental e os seus modos de vida.

No ano a seguir ao da entrevista dada a António Ferro, ao apresentar a nova Constituição, Salazar realçou que o aparelho produtivo não devia afastar a mulher da família. O novo chefe do Governo afirmava que, se tanto a mulher como homem constituíam partes integrantes do núcleo familiar, cabia ao novo tipo de economia corporativa que defendia relacionar a produção com a família do trabalhador, uma vez de considerar os trabalhadores per se enquanto factores de produção atomizados, como fazia a economia “liberal”. Através da pergunta retórica, “a produção que lida com o trabalhador pode ignorar a família?”, Salazar lembrava que o “homem que trabalha não é só ele; ele vive enquadrado numa sociedade natural, geralmente não a família de que proveio, mas a família que ele constitui”. (Pimentel, 2015, p. 211)

Assim como os discursos fundados na defesa dos costumes e da moralidade não foram inaugurados pela ditadura, a eleição da família como instrumento de disciplina do Estado também não o foi. Esta estratégia, altamente eficiente, vem sendo tecida há tanto tempo por meio de instrumentos tão variados, que até os dias atuais nos vemos enredadas por esse discurso sob a aura da natureza e de uma dita normalidade. De fato, há muito os mecanismos de controle dos corpos femininos vêm-se aperfeiçoando, mas é no século XVIII (Foucault, 1984) que se dá uma mudança profunda nas formas como o poder estabelece as suas formas de controle social como conhecemos desde a modernidade ao momento presente.

A disciplina está presente na história dos conventos e das oficinas, mas, é no citado período, que o controle do corpo passa a ser operado a partir do binômio docilidade-utilidade. O corpo passa a ser fabricado em termos econômicos de utilidade e políticos de obediência. Foucault, por sua vez, faz uma diferenciação entre os conceitos de docilidade e domesticação. De acordo com a sua teoria, a docilidade é uma característica do poder disciplinar; a domesticação o reflexo do capricho e da vontade singular do que ele chama de “patrão”. A domesticidade implica uma relação de dominação constante, global, maciça, não analítica e ilimitada, trazendo consigo a sujeição em virtude de um poder triunfante. A disciplina fabrica corpos a partir de uma técnica de poder na qual este funciona de forma calculada e modesta.

Neste sentido, podemos inferir que as mulheres estavam subjugadas tanto pela domesticação no contexto privado, quanto à disciplina no ambiente público, nomeadamente no contexto educacional. A diferenciação trazida por Foucault (1984) entre disciplina e domesticação nos coloca, ainda, diante de duas questões relevantes: a não consideração do valor econômico e útil das mulheres quanto aos trabalhos domésticos e o poder da própria disciplina que se impõe sobre a família enquanto célula relevante para a manutenção do capitalismo.

Federici (2019), ao abordar o valor econômico do trabalho doméstico no sistema capitalista, toca em ponto ainda muito polêmico mesmo no campo feminista, nomeadamente a luta por salários para o trabalho doméstico não apenas enquanto uma questão econômica, mas como um posicionamento político. Para tanto, faz uma análise histórica da fabricação da mulher doméstica, de como o sistema capitalista modelou esta figura feminina naturalmente destinada ao cuidado, apresentando-nos como o trabalho doméstico constituiu-se na “violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora” (Federici, 2019, p. 42), representando para as mulheres não só uma imposição econômica, mas transformando-o em atributo naturalmente ao feminino. Ocorre que, como também nos aponta a autora, a contradição sobre a naturalização deste tipo de atividade é evidente diante dos próprios meios disciplinares estabelecidos, visto que são necessários anos de treinamentos diários para que uma mulher atue de acordo com o papel que lhe é imposto.

De acordo com a citada autora, o capitalismo trouxe consigo mudanças profundas na condição social da mulher, na divisão sexual do trabalho e na construção da imagem da dona de casa em período integral, que, até os dias atuais, encontra-se a ela associada. Essas mudanças históricas, ocorridas de forma gradativa desde o período pré-capitalista, encontraram no século XIX o seu auge, passando a sujeitar as mulheres ao trabalho reprodutivo e aumentando a sua dependência do homem, a quem compete o privilégio do ganho financeiro como instrumento de dominação manejado tanto pelo Estado, como por seus empregadores (Federici, 2017, pp. 145/146). Por conseguinte, as mulheres trabalhadoras tinham o seu ganho financeiro apropriado pelo homem, estabelecendo-se, assim, o “patriarcado do salário” (Federici, 2017, p. 195). É importante destacar, ao discorrer sobre este tema, que a autora faz uma análise histórica e retrata o quadro legal da Inglaterra no século XVII, que, entretanto, não nos parece muito distante do quadro legal do período salazarista quanto ao trabalho feminino.

As políticas de Estado de apoio à maternidade, por sua vez, refletem um longo período histórico de apropriação do corpo feminino como um corpo útil, cuja função primordial é a procriação, não obstante os avanços na diminuição dos índices de mortalidade materna e infantil. O vislumbre de benefícios não nos pode fazer ignorar as disputas, cujas correntes de força se estabeleciam entre a resistência feminina, na garantia pela autogerência dos seus corpos, e a dominação, na busca pelo controle do corpo pelo Estado à serviço da acumulação capitalista. Nas palavras de Federici (2017, p. 268), a primeira máquina produzida pelo capitalismo não foi a máquina a vapor, mas o corpo humano.

Outro instrumento de controle e disciplinamento feminino é a negação à mulher de direitos que lhes possam garantir atuar na vida social e gerir seu próprio patrimônio, tais como o direito a assinar contratos, representar a si mesmas nos tribunais, dispor da sua herança, entre outras vedações legais, impostas às mulheres no quadro legal de países como França, Alemanha e Itália entre os séculos XVI e XVII (Federici, 2017), que, entretanto, também não é muito diverso da experiência histórica portuguesa recente. Neste aspecto, importante salientar, não obstante a relevante militância feminista no período republicano, as transformações almejadas no campo político não foram capazes de promover as mudanças necessárias no ordenamento jurídico da época. A legislação que limitava os direitos civis das mulheres vigente no Estado Novo teve como principal fundamento o Código Civil de Seabra de 1867, que permanecia em pleno vigor.

A situação das mulheres no seio da família e a da sociedade continuaram, no Estado Novo, a ser reguladas, na sua maior parte, pelo Código Civil de Seabra de 1867 e pelo Código Penal do século XIX, após o expurgo das Leis da Família introduzidas pela I República e as normas que esta tinha removido para instituir na lei a igualdade no núcleo conjugal. Do Código de Seabra de 1867, o Estado Novo manteve a obrigatoriedade de a mulher casada residir no domicílio do marido (art.º 49.º), o qual podia dispor livremente dos bens mobiliários da família (art.º 1185º). A mulher continuava a dever prestar obediência ao marido (art.º 1185º), acompanhá-lo para todo o lado, excepto para o estrangeiro (art.º 1186º). Não podia, por outro lado, sem o seu consentimento (art. 1194º), hipotecar, adquirir e alienar bens ou contrair obrigações (art. os 1154.º, 1190.º e 1193.º), publicar escritos (art.º) e apresentar-se em juízo (art.º 1192º). Continuava a caber “ao marido, especialmente, a obrigação de “defender a pessoa e os bens da mulher e dos filhos”, e à mulher, principalmente, o “governo doméstico” e a “assistência moral tendente a fortalecer e aperfeiçoar a unidade familiar”. (Pimentel, 2015, p. 215)

Dessa forma, as ferramentas disciplinares e os instrumentos de fabricação de um ideal de mulher tiveram três elementos básicos, nomeadamente, a divisão sexual do trabalho, o controle do corpo da mulher e a sua infantilização legal. Para além da manutenção do *status quo* patriarcal, estes são também elementos fundamentais para manutenção do sistema capitalista ao qual se encontra ao serviço. Dessa forma, a domesticação e o disciplinamento da mulher são elementos básicos na manutenção da célula social que é a família, uma vez que compete a ela a procriação, o cuidado com a casa, o cuidado com as crianças, além da submissão ao marido, único responsável pela gestão econômica resultante do trabalho. Esta célula social é o nó estrutural de entrecruzamento das linhas de força que se formam entre o poder político e o poder econômico que o sustenta. Assim é fabricado o tecido social do patriarcado.

2.2 Entre as ferramentas de controle e a realidade imposta

O entrecruzamento das linhas do poder econômico e político, associados à moral, cujo centro é a família e, por conseguinte, o controle dos corpos femininos, usados a fim de fabricar o tecido social não é inaugurado pelas ditaduras fascistas ocidentais que se instalam na primeira metade do século XX. Estas, na verdade, usufruíram de largas experiências históricas neste terreno (Federici, 2017).

Ao longo do tempo, foram aprimorando-se os discursos disciplinares, naturalizados como comportamentos inerentes a uma natureza feminina que precisava ser valorizada e resgatada face ao rompimento e esgarçamento deste tecido tanto pelo movimento político-feminista, como pelo avanço silencioso de mulheres nos universos do trabalho e da educação. A busca feminina por ocupar estes espaços ao longo da história no ocidente vem, em geral, ao lado dos movimentos estatais de contenção e regulação por meio da ordem jurídica. Em Portugal, no final do século XIX, podemos perceber estas tensões quando a educação profissional das mulheres assumiu o debate político, marcado pelo argumento da diferença biológica entre os sexos e pela moral a ela associada.

No decreto que vem logo reorganizar o ensino industrial e comercial, datado de 22 de Outubro de 1886, assinado por Emídio Navarro, introduz-se este foco inaugural. Era a primeira vez que se contemplava o ensino profissional feminino, dividindo-o em duas secções. Na primeira secção abrangiam-se “as obras de agulha”, incluindo-se aqui aquelas que então se entendiam por ocupações femininas pelo seu carácter “delicado”: costura,

corde de roupa branca e de cor, bordados de todos os tipos, rendas simples e rendas aplicadas, ponto Veneza, entre outros pontos. Definia-se, na segunda secção, uma área de matiz mais artístico, mas que corresponde de modo evidente à separação de género na adequação e distribuição de lugares sociais. Abria-se, — pela mesma altura em que se abria também nas Academias de Belas Artes a possibilidade de frequência feminina às aulas desde que as alunas trabalhassem em espaços separados dos espaços reservados aos alunos —, o campo da pintura. Destacavam-se aquelas que se entendiam como artes menores, quer pelos motivos temáticos, quer pela dimensão, quer ainda pelos efeitos subjectivadores motivados pelo carácter simbólico que adquiriam na esfera social. Mas no ensino técnico não se tratava, como temos vindo a deixar claro, de formar artistas. Daqui em diante os trabalhos femininos passam a incorporar, na letra da lei, as pinturas a aguarela, a gouache e a óleo, sobre papel, pano, seda, cetim, ou veludo, a pintura de cerâmica, de leques, abat-jours e flores (decreto de 22 de Outubro de 1886). (Martins, 2011, p. 238)

Não obstante o avanço no reconhecimento da necessidade de aprimoramento educacional feminino, bem como a sua preparação profissional, por meio dos conteúdos destes programas, vê-se o quanto estão marcados pelo intuito de fabricação de um ideal de mulher e da sua performance aceita socialmente, tanto no espaço público como no doméstico. Martins (2011) nos traz, ainda, um fato histórico importante na consolidação e sobreposição do papel de domesticidade feminina face à sua profissionalização, quando, em 1897, extingue-se o ensino industrial para o sexo feminino e em sua substituição tem-se a expressão trabalhos femininos. “Não soava bem indústria e mulher aos ouvidos do legislador e da sociedade de então? O certo é que se dizia que dos “cursos industriais para o sexo feminino”, “não se tem colhido até hoje proveito algum real” (Martins, 2011, p. 238).

Na primeira metade do século XX, quando os trabalhos manuais assumiram papel relevante enquanto instrumento educativo, mais uma vez se promoveu um movimento de adequação legislativa, além de produção de estudos e de literatura especializada, de modo a realizar uma mudança de olhar acerca destas atividades, que passaram a constituir-se não apenas meio de ocupação associado ao trabalho, mas também como disciplina escolar, revelando-se instrumento de disciplinamento moral, independentemente do género (Martins, 2011). Entretanto, a diferença sexual se impôs, sendo reservadas às meninas ocupações como “economia doméstica, costura, chapéus e bordados, puericultura e enfermagem doméstica” (Vasconcelos, 2010, citado em Martins, 2011, p. 104).

O modelo da mulher como executora e propagadora de uma valiosa tarefa no cuidado, disciplinada e consolidada na educação feminina, encontra, em seu percurso histórico, camadas ainda mais antigas e profundas. Para tanto, foi necessária a propagação de extensa literatura neste sentido, associada ao controle e inserção do discurso médico junto às famílias burguesas, no sentido de arregimentá-las aos cuidados com as crianças, que era relegado às empregadas, bem como junto à classe operária trabalhadora, no discurso higienista. Este movimento ocorreu em razão da mudança da visão sobre a infância pelo Estado (Donzelot, 1980), que passou a reorganizar os comportamentos sociais de modo a obter melhores resultados na fabricação de uma população apta ao trabalho, que implicasse também redução de gasto público.

Entre as últimas décadas do século XVIII e o fim do século XIX os médicos elaboraram para as famílias burguesas uma série de livros sobre a criação, a educação, e a medicação das crianças. Depois dos clássicos do século XVIII, os Tissot, os Buchan, os Raulin, vemos aparecer uma série contínua de publicações sobre a arte de cuidar de crianças na primeira infância como também guias e dicionários de higiene para uso das famílias. Os tratados médicos do século XVIII expunham simultaneamente uma doutrina médica e conselhos educativos. (Donzelot, 1980, pp. 22/23)

Diante do exposto, vê-se que todo o aparato institucional, jurídico e de propaganda utilizado pelo Estado Novo no sentido de promover o enquadramento da mulher às tarefas destinadas ao seu gênero, como uma questão natural e como a realização de tarefas inatas ao seu sexo, têm como fundamento um discurso historicamente construído, largamente manejado pela ditadura na busca pela adequação da mulher à sua pauta moral, que, para tanto, atuou nos seguintes eixos: (a) controle jurídico, no que diz respeito à divisão sexual do trabalho, à gestão de seus bens e à sua representatividade social e política; e (b) educação feminina, tanto na educação institucional como na doutrinação moral, por meio da imprensa especializada e das organizações femininas geridas por mulheres atuantes de acordo com os seus fundamentos.

No campo jurídico, para além da infantilização legal da mulher em relação aos seus direitos civis na tomada de decisões sobre os seus bens, sobre o seu direito de expressão, direito de ir e vir, de representar-se política e judicialmente, destacamos as questões que dizem respeito ao trabalho das mulheres que, no recorte histórico em estudo nesta tese, reflete a tônica da sua época. A crise do capitalismo pós 1929 deixou um rastro de altas taxas de desemprego fazendo com que a disputa pela ocupação por postos de trabalho acirrasse a disputa entre homens e mulheres, inflando o argumento segundo o qual as

mulheres, uma vez que recebiam salários inferiores aos homens, lhes infligiam uma concorrência desleal, fazendo-se necessária a intervenção do Estado de modo a regular os mercados que se utilizavam desta estratégia para aumentar os seus lucros.

É certo que muitas leis que, no Estado Novo, pretendiam eliminar a presença feminina do mercado de trabalho se basearam em legislação anterior cujo objetivo, a nível nacional e internacional, era proteger as condições laborais das mulheres e a maternidade. Por seu lado, o Decreto-Lei n.º 24.402, de 24 de Agosto de 1934, consideraria, no seu preâmbulo, que, enquanto houvesse homens desempregados, não era “de permitir, em muitas indústrias, o recurso abusivo à mão-de-obra mais barata fornecida pelas mulheres e pelos menores” deplorava-se no diploma, por outro lado, “as consequências de ordem higiénica e moral”, resultantes do facto de as mulheres casadas terem de abandonar “os lares para fazer turnos nocturnos nas fábricas”. (Pimentel, 2015, p. 221)

É também no preâmbulo ao citado Decreto, que se mostra o espírito da legislação, que buscava regular a atividade das empresas em favor dos homens, tendo em vista os riscos à paz social gerados pelo “sentimento de amargura” no “espírito dos trabalhadores”. O favorecimento à empregabilidade masculina foi pauta prioritária do Governo que avançou, inclusivamente, em áreas de trabalho definidas historicamente como femininas, como nas têxteis e na indústria de bordados, reservando às mulheres ocupações subalternas nestas indústrias como auxiliares e aprendizes.

Entretanto, não obstante o movimento estatal na busca por frear o avanço feminino no mercado de trabalho, convocando as mulheres a um retorno ao lar, como uma missão nacionalista e uma forma de promover a paz social, tal movimento não se mostrou eficiente diante da realidade da época marcada pelo empobrecimento, pelos baixos salários e pelas altas taxas de emigração masculina, fazendo do trabalho feminino mais que necessário. De fato, estas políticas de Estado masculinistas findavam por manter as mulheres em condições de trabalho precárias e exploratórias. Sobre este aspecto, Maria Lamas nos apresenta um quadro revelador das contradições entre a realidade e a propaganda de Estado no final dos anos de 1940:

A percentagem de camponesas que se empregam na construção, dando serventia, e na construção e reparação de estradas é importantíssima. Só no distrito de Braga são duas mil, pelo menos. Sempre que a agricultura lhes deixa os braços livres, ou que elas encontram possibilidade de se fazerem substituir pelos filhos nos trabalhos mais leves, lá vão

transportar tijolos ou carregos de areia, britar pedra, fazer escavações e aterros, ao lado dos homens, com o mesmo horário e responsabilidade, mas ganhando apenas dois terços do que eles recebem.

Esta diferença de ganhos vigora em todos os trabalhos, sem outra justificação que não seja a diferença de sexo. Dá-se como razão o facto de se reservarem para as mulheres as tarefas mais leves. Na prática, porém o trabalho é o mesmo, afora as especificações, como igual é o número de horas de actividade e o seu rendimento. Qualquer encarregado de obras poderá testemunhar, se for sincero, que em muitos casos, o rendimento do trabalho feminino suplanta o do homem, nas mesmas condições, porque a mulher é mais atenta e paciente.

Outra ocupação feminina vulgaríssima, principalmente no Alto Minho, até Viana do Castelo: a condução de mercadorias de toda a espécie, em pequenas carroças, com mulheres substituindo os animais. Isto sucede mesmo na cidade. Impossível seria focar aqui todas as ocupações da mulher do campo, na província do Minho, tantas e tão variadas são elas. Nunca será de mais insistir na sua espantosa actividade e resistência. Para além destes apontamentos, colhidos numa observação atenta mas rápida, está o heroísmo anónimo, incalculável, dessas mulheres — são centenas de milhar! — que a grande maioria dos portugueses se habituou, inconscientemente, a simbolizar numa linda rapariga, dançando o “vira”, na ponta de airoas chinelinhas. (Lamas, 2023, p. 76)

Do que diz respeito às atividades de bordados junto à população campestre feminina, de acordo com a citada autora (Lamas, 2023, p. 72), esta era uma atividade secundária diante do seu baixo valor econômico e da prioridade dada ao trabalho no campo. Ressalte-se que os bordados, enquanto produto de trabalho remunerado, eram realizados mediante encomendas de casas comerciais, revelando assim um aspecto constante desta prática enquanto exploratória de mão-de-obra feminina de baixo custo. Assim, compondo as práticas femininas domésticas, os bordados integram uma série de atividades cujo valor econômico é difícil de se mensurar tendo em vista o ocultamento histórico do trabalho realizado por mulheres neste contexto.

Ora, ao valorizar-se unicamente o trabalho produtivo remunerado, reduzem-se as trabalhadoras às assalariadas, o que submergia a participação laboral feminina, subavaliando-a e qualificando-a de improdutiva e inativa, o que a empurrava para zonas de sombra que ocultavam a sua presença. Se tomarmos como exemplo, o caso das bordadeiras da ilha da Madeira, em 1906, repartidas entre bordadeiras profissionais e bordadei-

ras rurais, executando trabalhos no domicílio, as estimativas dos seus números apontam, para o primeiro caso, 2000 mulheres, enquanto, no segundo caso, a avaliação sobe para 30.000, ou seja, é superior o número daquelas que, por não serem profissionais, não constam dos registos oficiais da população ativa feminina. (Vaquinhas, 2022, p. 10/11)

Vaquinhas (2022) nos traz um fato histórico que pode parecer isolado, visto que os dados são de 1906, da ilha da Madeira, tradicional território produtor de bordados, cujo trabalho tem gerado investigações específicas no âmbito da cultura, da economia e dos mercados turísticos. Entretanto, encontra eco nos dados colhidos na expedição realizada por Maria Lamas (2023), sobre os trabalhos de bordado realizados no Minho, como citado anteriormente, em um cotidiano feminino no qual tecer, fiar a lã, costurar e bordar não passavam de atividades corriqueiras do ambiente doméstico, em especial nas aldeias isoladas onde o acesso a produtos fabris era limitado, no trabalho de costureiras e bordadeiras que trabalham por conta própria para armazéns e casas de modas, em uma rotina exaustiva, sem horas fixas de trabalho em meio aos trabalhos domésticos. Especificamente no caso das bordadeiras, mesmo quando profissionais, não usufruíam de qualquer benefício próprio às trabalhadoras de outras atividades. Tanto as rurais como profissionais eram consideradas “trabalhadoras domésticas”, não lhes sendo possível a sindicalização, ou benefícios trabalhistas, mesmo que pagassem os tributos sobre os seus salários (Lamas, 2023, p. 388)

Entretanto, com a crescente industrialização, a imagem culturalmente arraigada da domesticidade feminina associada às atividades das costuras, dos bordados, da fiação e da tecelagem vai aos poucos sendo afetada, em meio à crítica às mulheres que passavam a adquirir produtos têxteis nos mercados, desafogando a sua rotina doméstica destas atividades.

A tecelagem caseira vai decaindo muito ali, mas a faina agrícola absorve, cada vez mais, todos os braços de mulheres válidas. Dizem os velhos, a lembrar antigos usos, que elas não tecem porque são calaceiras.

— Agora, só fiam a lã e fazem canelos — (é este o nome que dão às meias, sem pés, que as mulheres usam no Inverno).

— E as mantas? Os aventais? O burel?

— Mandam tecer tudo a outras freguesias. É uma vergonha! As mulheres doutro tempo valiam mais do que as de hoje... Até se contava que elas deram uma sova no Senhor D. Miguel, lá para as bandas de Sines! (Lamas, 2023, p. 31)

A mulher envolta em fios, agulhas e tecidos foi se constituindo em uma imagem tão comum, como se estas atividades fossem o prolongamento da sua própria feminilidade (Parker, 1996). Entretanto esta imagem traz consigo uma série de processos disciplinares e de resistência, inclusive masculinos que empreenderam uma forte disputa no universo do trabalho fundado nas práticas de agulha. A disputa entre o trabalho de agulhas realizado no ambiente privado, no contexto da economia doméstica, e o trabalho realizado de forma pública, no contexto da economia de mercado, não se mostrou um terreno nada pacífico historicamente.

Parker (1996) aponta que o desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade coincide com o Renascimento, quando historicamente é feita uma separação entre a arte e o artesanato com seus reflexos na hierarquização de um campo (artes), marcado pelo masculino, e outro mais amador (artesanato), marcado pelo feminino. Pellegrin (1999), mesmo trazendo referências no contexto histórico francês e italiano, nos apresenta como gradativamente os trabalhos de agulha foram feminizados, refletindo, ainda, uma ação de governo deliberada com o objetivo de realizar a divisão sexual do trabalho com fundamento na moral cristã.

No contexto português, mesmo no período do Estado Novo, que tinha como política de governo a divisão sexual do trabalho, em espaços em que as mulheres eram a maioria, como na indústria têxtil, foi necessário a regulação do percentual de mulheres admitidas e das respectivas funções que ocupavam, sendo-lhes reservadas tarefas auxiliares em categorias profissionais inferiores às masculinas. Atentando num outro exemplo, na indústria da cerâmica, o despacho do Instituto Nacional do Trabalho da Previdência – INTP, de 13 de setembro de 1939, estipulou que a mão de obra feminina não poderia exceder 15% do total. Inclusive na indústria dos bordados da Madeira, as mulheres só podiam ocupar a categoria de “ajudantes gerais”, com salário-mínimo inferior em 42% ao dos serventes (Pimentel, 2015, p. 223). Dessa forma, uma vez praticado no entremeio de outras atividades mais rentáveis ou na indústria em condições precárias e subalternizadas, podemos inferir que o trabalho dos bordados como forma principal de ganho financeiro não se mostra um trabalho ideal, mas antes uma atividade possível.

As disparidades sociais históricas que envolvem esta prática são refletidas também nos materiais educativos voltados para a formação profissional no período, que refletem o ideal de um ser feminino docilizado, tendo nas práticas de agulha ferramenta de fabricação de um ideal de mulher voltado para os assuntos do lar, relevantes no arranjo da casa e no orçamento familiar, na medida em que represen-

tavam uma forma de poupar na fabricação das roupas da família ou como participação secundária e auxiliar nos gastos domésticos. Neste sentido, trazemos na íntegra o texto que procura definir a profissão de bordadeira, publicado no manual *Bordados e Rendas de Portugal*, elaborado pela Direção Geral do Ensino Primário em 1963:

A PROFISSÃO DA BORDADEIRA

Esta profissão consiste na delicada arte de produzir bordados, destinados tanto ao embelezamento do trajar feminino ou masculino, como ao adorno das casas, das alfaias, do culto etc.

Para o exercício da profissão de bordadeira são necessárias qualidades especiais. Nem todas as pessoas se podem dedicar a este delicado ofício, porque nem todas são igualmente dotadas.

É necessário demonstrar vocação decidida para uma arte que demonstra apurada sensibilidade artística e um temperamento calmo, persistente e paciente.

Aquela que tem inclinação para este ofício tem decidido amor às obras que executa. Estima e orgulha-se legitimamente do seu trabalho, não se impacienta nem se enerva com as dificuldades da execução. Não se satisfaz facilmente. Aspira a produzir sempre melhor. Este sentimento caracteriza a verdadeira profissional.

Ora quem não tem gosto artístico, elegância de pensamento, compreensão da natureza delicada da obra que executa, nunca conseguirá trabalho de jeito. A obra sai-lhe das mãos imperfeita, desajeitada, mal acabada, de mau gosto, desafiando o motejo de quem a contempla, e o trabalho, em vez de ser um deleite suave e atraente torna-se-lhe doloroso esforço, incompreensível sacrifício.

Há ainda pessoas que se dedicam aos bordados e que se podem dividir em três grupos: no primeiro está a bordadeira que toma o seu trabalho a sério, disposta a começar pelo princípio e a fazer os seus próprios desenhos, que não encontra razão para uma peça de bordado não poder ser ao mesmo tempo uma obra de arte, e não se poupará a trabalhos e tempo para que realmente assim aconteça.

Incluímos no segundo grupo a bordadeira que está disposta a dedicar algum tempo ao bordado, que gosta de trabalhar ao serão, e está sempre pronta a dedicar o tempo necessário à aprendizagem dos pontos, embora

a palavra “desenho” a aterrorize. Está, em geral, preparada para aceitar sem discussão qualquer desenho que lhe apresentem numa loja vulgar e pensa, quase sempre, que esse desenho será infinitamente melhor do que ela poderia fazer.

No terceiro grupo está a bordadeira que vai a certa loja de “luxo” comprar um tecido com o desenho estampado (e com os fios já escolhidos), trá-lo para casa, trabalha nele de vez em quando, nas horas vagas, durante um ano ou dois, e acaba por aborrecer-se e levá-lo novamente à loja para que lho acabem.

A bordadeira do primeiro grupo está bem encaminhada para ser bem sucedida; a segunda, com persuasão e encorajamento, talvez se disponha a arriscar-se e a começar pelo princípio, a terceira, que de qualquer maneira não ousaria classificar-se uma bordadeira a sério, nada há que a impeça de chegar ao primeiro grupo, se para tanto estiver disposta a sacrificar tempo e esforços necessários. (Bordados e Rendas de Portugal, Coleção Educativa, Série N, n.º 10, 2ª Edição, Direção Geral do Ensino Primário, 1963, pp. 15/18)

Vê-se pela leitura do citado texto o quão longe se encontra da realidade de muitas mulheres, para as quais o bordado se tornava uma atividade econômica secundária, não sendo nem mesmo considerado uma profissão. Os discursos a ele inerentes alinham-se a um ideal de mulher doméstica, cujo “gosto artístico”, “elegância de pensamento” e capacidade financeira para adquirir produtos em lojas de “luxo” refletem relevante recorte de classe contido neste tipo de material educativo voltado para educação de adultos, como o foi a Coleção Educativa, lançada de forma integrada à Campanha Nacional de Educação de Adultos, em 1952.

Uma educação para as elites, de forte viés político, com o objetivo de fabricar pessoas alinhadas ao Regime e como meio de controle social. Estes foram os princípios seguidos no campo da educação no Estado Novo, explicitados pelo próprio Salazar, em entrevista a António Ferro, ao manifestar a urgência da constituição de uma elite capaz de enquadrar as massas, em vez de ensinar o povo a ler, tendo em vista o risco deste lançar mão de leituras subversivas. Acrescido a isto, desenvolveu-se no meio político salazarista a teoria segundo a qual o analfabetismo não seria uma questão do Governo, mas uma espécie de tendência do próprio povo (Mónica, 1980).

Uma série de teorias a favor da diferenciação social, com fundamento psicológico, definindo grupos sociais como inferiores e superiores, foram largamente propagadas como razões que justificavam os riscos de uma escola única.

A doutrina salazarista declarava a igualdade impossível e os regimes democráticos indesejáveis e contra natura, porque impediam, na escola e na sociedade, que os “talentos” brilhassem e se desenvolvessem. Ao aniquilar a harmoniosa estrutura do *ancien régime* e ao erguer em seu lugar o indivíduo isolado e onnipresente, a democracia conduziria, em última análise, ao comunismo. Além disso, as várias classes sociais não tinham apenas capacidades desiguais, mas tradições e necessidades próprias. A existência de culturas de classe específicas e “hierarquizadas” serviu aos ideólogos do Estado Novo de argumento a favor de um sistema escolar diferenciado. (Mónica, 1980, p. 514)

Sobre estas bases, se constituiu também a educação feminina, acrescido do diferencial em relação ao género, e o referencial moral na formação de mulheres docilizadas e domésticas, explicitado no arcabouço legal na reforma empreendida por Carneiro Pacheco, que destinou à educação feminina regulação por norma específica, por meio da qual se instituiu o Curso Especial de Educação Familiar – CEEF, a ser lecionado apenas nos Liceus Femininos (Lei n.º 1.904, de 21 de maio de 1935, e Decreto-lei n.º 27.084, de 14 de outubro de 1936). As questões que envolveram a oferta deste curso pelos Liceus Femininos e a sua frequência nos trazem dois aspectos relevantes, a saber, o pouco empenho do Estado em oferecer os recursos necessários ao seu funcionamento pleno (Adão; Remédios, 2011) e o pouco interesse daquelas que seguiam estudos liceais, sendo extinto pela reforma educacional de 1947, quando as suas funções passam a ser absorvidas pela Mocidade Portuguesa Feminina – MPF, instituída em 1937, um ano após a instituição da Obra das Mães pela Educação Nacional, organizações dirigidas por mulheres alinhadas aos ideais fascistas:

Apesar das lacunas documentais, podemos concluir que a sua frequência em qualquer um dos liceus femininos, lisboeta ou não, foi sempre muito reduzida. Comparando o número de alunas que opta pelo CEEF, ao longo dos vários anos, com o daquelas que decidem prosseguir os estudos do 3.º ciclo liceal, estamos perante uma frequência relativa do CEEF muito reduzida. No que diz respeito ao primeiro ano de funcionamento, só nos foi possível recolher dados sobre o segundo liceu feminino criado na cidade de Lisboa — o Liceu D. Filipa de Lencastre —, onde a turma abre com quatro alunas. Tomando como exemplo este Liceu verificamos que a frequência nunca ultrapassa as sete alunas (1938–1939), inscrevendo-se no Curso uma (1942–1943 e 1945–1946), duas (1939–1940, 1943–1944 e 1944–1945), três (1941–1942) ou cinco (1940–1941) alunas. Uma conclusão podemos retirar: os custos deste Curso, atendendo à ratio entre o número de docentes e o das alunas, são elevadíssimos, o que se vai perpetuar ao

longo dos anos do seu funcionamento, tanto neste Liceu como nos restantes que o oferecem. Numa visão de conjunto, por exemplo, no ano de 1940–1941, ou seja, no 5.º ano de funcionamento do Curso, no Liceu Maria Amália matriculam-se 11 alunas, no D. Filipa 5, no Carolina Michaëlis 1 e no Infanta D. Maria nenhuma. Por outro lado, é de sublinhar que não foram raros os anos em que os liceus disponibilizaram este tipo de ensino a uma única aluna. (Adão; Remédios, 2011, pp. 49/50)

O pouco interesse no citado curso em oposição ao avanço feminino nos outros campos do conhecimento, não obstante a propaganda de governo, sinaliza uma resistência constante e silenciosa aos mecanismos de controle estatais, considerando que nos anos de 1930 a escolaridade feminina era inferior à masculina e que, entretanto, no início dos anos de 1960, já era praticamente idêntica, chegando a ultrapassá-la em 1963 (Pimentel, 2015, p. 328). O mesmo ocorre no que diz respeito ao ensino universitário, quando entre os anos de 1940/41 e 1966/67 o acréscimo de estudantes masculinos registra um aumento de 143% e o feminino 600%, o que Pimentel (2015, p. 351) aponta como uma verdadeira feminização da população universitária. Este movimento de ocupação das instituições de ensino pelas mulheres foi algo que gerou em organizações como a Mocidade Portuguesa Feminina uma verdadeira luta pela manutenção do modelo de mulher doméstica e a sua contenção nos mais diferentes espaços de trabalho, apelando, ainda, à diferença social estabelecida entre elas.

A situação em Portugal já era nitidamente outra. Por exemplo, a própria revista *Menina & Moça*, da Mocidade Portuguesa Feminina, tentava acompanhar o sinal dos tempos, como era revelador um artigo de 1966, no qual as raparigas, contrariamente ao que acontecia no passado, eram aconselhadas a escolher uma profissão segundo a sua vocação e aptidão. Apelava-se ainda a que ela consultasse o Instituto de Orientação Profissional, embora carreiras que serviam de exemplo continuassem as “femininas”: “Se detestas ensinar, não escolhas um curso sem outra saída [...] se não te interessas pelos problemas dos outros, não serves para assistente social”. Um ano depois, outro artigo, revelador de maior mobilidade social nas escolas, propunha às leitoras uma postura mais “igualitária”, já que a realidade se encarregaria mais tarde de diferenciar socialmente as jovens. (Pimentel, 2015, p. 352)

A história da Mocidade Portuguesa Feminina – MPF está intimamente relacionada à do Estado Novo, enquanto organização voltada para a fabricação do modelo de mulher definido pelo governo fascista no interior dos estabelecimentos de ensino e na colaboração da pro-

paganda de Estado de um ideal de sociedade e de família no qual a mulher docilizada e doméstica tinha um papel central, criando, assim, um programa ideológico que atravessou os mais variados campos do conhecimento, da cultura e das artes, que, por sua vez, deram suporte e fundamento a um ideal de vida rural como modelo estável de uma pobreza honrada e devota.

A missão da arte consistiria em idealizar as formas tradicionais da vida rural, fabricando portanto a realidade de um país preso a convenções estáveis. Ferro virou-se para as manifestações da cultura popular, o artesanato e o folclore. Entendeu que esse material mítico, com o qual se organizariam rapidamente e com funções múltiplas um sem número de crenças, rituais e práticas, poderia servir de modelo aos profissionais das artes para uma correcta doutrinação dos cidadãos: era o imaginário e a vida dos destinatários que deveria povoar agora o interior das criações da cultura escolar ou sábia. A força, a simplicidade ou a ingenuidade das criações da arte popular passam a ser sobrevalorizadas não já em si mesmas mas enquanto tema e medida criativa. (Ramos do Ó, 1999, p. 188)

O referido autor, ao discorrer acerca dos quinze anos em que António Ferro esteve à frente do Secretariado da Propaganda Nacional, para o qual foi nomeado em 1933, nos traz referências importantes de como este período fabricou uma cultura tida como genuinamente portuguesa, com a exploração de um imaginário marcado por um “retorno às origens”, numa construção imagética simbólica, repleta de ritos disciplinares e docilizantes. Fabricou e unificou os discursos que sustentavam o regime, garantindo, assim, o controle narrativo por meio da censura e da repressão. Este foi o contexto histórico no qual estavam inseridas as publicações voltadas para o público feminino, seja por meio da propaganda institucional, através das organizações femininas, braço executor da política moral de governo, ou por outros órgãos de imprensa da época.

A imprensa da época é composta por conteúdo impressionante de ferramentas governo dos corpos femininos, úteis ao sistema capitalista patriarcal, que maneja de forma tão competente os discursos de forma a possuir, inclusivamente, o contributo feminino. Essa é uma das faces mais eficientes dos processos disciplinares e que nos interessa em particular nesta investigação, nomeadamente a incorporação do discurso de normalização de um ideal historicamente construído de feminilidade posto em ação pelos próprios corpos disciplinados, que passam a reproduzir e propagar as ferramentas de governo docilizantes postas em ação em um contínuo círculo vicioso.

É neste contexto que também atuou a Mocidade Portuguesa Feminina (MPF), cujas diretrizes eram transmitidas por meio de Boletins de Instrução até 1945, quando passa a denominar-se Revista Menina Moça, distribuída pelo sistema de assinaturas. Destacamos que este conteúdo esteve de forma constante nas instituições de ensino portuguesas (Brasão, 2017, p. 55). Neste sentido, vejamos um trecho da matéria *“O que nós queremos que as nossas raparigas sejam”*, escrita por Hilda de Barros e publicada no Boletim da MPF, n.º 25, de maio de 1941:

A Mocidade Portuguesa Feminina não tem só por fim uniformizar as raparigas e ensiná-las a vestir o uniforme com aprumo e correção. Não quer só ensinar-lhes a parte técnica do governo da casa e dos cuidados com as crianças. Quere que, por trás disso tudo, haja uma realidade. Quer educar as raparigas — não de fora para dentro — mas de dentro para fora: de maneira que tudo quanto elas pareçam seja verdade.

Por isso, o que desejam fazer as que tomaram sôbre si o encargo de dirigir êste movimento, cairá pela base se as raparigas não forem verdadeiras até a medula. (Barros, 1941, p. 8)

As instruções citadas nos trazem um dos objetivos do sistema disciplinar e até mesmo uma das razões de sua existência, nomeadamente a disciplina do espírito fazendo com que todo o arcabouço moral que o motivou se interiorize de tal forma nos corpos disciplinados, que a disciplina exterior passa a ser desnecessária. Esta passa a ser parte de um modo de viver normalizado, propagando-se ao longo do tempo como algo natural e espontâneo.

Explicitar a ideia sobre o lugar dos sexos defendida pela MPF por recurso à geometria torna mais claras as suas definições: tanto o corpo feminino como o corpo masculino traçam duas paralelas que só num ponto de definição sobrenatural corresponde ao momento da concepção. Mas, seria um erro considerar que a trajetória social prevista para a realização da mulher enquanto sujeito da história é desvalorizada em relação à masculina. Ao contrário, o investimento simbólico realizado à volta do valor maternal é, pelo menos, equiparável à importância conferida a quaisquer outros símbolos de valor nacional. O regulamento da MPF tornava claro que, às raparigas portuguesas ingressadas nesta instituição se faria tudo para prepara-las para um “desempenho “heroico” das “muito importantes” funções (“naturais e históricas”) da mulher no lar, na família e na assistência social”. Só que a representação social e política do sexo feminino, embora simbolicamente heróica, não lhe permite, na verdade, alargar o espaço de poder. (Brasão, 2017, p. 75)

O discurso da heroica tarefa desempenhada pelas mulheres no lar enquanto mães ou enquanto profissionais do cuidado, na enfermagem, na assistência social, no ensino etc., é um discurso construído no sentido de manter as mulheres em atividades nas quais a sua “feminilidade natural” seja garantida e, com ela o *status quo* vigente, além de buscar construir o orgulho e o desejo na juventude em perpetuar este ciclo disciplinar, fundamental na divisão sexual do trabalho.

As publicações voltadas para o público feminino da época estão repletas de anedotas que ridicularizam as feministas, de orientações comportamentais em relação aos maridos, ao trato da casa, da definição clara de papéis convenientes à mulher e, ao mesmo tempo, de uma exaltação da importante tarefa que exerce na sociedade, na família e em favor do realinhamento moral do país. É um desafio para esta investigação aceder todo este arquivo sem replicar a violência infringida à mulher, ao ressuscitarmos discursos também profundamente violentos, manejados inclusivamente por uma elite feminina que se estabeleceu em cargos importantes nas organizações femininas e na imprensa na época. Em nome de Deus, Pátria e Família, lema da época e que se mantém até a atualidade em discursos de fundamentos fascistas, ultrapassaram-se limites no que diz respeito aos direitos humanos das mulheres que são difíceis de acessar na contemporaneidade, não obstante os avanços realizados na epistemologia feminista, nas questões legais, nas políticas públicas e nos movimentos feministas contemporâneos de resistência.

Conforme já mencionado, as diferenças sociais são mais um aspecto que trazem complexidade ao tema discutido nesta tese. Mesmo não havendo como aprofundar a questão, não nos passa ao lado o relato da jornalista Maria Lamas quando, após ser afastada da direção da revista *Modas & Bordados*, onde atuou por quase 20 anos (1928–1947), decide empreender o projeto cujo resultado é a obra *As Mulheres do Meu País*, editada em fascículos entre maio de 1948 e abril de 1950. Esta obra nos revela não só a complexa realidade das mulheres da época em razão do seu território, cultura, costumes locais e atividade profissional, mas também a busca desta autora por perceber a realidade para além dos próprios muros existenciais.

O desejo de conhecer, em todos os seus aspectos, a vida da mulher portuguesa surgiu no meu cérebro e no meu Coração há muitos anos. Foi quando eu própria me encontrei na encruzilhada onde é forçoso escolher um caminho, e me reconheci sem preparação para a luta, nem outra bússola que não fosse a minha seriedade a minha responsabilidade de mãe.

Eu não poderia avaliar, então, como era vasto e profundo este problema, que principiava a interessar-me, mal delineado ainda, na confusão do mundo convencional em que eu vivia. Mas tinha a intuição da sua importância na harmonia da vida.

Olhei à minha volta e comecei a reparar melhor nas outras mulheres: umas resignadas heróicas na sua coragem silenciosa; outras indiferentes, entorpecidas; e ainda aquelas que fazem do seu luxo a exibição de um privilégio.

No olhar iluminado das jovens vi o mesmo sonho dos meus dezasseis anos; na expressão sem viço daquelas em que o ardor de viver se vai apagando, melancólico, adivinhava eu o drama de uma vida fracassada, estéril. E em quase todas, mesmo nas vulgarmente felizes, pressentia, sem o saber definir, um desencantamento latente, uma razão de queixa contra qualquer coisa de que não teriam ainda consciência, mas que marcava inexoravelmente o destino comum. (Lamas, 2023, p. 05)

No prefácio da citada obra, assim como ao longo do que Maria Lamas chama de um “documentário vivo e sincero”, a autora, referência no feminismo português, nos apresenta as fragilidades da sua consciência política e a sua própria ignorância diante de realidades outras que não a sua, não obstante os anos em que dirigiu a revista *Modas & Bordados* no período de maior controle da ditadura, sua militância política à frente do Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (1945–1947), da Fundação da Federação Democrática Internacional das Mulheres e do Movimento de Unidade Democrática. A busca por retratar a realidade das mulheres em todo o território português, mostrou-se para ela uma forma de resistência ao ideal idílico da mulher camponesa manejado pela ditadura, trazendo, assim, entre outras questões, a rudeza da vida no campo, a realidade de comunidades isoladas de maioria feminina enlutada pela emigração masculina, que precisavam se autogerir e que passavam a ser as únicas responsáveis pelo sustento próprio e da família.

Por meio de sua obra, *As mulheres do meu país* (2023), Maria Lamas buscou investigar e tornar público o cotidiano, as condições de vida e a cultura das mulheres no final da primeira metade do século XX, tendo como fio condutor o trabalho e como elas iam ocupando espaços profissionais e académicos diante da necessidade económica e mesmo intelectual. Quase dois terços da obra é dedicado às mulheres das aldeias e camponesas o que em si nos apresenta um Portugal com maioria da população feminina rural em contraponto com as operárias, empregadas do Estado e de empresas privadas, as de atividade

doméstica enquanto trabalhadoras em outras casas, bem como as que não exerciam atividades remuneradas, além de inúmeras outras atividades as que a autora nomeia “profissões das mulheres do povo”, entre as quais as costureiras, lavadeiras, carregadoras, vendeiras etc.

A ocupação feminina dos espaços de trabalho trouxe consigo uma série de críticas e reflexões sobre as suas consequências sociais diante das quais Lamas (2023) assumia um discurso político relevante para a época em torno da necessária instrução profissional feminina, da crítica à defasagem salarial frente ao salário masculino, às condições de trabalho nas indústrias muitas vezes degradantes, à falta de assistência social aos filhos e à maternidade no período gestacional, à ausência do devido resguardo pós parto, dos cuidados da saúde da mulher diante de trabalhos insalubres, nomeadamente nas carvoarias e como transportadoras de material de carga¹⁸. Não nos cabe nesta tese discorrer detalhadamente acerca do tema, mas, diante da pesquisa realizada por esta autora no período aqui estudado, nos chama a atenção o quão distante da realidade das mulheres estava o discurso promovido pelo Estado em favor da mulher doméstica.

A colaboração da mulher portuguesa na indústria é importantíssima. De Norte a Sul ela trabalha nas fábricas, ao lado do homem, e, em muitos sítios, numa percentagem superior. Há regiões onde a mulher participa igualmente na construção civil, na abertura e reparação de estradas, integrada nas equipas de trabalhadores, não como adventícia, mas cumprindo o mesmo horário e manejando profissionalmente a ferramenta que lhe compete, na tarefa a seu cargo. A única diferença está na jorna, sempre inferior, um terço pelo menos, à do homem no mesmo serviço. Mesmo onde as tarefas são diversas ou não há mão de obra masculina, a depreciação do seu trabalho mantém-se, agravada, nalguns casos, pela falta dum ponto de referência para a tabela de ganhos.

Isto já foi dito e redito nestas páginas em relação ao trabalho da mulher da gleba. Mas porque o facto se repete onde quer que a mulher intervenha, como trabalhadora assalariada, apesar de se reconhecer que o rendimento do trabalho feminino iguala, quando não supera, o do homem, não é de mais referir essa injustiça ao falarmos, em especial, da operária. (Lamas, 2023, p. 636)

18 Não era incomum na época o trabalho de carregamento ser feito quase que exclusivamente por mulheres, muitas vezes exigindo longas caminhadas em regiões montanhosas. Carregavam malas dos correios, puxavam pequenas carroças, despachavam bagagens nas estações ferroviárias, desocupavam as barcas de suas cargas nos cais, empurravam vagonetas carregadas de carvão, entre tantas outras. Na cidade do Porto ficaram conhecidas as *carquejeiras*, que subiam a antiga Rampa da Corticeira desde a beira do Douro com enormes molhos de carquejas, que passavam a uma corda à cabeça para melhor suportar o peso. Como uma espécie de reconhecimento e visibilidade histórica do trabalho destas mulheres a rampa foi nomeada Calçada das Carquejeiras com uma escultura de Arminda Santos na Alameda das Fontainhas.

Maria Lamas torna-se, assim, uma voz ativa na época em favor da paridade salarial feminina, considerando os efeitos desta desfasagem não apenas na sua questão econômica, mas também como fator de inferiorização emocional da mulher, acrescida à falta de amparo à maternidade e aos filhos. Como possibilidades de saída, defende a necessária consciência política das mulheres, o conhecimento das leis e a união em torno das suas causas. Este traço de ativismo político de Maria Lamas traz consigo também uma certa consciência de que, neste caso, um dos fatores impeditivos era o profundo analfabetismo feminino que ainda persistia em Portugal, não sendo, nas palavras da autora, exclusivo à “gente humilde”, visto que “as mulheres das classes abastadas” também eram “na generalidade analfabetas, mesmo quando sabem ler ou simplesmente soletrar”. (Lamas, 2023, p. 419)

Neste sentido, Maria Lamas empreendia importante crítica à educação feminina burguesa que não ampliava os conhecimentos gerais e o senso crítico, fazendo das mulheres figuras de “imaginação de casos aventurosos, romanescos”, que passavam ao “desencantamento absoluto e ao mais deprimente pessimismo” no contato com a realidade que se impunha ao longo da vida, sentindo-se eternas vítimas sem se disporem buscar as razões das suas infelicidades por meio da ação política (Lamas, 2023). Afirma, ainda, que era sobre esta classe (classe média), que recaía o discurso do abandono do lar em razão de exercerem atividades profissionais, visto que o trabalho desempenhado pelas “mulheres do povo” era tido como natural e “indispensável para a boa organização e comodidade da vida familiar das outras classes” (Lamas, 2023, 458), nos trazendo importante recorte de classe face ao discurso estatal da necessária domesticidade feminina e do seu retorno ao lar.

Por meio da obra citada, podemos perceber não só o extenso trabalho realizado pela autora por todo país na busca por um quadro mais próximo da realidade do cotidiano feminino da sociedade da época e das suas condições de vida, mas também a denúncia da desigualdade social, jurídica e de gênero com relevantes consequências econômicas e na qualidade de vida das mulheres e dos seus filhos. Como uma espécie de narrativa entre linhas, nos foi possível também perceber a crítica realizada pela autora à sua própria classe social e à hostilidade praticada por mulheres deste meio contra aquelas cuja luta política às colocava como inimigas, ou seja a própria Maria Lamas, que, por sua vez, também não está livre de críticas ao explicitar o seu feminismo salvacionista em favor das mulheres brancas que junto aos seus maridos partiram para a África cabendo-lhe “parte do desenvolvimento da acção colonizadora dos portugueses” (Lamas, 2023, p. 470).

O relevante debate em torno do movimento histórico salvacionista em ocupações coloniais realizado por mulheres, no interior de

um discurso feminista, é importante tema tratado por Zakaria (2021), já mencionada nesta tese. Entretanto, assim como tantas feministas históricas, Maria Lamas, não obstante o seu posicionamento político-feminista de vanguarda para época, possui traços que representam a cultura do seu tempo, trazendo, por meio de seu trabalho, uma história viva de mulheres em ação, como defendido por Perrot (2017).

Lugar das mulheres: a Maternidade e a Casa cercam-na por inteiro. A participação feminina no trabalho assalariado é temporária, cadenciada pelas necessidades da família, a qual comanda, remunerada com um salário de trocados, confinada às tarefas ditas não qualificadas, subordinadas e tecnologicamente específicas. “Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos.”, diz um texto operário (1867). A lista dos “trabalhos de mulheres” é codificada e limitada. A iconografia, a pintura reproduz à saciedade essa imagem reconfortante da mulher sentada, à sua janela ou sob a lâmpada, eterna Penélope, costurando interminavelmente. Rendeira ou remendeira são os arquétipos femininos. Votadas ao universo da repetição, do íntimo, têm as mulheres uma história?

Não pertencem elas, ao contrário; à etnologia, tão apta a descrever os feitos e gestos da vida comum? E é verdade que há aí uma contribuição, um procedimento indispensável. Mas também é grande o risco de encerrar uma vez mais as mulheres na imobilidade dos usos e costumes, estruturando o cotidiano na fatalidade dos papéis e na fixidez dos espaços. Visão tranquilizadora de um mundo rural sem conflitos, o folclore sob certos aspectos é a negação da história, uma certa maneira de transformar em ritos tranquilos as tensões e as lutas. No entanto, o que importa reencontrar são as mulheres em ação, inovando em suas práticas, mulheres dotadas de vida, e não absolutamente como autômatas, mas criando elas mesmas o movimento da história. (Perrot, 2017, pp. 171/172)

Em favor desse ideal idílico feminino historicamente fabricado, como nos traz Perrot (2017), foram também fabricados os discursos de uma dada natureza biológica feminina associada à docilidade e à domesticidade. Ao longo desta pesquisa histórica, manteve-se como desafio a esta tese buscar pelas pontas soltas, pelos pontos de fragilidade discursiva a este ideal, mesmo diante da impossibilidade de se alcançar de forma abrangente a complexidade das questões que envolvem o universo profissional e educacional das mulheres portuguesas *em ação* ao longo do Estado Novo. Entretanto, por meio das práticas de agulha, podemos perceber o quanto a prática dos bordados assumiram a representação de um determinado modelo de uma prática feminina. Este ideal compôs um importante quadro

na produção e manutenção de técnicas de bordados tradicionais típicos, largamente explorados pela propaganda de governo, não obstante divergir da realidade cotidiana da época conforme nos trouxe o trabalho documental realizado por Maria Lamas (2023).

Os bordados tradicionais passaram, então, a ser propagados como produto genuinamente português, refletindo a “honra e reputação da rapariga portuguesa”, expressões usadas no Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina n.º 02 de junho de 1939, aquando da exposição dos trabalhos de suas filiadas, maioritariamente em bordado, na Sociedade Nacional de Belas Artes, com a particularidade de terem uma sala destinada ao enxoval de crianças composto, inclusivamente, por berços “que parecem espuma na sua brancura imaculada”, expressão também contida no referido boletim. A produção de berços e tudo o mais que compõe o enxoval infantil era uma das esferas do trabalho desta Organização, que tinha na puericultura um eixo importante de fabricação da mulher voltada para as questões domésticas. Isto se refletia na produção de itens a serem doados a famílias pobres pela Obra das Mães pela Educação Nacional, à qual estava vinculada, em eventos que produziam material de publicidade do Estado Novo e do modo de vida que defendiam. A Mocidade Portuguesa Feminina mantinha uma relação íntima com Secretariado de Propaganda Nacional, que, entre os dias 10 e 15 de abril de 1941, manteve uma exposição dos trabalhos da instituição.

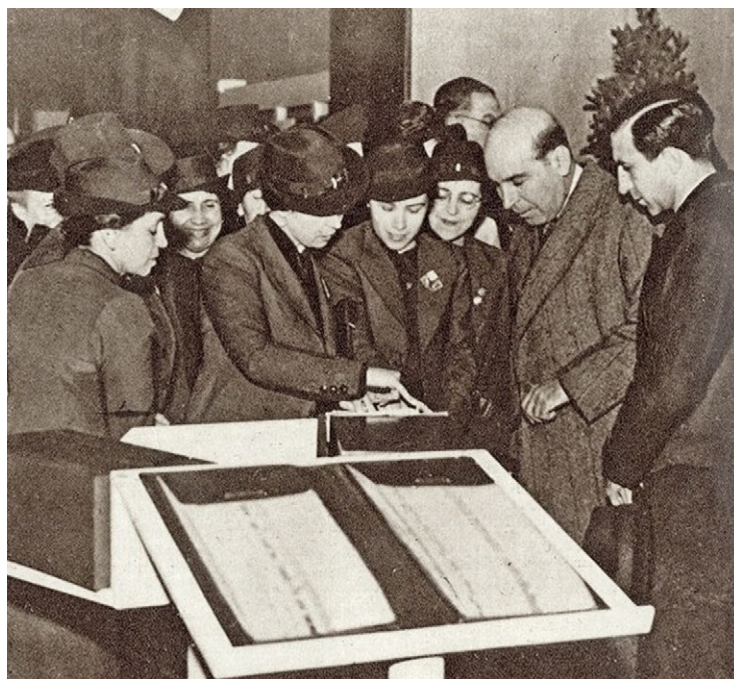


Fig. 17

Exposição dos trabalhos manuais da MPF no Secretariado de Propaganda Nacional, 10-15 de dezembro de 1940

Fonte: Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina n.º 21, janeiro de 1941



Fig. 18

Divulgação de festa promovida pela sub-delegacia da MPF de Cadaval. Registo do bailado regional apresentado e no centro a imagem de uma família numerosa, exaltada e incentivada pelo regime salazarista

Fonte: Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina n.º 23, março de 1941

O conteúdo dos Boletins da MPF estava plenamente em harmonia com o Regime, propagando os temas centrais na fabricação da cultura, da família e da mulher, nomeadamente sobre o arranjo da casa, culinária, mulheres exemplo dos seus ideais, conselhos às crianças, história de vida dos santos, trabalhos manuais voltados para o lar e para confecção de roupas infantis, enxoval de bebés, histórias em que continuam a moral da importância da família numerosa, exaltação do estilo de vida no campo como uma tarefa honesta e idílica, onde “os braços caem cansados, mas as almas sobem a cantar”, onde as mulheres são “instintivamente artistas” (Boletim da MPF n.º 28, agosto de 1941, p. 4), além da propagação de uma vida alegre de suas filiadas em campos de férias e a trabalhar para os pobres. Tudo acompanhado de imagens de meninas alegres, sorridentes e saudáveis a viver o sentido de cumprimento de sua missão, tanto na família quanto no trabalho de caridade, largamente incentivado como uma tarefa cristã própria de suas filiadas.

No que diz respeito ao conteúdo relativo aos bordados, em específico, estes atravessavam os trabalhos voltados para composição de peças de enxoval de bebê, como uma espécie de valorização e resgate cultural de uma prática de mulheres, assim como expressão da sua religiosidade, sensibilidade e trabalho dedicado, ou seja, como uma forma de exaltação deste modelo de feminilidade. Neste sentido, destacamos matéria publicada no Boletim da MPF n.º 30, de outubro de 1941, acerca do bordado característico das colchas de Castelo Branco e o seu simbolismo como colchas de noivado.

Entre os restos mais delicados e simbólicos das nossas velhas indústrias familiares estão as “colchas de Castelo-Branco”. As duas formas da mesma estirpe artística são bem irmãs no nascimento e na sensibilidade, que revelam: uma, de mais subida técnica, variante com os estilos de arte decorativa, que a influenciaram, múltiplice de cores, matizada nas tonalidades; outra, de técnica singela, sempre a mesma, cores vibrantes, poucas, desarmônicas, sem matiz. A primeira: aristocrática, afeiçoada por mãos aristocráticas e pelos dedos de freiras, habituados disciplinarmente a passar as contas do rosário. A segunda: popular, das mãos hábeis, que o trabalho não cansou.

Ambas têm a mesma alma. Feitas por prenda umas, feitas outras pelas interessadas em as usar, tôdas fixaram sensibilidade feminina.

(...)

Quem fazia, nos tempos áureos desta arte caseira, as colchas tão pacientemente bordadas? As noivas. O pensamento da rapariga prendia-se aos bordados, como a livro de orações; diante dêle via a sua felicidade, escrita ali, não com letras duras, mas figurada na simbólica dos desenhos falantes.

(...)

Pretende-se renovar entre nós estas “colchas de Castelo-Branco”, assim chamadas porque na Beira-Baixa, e nas terras de Castelo Branco, tiveram e conservaram esta feição. Traduziram em sensibilidade portuguesa uma inspiração artística, bem comum a Espanha e Portugal na zona de Cáceres – Castelo Branco.

Bom é que se faça a renovação. Essencialmente feminino, êste trabalho artístico tem mais do coração iluminado pela imaginação, cheia da graça do amor, que das mãos ansiosas de acabar a tarefa. Não há nele o esforço mecânico ou labor mercenário.

No passar da agulha, com o fio lançado sucessivamente, prêso nos contornos dos desenhos, há ainda a melodia do canto das raparigas, quando o enchimento do bordado é um “cresça montão”. Porque nas pontas, nos remates, no pesponto contornal, o cuidado em fazer bem obrigaria a garganta a emudecer e a alma a rezar com o “credo na bôca”.

É esta feição ou linguagem popular das colchas de sêda frouxa a que nos cabe prolongar no tempo. A ela pertence o claro simbolismo das “colchas de noivado”. (Chaves, 1941, p. 7)

O autor do citado texto, o etnógrafo Luís Chaves, revela-nos simbolismos importantes no que diz respeito às práticas de bordados e ao ideal de feminilidade propagado na época, bem como a divisão social que surge como plano de fundo, quando divide este fazer nas práticas realizadas com “estilos de arte decorativa”, por meio de mãos aristocráticas, e nas práticas populares, realizadas por meio de mãos que o trabalho não cansou, mas que em ambas trazem “sensibilidade feminina”. No que diz respeito ao trabalho, uma crítica ao “esforço mecânico ou labor mercenário”, próprio de quem usa o bordado como uma forma de ganho financeiro. Revela, ainda, como a prática do bordado acomoda a moral cristã quando enaltece os dedos “habitados disciplinarmente a passar as contas do rosário” e o trabalho concentrado que obriga a “garganta emudecer e a alma a rezar”. Como ilustração, apresenta um trabalho realizado pela Escola Regional da MPF de Castelo Branco, compondo todo o contexto da publicação enquanto forma de divulgar o trabalho desta organização na busca pela renovação desta técnica de bordados.

A questão histórica que envolve as colchas de Castelo Branco, desde a seu surgimento em território português, passando pelo seu declínio e posterior reavivamento durante o período do Estado Novo, foi objeto de estudo de Clara Vaz Pinto (1993), no catálogo institucional do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco. É curioso que, na sua pesquisa, a autora não consiga encontrar fundamentos sólidos que justificassem a associação das colchas de Castelo Branco às colchas de noivado e a práticas sociais relacionadas com a preparação para o casamento. Segundo Clara Vaz Pinto, a construção imagética destas peças estaria mais associada à representação dos sentidos do que à simbologia do namoro ou matrimónio (Vaz, 1993, p. 22). Em outras palavras a representação da figura humana em pares de homem e mulher não constitui evidência suficiente para afirmar que as colchas fossem originalmente destinadas aos rituais do noivado.



Fig. 19

Ilustração matéria
Colchas de Castelo
Branco de Luiz Chaves
 Em segundo plano
 colcha executada pelas
 alunas da escola da MPF
 de Castelo Branco, com
 imagem a trabalhar em
 primeiro plano

Fonte: Boletim da Mocidade
 Portuguesa Feminina n.º 30,
 outubro de 1941

Nas colchas em que aparecem duas figuras feminino-masculino é claro que estamos em presença de algo que ultrapassa o sentido representado. Entre as duas figuras há, claramente, uma interação: poderiam ter sido *colchas de noivado*? É discutível e a única certeza é que esta funcionalidade apenas lhes é atribuída em meados do séc. XX, quando as colchas de Castelo Branco são redescobertas, e sem justificação alguma. É de estranhar que estivessem esquecidas mas não a sua funcionalidade... Parece uma contradição demasiado forte para que se aceite, sem cuidadosa fundamentação, esta tese.

Não se põe aqui em causa que o bragal das meninas incluísse, no mínimo, uma colcha. O que se põe em causa é a generalização do destino de todas as colchas usadas no dia da boda e guardadas para sempre no dia seguinte — esta limitação não tem justificativa alguma para quem tem observado as colchas de Castelo Branco, tão gastas de um uso quotidiano que lhes desbotou cores, desfez franjas, fez rasgões. (Vaz Pinto, 1993, p. 30)

O estudo histórico destas colchas aponta o seu surgimento em Portugal na segunda metade do séc. XVII estendendo-se a sua produção ao final do séc. XVIII, ainda com indícios no início do séc. XIX. Com forte influência da iconografia difundida pelos tecidos indianos, nos quais eram estampados a “árvore da vida”, este tema, encontrado em diversas práticas religiosas antigas, teria a sua simbologia mais

associada à renovação da vida do que ao casamento homem-mulher difundido pelo cristianismo (Vaz Pinto, 1993, p. 45).

Como é comum ao estudo histórico das práticas de agulha, que se mantiveram no âmbito doméstico, mesmo quando praticado com objetivos econômicos, não obstante haver variadas hipóteses para o declínio do fabrico destas colchas, não é possível, ainda, se definir uma razão específica para tanto. Contudo, é no reavivar desta tradição no século XX que questões fundamentais associadas a esta prática foram fabricadas e difundidas com a denominação “colchas de Castelo Branco”¹⁹, acentuando-se a defesa das duas linhas de produção (populares e eruditas) e propagando-se a sua associação como colchas de noivado.

A retomada desta tradição teve para Maria da Purificação Franco Carneiro (1887–1976) e, para o grupo de bordadoras e para aprendizas que praticavam este bordado na oficina por ela gerida um papel fundamental (Vaz Pinto, 1993, pp. 92–94). Em 1939, no contexto das Comemorações dos Centenários²⁰, a oficina integra-se à Mocidade Portuguesa Feminina, passando a funcionar no Centro n.º 2 da MPF, no Colégio de Nossa Senhora de Fátima, em Castelo Branco, sendo proveniente deste Centro as colchas que constavam da exposição de 1940 da MPF no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes (Vaz, 1993).

A Mocidade Portuguesa Feminina teve, assim, papel fundamental não só na promoção dos bordados, mas também na disseminação do discurso segundo o qual esta prática representava a mulher portuguesa, servindo como instrumento de afirmação dos valores fundacionais do Estado Novo. Em texto constante do Boletim de fevereiro de 1943, da MPF, associa os bordados à sua “índole doméstica” e afirma que não se perca esta tradição pelo “dinamismo da vida moderna” que as “afasta de uma prática que só dignifica a mulher, seja qual for a profissão que tiver escolhido na luta que a aspereza dos tempos a obriga a travar ao lado dos homens”. Este texto, alinhado com os ideais femininos salazaristas, foi escrito por Maria Clementina Carneiro de Moura, formada pela Escola de Belas Artes de Lisboa, em 1920, educadora e artista, referência na área dos bordados tradicionais portugueses, autora da obra *Bordados Tradicionais de Portugal*, publicado em 1952, pela Companhia de Linha Coats & Clark, Lda., bem como *As Colchas de Castelo Branco e o “bordado”*, editada pela MPF e publicada em 1966.

19 De acordo com estudo de Clara Vaz (1993), é no IV Congresso Beirão (1929), por meio da tese de autoria de Maria Júlia Antunes, professora do liceu Infanta D. Maria, em Coimbra, que é apresentada pela primeira vez a designação “colcha de Castelo Branco” referindo-se às peças bordadas em seda a ponto de cetim sobre linho cru, não havendo para tanto nenhum suporte documental que justifique esta designação para além do fato de se concentrar nesta região pessoas que pretendiam resgatar a tradição deste tipo de bordado.

20 Comemorações promovidas pelo Estado Novo dos centenários da Fundação e Restauração da Nacionalidade portuguesa como instrumento de propaganda política nacionalista.

Estas foram obras importantes tanto no contexto educacional da época, quanto no registro de uma história dos bordados enquanto técnica, dos materiais empregados e da estética não só dos bordados tradicionais portugueses, mas também do seu contexto no ocidente e das mais variadas influências das culturas dos povos colonizados.

Maria Clementina de Moura, ao mesmo tempo em que teve uma participação ativa junto a MPF e demonstra um profundo comprometimento no ensino e registro histórico dos bordados em Portugal, diferente do discurso do regime fascista, não encobre a dureza da vida de muitas mulheres, especialmente camponesas, “uma vez que a mão-de-obra no campo é barata, e a mulher natural dos centros onde se cultiva o bordado regional, mesmo assoberbada pelas tarefas cotidianas, nunca deixará de dedicar os seus serões de inverno a fazer trabalhos de agulha para ajudar a manter a prole” (Moura, 1966, p. 65). Não obstante o importante papel que desempenhou junto à MPF, no que diz respeito aos bordados, esta autora revela o seu traço subversivo ao defender o uso do bordado enquanto instrumento educativo para ambos os sexos, em um período marcado pela diferenciação sexual na educação com fundamento no que definia como vocação “natural” de meninos e meninas, bem como a sua possível aproximação com as práticas artísticas no interior da publicação promovida pela MPF acerca das colchas de Castelo Branco.

O artista americano Nik Krevilsky, está a realizar experiências muito curiosas no domínio do bordado abstrato, conseguindo efeitos surpreendentes à custa duma diversidade de materiais, de coloridos inéditos da sobreposição de tecidos transparentes e da estonteante liberdade com que os pontos (aliás simples) são lançados para fixar esses materiais aplicados sobre os respectivos fundos.

No campo pedagógico, Krevilsky, que se tem inspirado nos mais antigos documentos conhecidos das longínquas civilizações das três Américas e vive num permanente combate contra o bordado mecânico — pensa que, se toda criança deve ser colocada diante de pequenos cavaletes, com grandes pincéis e tigelas cheias de tintas, também, sem distinção de sexos, deve poder dispor de grossos tecidos e fios, de agulhas rombas, para dar largas à sua inventiva — e os exemplos que mostra dessas criações infantis no seu livro “Stichery: Art and Crafts” são de molde a depositar confiança nos seus métodos. (Moura, 1966, pp. 68/69)

Após o 25 de abril de 1974, Maria Clementina de Moura volta-se para participação política junto ao Movimento Democrático de Mulheres (MDM), tendo organizado exposições artísticas, tanto de

trabalhos seus como de outras mulheres artistas, sendo reconhecida junto ao movimento como tendo um “notável percurso antifascista”, empenhada na emancipação das mulheres²¹. Esta questão aponta a complexidade do tema tratado e de como o ideal proposto encontra uma realidade complexa que se move para além dos mecanismos disciplinares.

Investigar sobre este tema nos convida a buscar pelas pontas soltas, pelos nós mal feitos na tessitura desde ideal de um modo de vida associado ao feminino, em que a realidade material traz regras outras que vão impulsionando as mulheres no campo da educação, na resistência e na luta política. Para além da importante participação feminina na resistência política ao regime, há uma resistência silenciosa e cotidiana que se faz no interior dos sistemas de controle, que propiciam, inclusivamente, uma tomada de consciência como nos aponta no trabalho de Clementina Carneiro de Moura e de Maria Lamas no contato com o cotidiano de mulheres que habitam o avesso social do quadro apresentado pelo Estado Novo.

2.3 Imprensa feminina e o papel da Revista *Modas & Bordados*

A revista *Modas & Bordados*, criada em 1912, ainda no período republicano, como suplemento do jornal *O Século*, atravessou todo o período do Estado Novo, encerrando suas atividades depois do 25 de abril, em 1977. Com 65 anos de atividades publicando edições semanais, produziu um grande volume de conteúdo relacionado às questões femininas. Na atualidade é fonte de investigação nos mais diversos campos do conhecimento, uma vez que esta revista se complexifica ao longo do tempo, trazendo temáticas fundamentais na disputa de discursos entre o ideal eleito pelo Estado Novo e as inquietações das mulheres de sua época frente ao mercado de trabalho, à conquista de direitos básicos, ao avanço nos níveis de escolaridade, à participação política ativa e à busca pela visibilidade feminina em diversas esferas sociais. Não obstante não nos ser possível aprofundar todos estes temas, é do interesse desta investigação perceber por meio deste tipo de mídia como se estabeleceram as linhas de resistência ao discurso construído do ideal de mulher, como elemento base da família patriarcal manejado pelo Estado Novo.

Além da sua importância histórica na imprensa dedicada ao público feminino, pela sua longevidade, esta revista, entre os anos de 1928 e 1947, teve em sua direção Maria Lamas, referência no feminismo

21 <https://www.mdm.org.pt/clementina-carneiro-moura/>, consulta em 29 de agosto de 2023.



Fig. 20
Capa revista Modas & Bordados, n.º 1,
de 14 de fevereiro de 1912
Fonte: acervo da autora

português, que, por sua vez, provoca mudanças significativas neste periódico que tem em sua origem uma imagem de mulher conservadora, voltada para questões domésticas, entre as quais se inserem os trabalhos de agulha, culinária, trato do lar e cuidado com as crianças.

Na primeira edição, de 14 de fevereiro de 1912, a revista traz em seu programa os assuntos que devem ser abordados e celebra que possa suprir a necessidade de uma imprensa especializada e acessível a todas as mulheres portuguesas, visto entender que outras tentativas similares fracassaram em razão do valor incompatível com o mercado da época, acrescido do fato de trazer moldes estrangeiros não adaptados ao público português.

Em meio aos seus objetivos, afirma que deve discorrer acerca de assuntos relativos a moda, bordados e trabalhos de arte aplicada, destinando-se exclusivamente a “senhoras” portuguesas, com o objetivo de orientá-las sobre como vestirem-se de forma elegante, de arruma-

rem suas casas, “dando-lhes a nota comovida e bela da sua personalidade de mulheres-artistas”. Propõe-se a ocupar o lugar de um “amigo sincero”, a dizer de forma galante que a “toilette não é uma coisa indiferente ou banal, como ela faz da mulher um objeto de arte animado” e de um “mestre”, a “orientar a educação artística da mulher” de modo ensiná-la acerca dos segredos da casa. Os bordados compõem o programa, trazendo a promessa de bordados modernos, com desenhos e letras. Para concluir, informa que “educar a mulher esteticamente e auxiliá-la em todas as dificuldades de *toilette* e de ornamentação de sua casa, será pois o mobil do nosso útil empreendimento”.²²

A partir dos objetivos publicitados, percebe-se um discurso subjacente por meio do qual nos traz a mulher-artista, supondo o trato doméstico como espaço para arte feminina enquanto expressão de sua personalidade, e o seu corpo como objeto artístico animado a ser vestido e orientado, seja por um “amigo sincero” ou por um “mestre”, estando, em ambos os papéis, a imagem do masculino no lugar de quem governa a mulher. Dessa forma, os trabalhos manuais, nos primeiros anos de publicação da revista, constituem-se como centro a partir do qual são geradas orientações comportamentais, muitas reproduzidas até o momento presente, especialmente no que diz respeito à condenação ao ócio, que deve ser preenchido por trabalhos úteis ao cotidiano familiar, bem como de um alento nos momentos de solidão ou de crises amorosas. A página dedicada aos labores vinha acompanhada de frases em destaque como “Lindos bordados para o serão” (Modas & Bordados n.º 823, 1927) e “Simples e lindos trabalhos para as horas de ócio” (Modas & Bordados n.º 858, 1928).

O combate ao ócio feminino, que deve ser preenchido por trabalhos edificantes, é um discurso corrente ao qual os bordados estiveram historicamente associados, especialmente no meio cristão como um trabalho do espírito e expressão de virtude feminina. Neste sentido, lembremos o citado elogio de Luiz Chaves por meio do Boletim da MPF n.º 30 de outubro de 1941, às colchas de Castelo Branco enquanto objeto de arte produzido “por mãos aristocráticas e pelos dedos de freiras, habituados disciplinarmente a passar as contas do rosário”.

A historiadora Nicole Pellegrin (1999), por sua vez, assinala como o modelo aristocrático das práticas de agulha foi utilizado na construção de um ideal de feminilidade devoto e cristão, ao qual nomeia de “*spiritualité de l’aiguille*” (Pellegrin, 1999, p. 753). Para isso, recorre a uma análise das imagens produzidas em pinturas que exaltavam

22 Todas as expressões referidas são parte contante da revista Modas & Bordados, n.º 1, de 14 de fevereiro de 1912, aquando da sua primeira publicação.



Fig. 21
Recorte de página da Revista Modas & Bordados de 26 de outubro de 1927
Fonte: acervo da autora

e disseminavam determinadas condutas, tomando como referência numerosas mulheres da nobreza, que passavam a ser apresentadas como modelos exemplares de atos piedosos a bordar e a tricotar meias aos pobres, como um “distintivo de santidade”. A autora destaca, ainda, a importância atribuída aos trabalhos de agulha na fundação das ordens religiosas da Visitação e do Carmelo, em França, bem como o fato de essas atividades constituírem uma importante fonte de renda obtida através do trabalho exterior. Não nos passa despercebido que muitas ordens religiosas utilizaram estes trabalhos como importante meio de ganho financeiro. Neste contexto, a ociosidade deveria ser combatida, sendo amplamente difundida a regra carmelita: “Vous ferez quelque travail ou ouvrage de vos mains, afin que le diable vous trouve toujours occupées, et qu’il n’ait pas d’entrées en vos âmes, se servant de votre oisiveté” (Pellegrin, 1999, p. 755).²³

23 “Você fará um trabalho com as vossas mãos, a fim de que o diabo vos encontre sempre ocupadas e que ele não possa entrar em vossas mentes, servindo-se da vossa ociosidade” (Pellegrin, 1999, p. 755, tradução livre da autora).

Considerando o papel histórico das ordens religiosas na formação feminina nas mais diversas classes sociais, seja como enaltecimento do espírito na condução da família ou como forma de subsistência eleita como honesta para mulheres, os trabalhos de agulha, entre os quais os bordados, vão se constituindo em uma espécie de modo de ser e viver próprio à mulher, que passa a ser reproduzido tanto nos meios religiosos, enquanto instrumento de purificação espiritual voltado para a ornamentação das igrejas e para a caridade, como nos espaços não religiosos, enquanto meio de ocupação de tempo livre e de ganho financeiro possível, constituindo-se, ainda, como a forma de expressão artística, que merece ser valorizada e enaltecida.

Percebemos a reprodução deste modelo em publicações que vão desde a revista *Modas & Bordados* aos boletins de instrução da Mocidade Portuguesa Feminina, alinhados ao ideal fascista da época, além de estar presente no discurso de muitas feministas do início do século XX, entre os quais Ana de Castro Osório, que, buscava dissociar a imagem da intelectual do abandono do lar, trazendo o exemplo de Clemence Royer que “costurava a sua roupa e entretinha os seus ócios trabalhando como qualquer criaturinha que não saiba ao certo em que parte do mundo está situado o paiz (sic) que tem a dita de lhe ser berço” (Osório, 2015, p. 45).

Além do combate ao ócio, há ainda a representação largamente explorada do uso dos bordados, enquanto meio de expressão do estado emocional feminino de amor ou de tristeza ou como instrumento de conquista da pessoa amada, de preenchimento de momentos dolorosos de espera. A tradição portuguesa do bordado dos Lenços dos Namorados, típico da região do Minho, traz as nuances do amor romântico, da saudade, da espera e também de uma atitude decidida da mulher que bordava o lenço e o entregava ao seu escolhido, que, de acordo com o uso, expressava a sua concordância ou não no avanço daquela relação. Neste sentido, tem-se, ainda, a imagem mitológica grega de Penélope, tecendo em uma espera apaixonada e dolorosa por Ulisses como símbolo do amor romântico eterno. Entretanto, é também por meio deste mito que é trazida a sua imagem ardilosa que, na busca por fazer valer a sua vontade de esperar por Ulisses eternamente, tece ao longo do dia às vistas de todas as pessoas e à noite, em sua solidão e privacidade, desfaz o trabalho para nunca o concluir.

Estes estereótipos também são reproduzidos pela *Modas & Bordados* por meio da associação dos trabalhos de agulha a um ideal feminino, acrescido da estética representada por uma mulher burguesa, urbana e doméstica, um recorte de classe muito restrito da época. O ócio e a dedicação aos assuntos do lar enquanto “expressão comovida

e bela” da personalidade feminina era, de fato, a marca de uma classe social minoritária quando do surgimento da revista.

Sabemos que é necessário repetir e voltar a repetir que as mulheres, ao longo dos séculos, sempre estiveram no mercado do trabalho, e que apenas as mulheres das classes mais elevadas não compartilhavam com as mulheres das outras classes, a produção directa de bens materiais e a sua comercialização ou troca (Vicente 1998, p. 77, citado em Vaquinhas, 2022).

Ao lado da questão de classe é necessário considerar que a revista também surge num contexto de agitação política em Portugal, com a instauração da I República, marcado pela participação ativa de mulheres, inclusive com reflexo na imprensa da época, quando, também por meio do jornal *O Século*, Virgínia Quaresma, publicou artigos acerca da questão operária feminina nas greves das costureiras e ajuntadeiras de 1910, denunciando os abusos cometidos em relação à diferença salarial, à jornada de trabalho e ao assédio sexual (Pimentel, 2015, p. 192).

A complexidade das várias camadas que envolvem a questão feminina da época é refletida na imprensa. O tema é fonte de estudo de investigadoras como Teresa Salvador (2009), que, por sua vez, faz uma crítica à perspectiva das revistas femininas enquanto “género menor de uma espécie”, uma vez que se constituem historicamente como um suporte de ideias e dinâmicas sociais de seu tempo, atuando como mediadoras de uma determinada forma de participação na vida pública. A citada investigadora, em uma lista de 131 periódicos feministas, entre os anos de 1807 e 1957, não considera a revista *Modas & Bordados*, por incluí-la entre as revistas “técnicas ou limitadas a um só campo”, assim como as revistas *O Enxoval da Noiva* (Lisboa, 1951); *A Mulher no Lar* (Lisboa, 1957); *Bordados à Máquina* (Lisboa, 1958); *O Bastidor e... a Máquina* (Lisboa, 1959); *Mãos de Fadas*; *Revista mensal de labores* (Lisboa, 1961).

Entretanto, por mais que a *Modas & Bordados* tenha surgido como uma “revista técnica e limitada a um só campo”, ao acedermos ao conteúdo das suas publicações, desde a sua primeira edição, no início do século XX, até a última, depois do 25 de abril de 1974, vemos um movimento constante no avanço em temáticas que não estiveram restritas às modas e aos bordados. De fato, entre essas temáticas, foram costuradas outras tantas como trabalho, controle de natalidade, educação, visibilidade do trabalho de mulheres referência em suas áreas de atuação, na literatura e nas artes, tudo em meio a um fluxo de comunicação constante entre a revista e suas leitoras. Esta comunicação pessoal e direta é uma característica desta revista que

se estabeleceu desde as suas primeiras edições, por meio de concursos, venda de produtos, solicitações de bordados específicos, entre outros assuntos, onde aos poucos foram se introduzindo recados, correio amoroso, pedidos para que sejam tratadas temáticas específicas, além de pedidos de conselhos e orientação jurídica.

No que diz respeito aos direitos das mulheres, a questão foi aos poucos ocupando um espaço importante na revista a partir da demanda de suas leitoras, que faziam consultas com pedido de anonimato, demonstrando tanto a necessidade e a busca por informação, quanto a importância na preservação da sua identidade. Neste sentido, destacamos a resposta a uma consulta publicada na edição n.º 447, de 01 de setembro de 1920, a cerca do divórcio, ainda com fundamento no ordenamento jurídico republicano, por meio da qual se afirma compreender que a leitora recorra ao divórcio capaz de restituir a “liberdade moral” que lhe foi cortada e complementa com informação acerca dos bens, pois como se “casou sem escrituras, metade dos bens do casal pertencem-lhe e ser-lhe-hão entregues apoz as partilhas a que o divórcio obriga”. A pauta jurídica ganhou atenção especial no ano de 1947, quando foi reservada uma seção específica ao tema, que ganhou gradativamente mais páginas até a última edição em 1977.

Assim, esta revista, que surge para atender a um público feminino minoritário, interessado em estar atualizado com as modas do estrangeiro, em labores dedicados aos trabalhos de agulha, entretido com novelas românticas ou mesmo de moral conservadora, vai sendo modelada ao longo do tempo neste fluxo de comunicação estabelecido com suas leitoras que ganhou ainda mais potência quando Maria Lamas assumiu a sua direção no ano de 1928, após o golpe de Estado que iria se desenvolver na ditadura salazarista, que trouxe consigo o discurso da domesticidade feminina, com fundamento na moral cristã de divisão sexual do trabalho e dos papéis assumidos por homens e mulheres no interior da família patriarcal. A imposição desta pauta teve por consequência o controle estatal da imprensa por meio da censura, a massiva propaganda de governo contra os movimentos feministas, o encerramento de atividades de organizações consideradas subversivas e toda a construção e execução dos aparelhos de repressão do Estado.

Considerando que a mulher esteve no centro do discurso moral do período fascista, que buscou por meio de suas organizações, como a Mocidade Portuguesa Feminina, fazer-se presente nas instituições educativas como uma extensão do poder de controle estatal na formação de uma elite feminina, além de todas as reformas educativas que tinham em seu fundamento a divisão sexual, bem como as medidas adotadas para impor um travão ao avanço feminino, tanto no terreno

A MULHER PERANTE A LEI

I — Objectivos desta secção

ENTRE nós, triste é notá-lo, são muito raras as mulheres que têm quaisquer conhecimentos ainda que ligeiros, das normas jurídicas reguladoras das diversas relações sociais. Podemos mesmo afirmar que, salvo as licenciadas em direito, nenhuma as possuem. Na verdade, a mulher pratica, diariamente, actos diversos, cujos efeitos e consequências desconhece por completo. Realiza os mais variados contratos, ignorando, todavia, os direitos que deles lhe resultam e as obrigações que, por eles, assume, as quais, tantas vezes, só demasiadamente tarde chega a conhecer. Casa sem pensar sequer como, por esse facto, a sua situação legal é profundamente afectada.

E esta ignorância das leis é tanto mais de lamentar quanto é certo que dela é a mulher, muitas vezes, vítima, sofrendo bem graves prejuízos. Devemos, porém, reconhecer que tão triste falta de conhecimentos não provém apenas da negligência e desinteresse da mulher pelo estudo destes assuntos. Ela desconhece-os porque não lhes ensinam, porque não lhe chamam a sua atenção para a importância fundamental que eles têm e porque a vida que, geralmente, tem não é de molde a, como acontece ao homem, fazer-lhos aprender. Estes, pelas actividades que desempenham, pela sua existência mais dinâmica e de maior convívio, de certo modo, suprem a sua ignorância, adquirindo as noções que à mulher faltam.

Há, em Portugal, não podemos esquecer-lo, desde 1936, nos liceus de população exclusivamente feminina, um curso especial, facultativo, de educação familiar, que, entre as disciplinas que o compõem, possui a de «direito usual», na qual são ministrados alguns ensinamentos gerais e elementares das questões de direito que à mulher mais importa conhecer. Tem tido este curso, porém, uma frequência muito reduzida, havendo mesmo anos em que não funciona, pelo que a sua contribuição para o esclarecimento

das raparigas sobre assuntos jurídicos, embora constituindo uma interessante e louvável afirmação de princípios, tem sido praticamente pequena. E, por isso, de desejar que, numa futura reforma do ensino, seja incluído nos programas das escolas, à semelhança do que se faz em países estrangeiros, o estudo das noções de direito que à mulher mais podem interessar, a fim de a acautelar e precaver contra os perigos a que a sua ignorância actualmente a sujeita.

«Modas & Bordados — Vida Feminina», revista da mulher, à qual merecem sempre o maior interesse todos os problemas que lhe dizem respeito, não quis deixar de se ocupar deste, procurando, no que lhe fôr possível, remediar a lacuna existente pelo que criou esta secção de «A mulher perante a lei». Nela procuraremos ir dando a tódas que nos lerem os conhecimentos gerais indispensáveis do direito regulador das relações da vida social à que as mulheres, mais de perto, podem estar ligadas. Procuraremos dar-lhes uma ideia, tanto quanto possível clara, de qual a capacidade civil da mulher solteira e da mulher casada, mostrando como o casamento actua na sua esfera de direitos e deveres. Comparar-nos-emos especialmente dos direitos de família, da sucessão e, dum modo geral, das noções essenciais que a mulher não pode, sem grave perigo, desconhecer.

Não nos propomos, é claro, fazer um curso de Direito nem fazer dispensar a consulta ao advogado nos casos práticos complexos que a cada passo surgem. A nossa intenção é apenas divulgar as mais importantes regras vigentes, esclarecendo a mulher, fornecendo-lhe os conhecimentos que, sobre matéria de Direito, lhe faltam ou, quando muito, posue incorrectamente.

DR.^a GABRIELA SALGUEIRO



Fig. 22

Recorte de página da Revista Modas & Bordados n.º 1767
(19 de dezembro de 1945)

Fonte: acervo da autora

do trabalho quanto da educação formal, podemos inferir a tarefa à qual Maria Lamas se dedicou ao assumir a direção da revista, que passou a chamar-se *Modas & Bordados. Vida Feminina*. Esta mudança, que pode parecer banal, representa na verdade a mudança no direcionamento da revista, incluindo um espectro muito maior do universo feminino, muito além do interesse pela moda, pelos bordados e por oferecer a representação de um modo de viver elitizado.

Maria Lamas, quando assumiu a direção da revista, trouxe consigo uma história de vida que destoa da maioria das mulheres da época. Divorciada do primeiro casamento, com duas filhas, vivia a sua segunda união, além de já ter uma carreira no jornalismo, com livros publicados e participação ativa nos círculos feministas. De fato, não era a imagem da mulher idealizada pelo Estado Novo.

Assim, temas tidos como subversivos no tocante à vida feminina, nomeadamente o acesso a direitos, a educação, o controle de natalidade, as experiências políticas fora das fronteiras portuguesas, eram costurados em meio a matérias de posicionamento reacionário, dicas de beleza, organização doméstica, educação infantil, modelos de roupas da moda, de bordados e toda uma gama de trabalhos manuais. Ademais, chama a nossa atenção, na consulta ao arquivo, o quanto temas tão díspares são tratados, tais como crônicas sobre uma vida feminina idealizada no campo e matérias sobre a realidade da mulher camponesa que “disputa ao homem a rudeza do amanho das terras, labutando, ao lado dele, até nos mais penosos serviços da árdua faina agrícola”, a afastando da escola uma vez que no entender dos pais “para que serve saber ler e escrever a quem tem que passar a vida curvada ao peso do trabalho?”. (*Modas & Bordados. Vida Feminina* n.º 140, de 13 de dezembro de 1933).

Desta forma, a revista avançou em alinhamento com as tensões vividas no universo feminino português da época. Complexificou-se e ocupou áreas extramuros domésticos na sociedade, em um movimento constante de resistência ao modelo fascista, sempre em comunicação direta com suas leitoras. Diante do aumento dos índices de escolaridade feminina, o público de interesse da revista também aumentou com destaque para o juvenil, ao qual Maria Lamas dedicou “O Correo de Joaninha”, respondendo pessoalmente às cartas enviadas com pedidos de orientações diversas, sob o pseudônimo de tia Filomena. Esta interação com suas leitoras, fazia com que a redação da revista se transformasse em um “febril escritório de atendimento, onde as cartas, os envelopes, os pacotes e as assinaturas chegam às centenas” (Fiadeiro, 2003, p. 14), proporcionando a Maria Lamas publicar, de uma forma atravessada e afetuosa, verdadeiros manifestos contra a educação à qual era submetida a mulher no período do Estado Novo, revelando a sua inadequação aos desafios da vida real que enfrentava.

A luta da mulher pela vida, nas condições de má preparação da maioria, chega a ser heroica!

Há casos espantosos de energia, persistência e poder de adaptação, vidas que são um exemplo das péssimas consequências de uma educação falsa e da falência do critério que ainda hoje insiste em defender o ponto de vista da “mulher exclusivamente dedicada ao lar”.

Escrevem-se páginas e páginas — volumes inteiros! — sobre a “missão da mulher”, “a mulher mãe e educadora” e outros temas neste gênero; condenam-se certos processos de educação chamada moderna, advoga-se o regresso da mulher ao limite da vida caseira e da criação dos filhos.

Dizem-se muitas coisas sentimentais — um caudal de palavras e conceitos que não consegue destruir a realidade da vida.

Essa realidade surge sempre, mais cedo ou mais tarde, e então a mulher reconhece que toda essa filosofia sentimental não pode resolver o problema da casa, da alimentação, da educação dos filhos, se os tem, e de tudo o mais que constitui uma vida, modesta embora.

Se fossem chamadas a depor e o fizessem sinceramente todas as mal-casadas, viúvas, divorciadas, solteiras e ainda aquelas que encontram no casamento a realização da sua felicidade, mas precisam de contribuir para as despesas da família com o ganho do seu trabalho, verificar-se-ia o erro gravíssimo de combater a independência econômica da mulher e os abismos a que esse erro conduz.

Fome, desconforto, humilhações de toda espécie e, quantas vezes, a abdicação de si próprias — tudo isso conhecem essas mulheres educadas para viver sob, “a proteção carinhosa e moral do lar”, mas que um destino imprevisto lançou nas tremendas dificuldades de resolverem, sozinhas, o seu problema econômico e das pessoas que dela dependem.

É tempo de reagir contra o absurdo dessa educação sem finalidade, que não corresponde às condições da vida actual.

Somos nós próprias, mulheres, principalmente mães, que devemos “querer” que as nossas filhas não fiquem sujeitas a todas as provações que muitas de nós conhecemos por experiência própria, à mercê de todos os perigos, misérias e ciladas, que inevitavelmente esperam a mulher desprevenida e mal preparada, que toma o seu lugar no combate pelo pão de cada dia.

Que se dê a cada rapariga uma educação sólida sob o ponto de vista da organização e perfeita orientação do lar, e muito há a fazer neste ponto; que lhe sejam dados conhecimentos de puericultura e que a sua educação abranja todos os pontos que interessam à sua missão de mulher e mãe; não deixe, porém, de atender ao problema econômico, e que, para isso, a sua independência seja garantida com a indispensável preparação intelectual e profissional.

É este o caminho para uma vida mais bela, agradável e moral.

Tudo isso veio a propósito da tua carta. Creio que estarás de acordo comigo. E creio também que muitas outras leitoras deste “correo” encontrarão nas palavras que te dirijo motivo para meditar...

Oxalá elas consigam interessar verdadeiramente as mães e também as jovens que ainda estão a tempo de se defenderem contra os perigos e ameaças dum futuro incerto.

A todas envolve, num pensamento afectuoso, a Tia Filomena. (Modas & Bordados Vida Feminina n.º 1818, Correo de “Joaninha” n.º 566, de 11 de dezembro de 1946)

Esta forma de comunicação proporcionava também o crescimento do espaço destinado às consultas jurídicas, que passou a ter uma página exclusiva, além de proporcionar, por meio de inquéritos, o debate sobre temas importantes, entre os quais destacamos: “Deve a educação das raparigas ser igual às dos rapazes?” (Modas & Bordados. Vida Feminina n.º 1758, de 17 de outubro de 1933). O enunciado em si já problematiza a não paridade educacional entre os sexos e, para além disso, as respostas divulgadas entre sim e não, findavam por abalar a normalidade discursiva estatal acerca da educação feminina, tornando possível a divulgação de opiniões contrárias como opinião de terceiros não envolvidos com a revista, burlando, assim, os órgãos de censura aos quais estava submetida.

Entre as respostas recebidas, temos ainda a de MARIA FERNANDA B. PAIS, que diz: O nosso tempo já não é o da loura “cocote” nem da indolente “mater familiar”. A loura “cocote” passou de moda e a “mater familiar” civilizou-se, adiantou-se, progrediu e hoje desempenha a sua missão num campo imensamente mais vasto, com incomparáveis benefícios para toda a humanidade”. E mais adiante: Tentemos educar também os nossos irmãos, os rapazes portugueses. Não deixemos que eles digam barbaridades como estas: “A mulher precisa apenas saber governar o seu

lar!” — Gritemos-lhes que a nossa inferioridade é um ultraje e que todas nós sabemos e podemos mostrar-lhes o contrário. Gritemos-lhes que não é essencial saber governar o lar, porque isso é apenas uma parcela do muito que temos a aprender para vivermos a vida. — E afirmemos-lhes que não é apenas no govêrno do lar que eles, os homens, podem encontrar suave consolação, o forte amparo de que tantas vezes precisam, quando a vida, em seus reveses, os fustigar com fúria”.

(...)

Por fim, queremos ainda responder à pergunta de DEOLINDA DE CASTRO LOPES, professora de Viana do Castelo se a educação moral dada às raparigas deve ser igual à que é dada aos rapazes. Para isso, parece-nos melhor transcrever algumas frases sobre este mesmo assunto da carta que recebemos duma outra professora, MARIA DOS MALMEQUERES que diz: Sim! Absolutamente! A educação moral deve também ser igual! Em ambos os sexos se deve inculcar a noção de dever e respeito mútuo, a noção de honestidade absoluta e, por fim, a noção da responsabilidade que têm ambos na formação de novos seres que serão os elementos da sociedade de amanhã! Ora, neste capítulo, muito há que modificar na educação da mulher e na educação do homem! — Concorda? (Modas & Bordados. Vida Feminina n.º 1758, de 17 de outubro de 1945)

É importante referirmos que no período em que foi publicitado este inquérito, vigoravam ainda as regras impostas pela reforma educativa de Carneiro Pacheco, que contemplava a separação de sexos e a participação ativa da Mocidade Portuguesa nos estabelecimentos de ensino. Em 1949, este regime é mantido na reforma de Pires de Lima sendo proibido o regime de coeducação, apesar das poucas exceções.

Em 1947, como diretora do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, Maria Lamas, passando ao lado dos controles repressivos de censura, realizou a exposição de obras literárias escritas por mulheres em países democráticos na Sociedade Nacional e Belas Artes. Este fato teve por consequência a sua destituição da direção da revista *Modas & Bordados. Vida Feminina* e o fechamento do Conselho por determinação dos aparelhos de repressão do Estado Novo, que neste período buscou a recomposição de forças, após a primeira crise do governo fascista (Pimentel, 2015, p. 288).

Afastada tanto do Conselho quanto da revista, passou a conduzir a sua atuação política de forma independente, quando empreendeu importante papel na documentação e registro da condição feminina em todo Portugal, ensejando, em 1950, na publicação, por meio de 15 fascículos, da obra *Mulheres do Meu País*.

Ainda na campanha de Norton de Matos, também Maria Lamas abordou a situação das portuguesas da classe média, sobretudo da cidade, que o regime queria, segundo ela, encerrar no lar. Recordou que, ao Estado Novo, não interessavam verdadeiramente as mulheres do povo, que trabalhavam sujeitas a condições desumanas, deixando os filhos entregues a si próprios, nem as das classes elevadas, que pouco tempo ficava em casa. Aquela que preocupava na realidade o regime salazarista era, segunda Lamas, “a mulher da classe média, já com alguma instrução, que vislumbra novos horizontes de independência, libertação e valorização da sua condição e cuja consciência esclarecida não se conforma com a realidade opressora de uma deprimente situação económica e da tacañhez de horizontes”.

(...)

Relativamente à realidade do trabalho feminino e ao pretenso objetivo salazarista de reenvio das mulheres para o lar, Maria Lamas foi peremptória ao afirmar que, no “no povo não há, praticamente, mulheres domésticas” e que todas “trabalham, mais ou menos fora do lar”. “Quando não são operárias, são trabalhadoras rurais, vendeiras, criadas de servir ou “mulheres-a-dias”. Acrescentando que “seria quase impossível mencionar todas as suas ocupações que vão do roçar mato aos mais delicados bordados, sem contar com as grandes indústrias em que ela ocupa lugar predominante” (Pimentel, 2015, pp. 294/295).

A passagem de Maria Lamas pela revista *Modas & Bordados*. Vida Feminina marcou este periódico de forma profunda na construção dos discursos propagados através das suas páginas nos mais diversos campos do conhecimento, além da participação ativa de suas leitoras por meio de concursos, inquéritos, páginas reservadas à colaboração de estudantes universitárias, construindo, assim, uma relação muito próxima com o público feminino. Posteriormente, sob a direção de Etelvina Lopes de Almeida, a revista voltou-se para uma pauta feminina menos combativa. As modas e os bordados passaram a ocupar mais espaço, assim como as atividades físicas, bem como uma crescente publicidade e venda de produtos como moldes, modelos de bordados e os tradicionais concursos.

Este movimento de retração representou importante estratégia para sua longevidade, fazendo com que chegasse ao fim da ditadura (1974), explodindo em temáticas impensáveis nos anos de censura e repressão, que seguiram a compor a revista do ano seguinte sob a direção de Maria Antônia Fiadeiro, nomeadamente, emancipação feminina, divórcio, separação de bens, liberdade religiosa, reivindicação

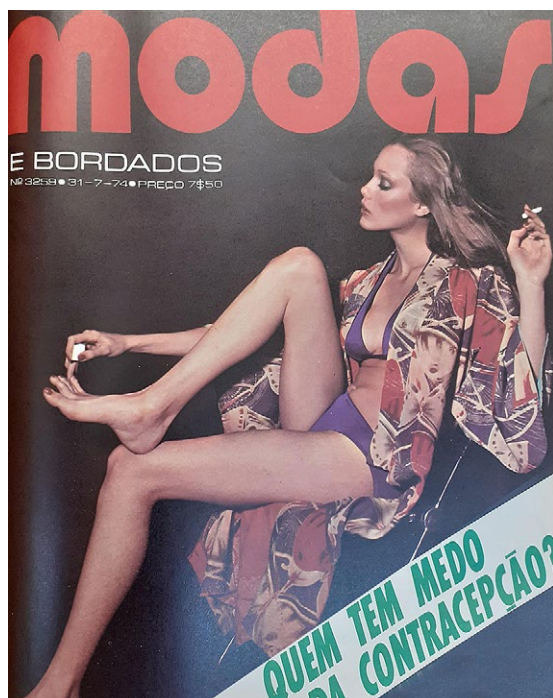


Fig. 23

Capa Revista Modas & Bordados.
Vida Feminina n.º 3259
(31 de julho de 1974)

Fonte: acervo da autora

de direitos às mulheres dedicadas ao lar, planeamento familiar, contraceção, aborto legalizado, mães solteiras, violência doméstica, paternidade responsável, programas comunitários inspirados em Paulo Freire para alfabetização de adultos, denúncia ao desamparo em que viviam as viúvas, perigos da educação moralista, mitos sobre a maternidade, voto feminino, além de uma série de matérias sobre a infância.

Maria Lamas voltou à revista em uma matéria comemorativa dos seus 80 anos, trazendo as suas impressões acerca das mudanças pelas quais o país passava e ainda precisava passar, afirmando ser esta uma revolução inacabada. Neste sentido, trouxe a importância da conscientização política, propondo a realização de conferências para que as mulheres de todo o país, de todas as classes sociais e profissões pudessem discutir os seus próprios problemas, indicando também a necessidade da participação masculina, afirmando não poder haver libertação feminina sem a libertação masculina. Trouxe, ainda, as donas de casa como profissionais em seu meio, que deveriam reunir-se para discutir juntas as questões de natureza social, econômica e política que as envolve (Modas & Bordados. Vida Feminina n.º 3251, de 05 de junho de 1974).

Quanto à organização política das donas de casa e às questões que isto envolvia, esta foi pauta constante da revista em 1974, demons-



Fig. 24

Encontro de donas de casa promovido pelo Movimento de Libertação das Mulheres em 1974, no Teatro Vasco Santana. Com mesa composta por Maria Isabel Barreno (escritora), Célia Metrass (técnica de relações públicas), Lia Viegas (advogada), Maria Emília Moura (psicóloga), Maria Madalena Barbosa (dona de casa), e Maria Teresa Horta (escritora e jornalista). Compõe matéria “As donas de casa exigem direitos”, *Modas & Bordados* n.º 3255, de 03 de julho de 1974. Foto de Abel Fonseca

Fonte: acervo da autora

trando o seu alinhamento com os movimentos feministas ocidentais da época que definiram o espaço doméstico como um grande terreno de disputa. É também neste mesmo período que Silvia Federici aprofundou o tema, tanto em produção teórica quanto em movimento político, ao integrar a *International Wages for Housework Campaign*, organização que reunia um grupo de militantes nos movimentos anticolonialistas, de direitos civis, do movimento estudantil e operário, buscando um terreno comum na discussão acerca do trabalho doméstico no interior das políticas feministas, para além das teorias com bases na política liberal. A partir do trabalho desta organização, a “trabalhadora doméstica” foi identificada “como o sujeito social crucial na premissa de que a exploração do seu trabalho não remunerado e as relações desiguais de poder construídas sobre a sua condição de não remuneração foram os pilares para a organização capitalista de produção.” (Federici, 2019, p. 32)

Diante do exposto, percebemos em Portugal o importante papel desempenhado pela revista *Modas & Bordados. Vida Feminina* na disputa de discursos acerca do feminino diante do modelo estatal, ao trazer pautas cruciais, capazes de relevar as dinâmicas sociais das mulheres de seu tempo, em um movimento constante de resistência, que, pode parecer tímido no princípio, mas que ocupou espaços, ampliou discussões e criou estratégias de comunicação e difusão de ideias.

As temáticas iniciais, aquando das suas primeiras edições no ano de 1912, vão ao encontro de um público letrado, de classe média, minoritário, a fim de suprir a necessidade do público feminino quanto aos modelos da moda, em moldes adaptados ao gosto da mulher portuguesa, que trazia os trabalhos manuais para o foco da sua atenção, trazendo modelos próprios e convocando as suas leitoras a suprir os seus momentos de ócio. Em 1974, após uma longa jornada, sua pauta amplia-se e complexifica-se. Como revista autônoma, passou a ser composta por 48 páginas (40 a mais que a sua primeira edição), indo ao encontro de uma população feminina com índices de escolarização mais elevados, tal como referido anteriormente, não obstante os índices gerais de alfabetização no país ainda serem preocupantes.

Os bordados compuseram o título da revista até a sua última edição, constituindo-se como tema constante, acompanhando as mudanças sociais, os interesses de seu público, sendo, entretanto, gradativamente dissociados de um caráter próprio de feminilidade, como forma de preencher momentos de ócio sob a ameaça dos portões do inferno em um contexto explicitamente moral. Os trabalhos manuais, entre os quais estiveram os bordados, passaram a representar um valor de interesse e inventividade em si. Os bordados e os trabalhos de agulha associados à revista, desde o seu título às pautas que abordava, entre moldes, técnicas e costuras, conferiu-lhe um certo caráter de feminilidade pacata e tradicional, subvertido nas entre linhas pelas pessoas que construíram a revista, pelo seu público e pela relação estabelecida entre elas.

Mesmo submetida à censura, a revista conseguiu, assim, burlar as forças repressivas e realizar publicações acerca de temas que diziam respeito à vida cotidiana de uma parcela significativa de mulheres. Temas estigmatizados como sendo femininos, nomeadamente a estética jovem, a culinária, a moda corrente no estrangeiro, a arrumação do espaço doméstico, os cuidados com as crianças, o artesanato, os modelos de roupas e bordados, compunham o direito desta revista, mobilizando uma estética limpa, organizada, delicada e pacata. No entanto, é no seu avesso que encontramos a sua potência subversiva ao discurso repressor estatal de feminilidade da época, que ficou patente por meio dos inquéritos propostos, concursos, orientações

amorosas, jurídicas, contos, biografias de mulheres que se destacaram em suas áreas, experiências educacionais femininas, textos escritos em contribuição com público feminino universitário, modos de vida em países democráticos, indicação de leituras, entre tantos outros.

A análise das edições ao longo do tempo da revista nos revelou linhas a correr pelo seu avesso, constituindo-se, aos poucos, em obra autônoma, não como um reflexo do lado direito nas matérias bem-comportadas alinhadas ao padrão moral vigente, mas as utilizando como suporte para uma criação mais complexa, polêmica, que incomoda e que revela a não adaptação ao padrão e a busca pela construção de uma expressão mais autêntica e livre. É no avesso da *Modas & Bordados. Vida Feminina* que encontramos o seu feminismo em matérias escritas por várias mulheres que se tornaram referência no feminismo português como Maria Lamas, Maria Teresa Horta, Etelvina Lopes de Almeida, Susana Ruth Vasques, Maria Antónia Fiadeiro, entre outras.

A partir do interior de um espaço feminino docilizado, emergiu a resistência ao discurso em favor de uma mulher doméstica, convocada a assumir as tarefas “próprias ao seu sexo” no lar, conferidas por Deus, em uma grande missão de reconstrução do país, que contava com a força dos aparelhos de Estado de propaganda, de organizações femininas que atuavam nos estabelecimentos de ensino, bem como de todo arcabouço legal que a mantinha em estado de menoridade jurídica frente ao representante masculino dos seus direitos. Entretanto, este modelo não foi ao encontro da realidade da maioria das mulheres, que não partilhavam dos modos de vida de uma elite feminina, modelo eleito pelo Estado Novo. Como afirmou Maria Lamas, “no povo não há, praticamente, mulheres domésticas” (Pimentel, 2015, p. 295).

De 1912 até 1977, a revista nos apresentou uma tela de suporte das questões centrais relativas à vida cotidiana das mulheres do seu tempo, ao que se inclui as linhas de força contrárias, os nós de complexidades de uma imagem de feminino e de lutas feministas também em construção. Não nos cabe aqui questionar o seu alcance ou mesmo a efetividade das questões em pauta, mas perceber as suas estratégias ao utilizar-se de ferramentas docilizantes para inventar um espaço de denúncia, disputa e propagação de ideias. Dessa forma, ao mesmo tempo em que os processos disciplinares são colocados em movimento por uma estrutura social de poder patriarcal, suas ferramentas também têm sido manejadas de modo a subverter e abalar os conceitos e padrões supostos de feminilidade.

As técnicas artesanais, entre as quais se inserem os trabalhos de agulha, associadas a uma prática menor, sem valor econômico

e historicamente apartadas das práticas artísticas, acabaram por se tornar um meio de resistência feminina e uma estratégia de questionamento do cânone artístico, construído historicamente a partir de regras marcadas pela divisão e hierarquização sexual. A partir desta investigação, é possível perceber as tensões estabelecidas entre as estratégias de subversão e as estratégias disciplinares de construção de um modelo de feminilidade, especialmente no caso da revista *Modas & Bordados. Vida Feminina*, bem como nas práticas artísticas feministas da década de 1970.

É fundamental, para esta tese, buscarmos pelos avessos discursivos como meio de identificação de histórias outras que não apenas as de sujeição, repletas de violências estatais e sociais. A percepção dos não ditos constitui também uma forma de reagir ao apagamento dos movimentos de resistência. Torna-se evidente o quanto a organização dos silêncios integra as instâncias de produção discursiva (Foucault, 1987, p. 28), assim como a normalização e aceitação de uma história passiva e pacífica de sujeição feminina, que representa, conforme o referido autor, a história narrada a partir de um discurso do poder, “o discurso do brilho pelo qual o poder fascina, aterroriza, imobiliza” (Foucault, 2005, p. 79). Por esta razão, torna-se necessário que possamos identificar os movimentos de ruturas do discurso corrente na busca pela construção de uma contra-história de sujeição feminina.

É neste contexto que se insere o trabalho das artistas Gisella Santi e Maria Flávia de Monsaraz, referências na tapeçaria contemporânea portuguesa, cujo trabalho e percurso abordaremos no capítulo que se segue. Estas artistas refletiram nas suas práticas artísticas o momento histórico complexo pelo qual passavam as mulheres na década de 1970 em Portugal, aproximaram o fazer manual ao fazer artístico, além de terem buscado por estratégias coletivas de troca de conhecimento e atuação diante dos mercados de arte. A partir do trabalho destas artistas, acercamo-nos de discussões importantes para esta tese como a hierarquia estabelecida entre práticas artesanais e práticas artísticas e seus reflexos da divisão sexual, no ensino artístico e na estrutura dos sistemas de arte.

Capítulo 3

Gisella Santi e Maria Flávia de Monsaraz, por uma contra-história de sujeição feminina

3.1 A tapeçaria e os bordados se encontram nas linhas da história das práticas manuais e do feminino

Não nos parece coincidência que as artes têxteis estejam em evidência na década de 1970, quando o movimento feminista passou a questionar os modelos patriarcais replicados no campo artístico, nas escolas de artes, na História da Arte, na participação em museus, além de reavivar questões sobre o que é arte e quem a define. Enquanto construção histórica, os trabalhos de agulha utilizados por mulheres artistas em suas obras, não só representam a ocupação feminina no campo artístico, mas também uma expressão própria da subversão de técnicas historicamente utilizadas como ferramentas docilizantes na fabricação de um tipo ideal de mulher.

As artes têxteis constituem um terreno complexo de discussão político-feminista, capaz de denunciar a dupla subalternização histórica a que as mulheres foram submetidas: quanto ao gênero, devido à associação às práticas consideradas femininas, e no campo das artes, pela aproximação a práticas entendidas como artesanais. Estas características fazem com que este meio de expressão fabrique um tecido político de resistência vivo e constante, de modo que dificilmente uma obra de arte que tenha como meio de expressão práticas de agulha não problematize questões de gênero.

As problematizações em torno da definição do que vem a ser arte têxtil e suas fronteiras diante dos meios utilizados refletem em si mesmas a complexidade que envolve o tema. Pensá-la apenas enquanto suporte para um determinado meio de expressão ou

mesmo uma prática baseada em fibras, linhas, fios e tecidos não nos parece suficiente para se estabelecer este conceito, diante das relações histórico sociais que envolvem as práticas de agulha, sobre as quais temos percorrido nesta tese. Defini-la a partir do campo de atuação e do sujeito que a pratica, ou seja, entender a arte têxtil enquanto produto da prática de um sujeito reconhecido como artista ou pela sua inserção nos sistemas de arte, bem como em termos de utilidade ou fruição, é, por sua vez, alinhar este conceito à separação e hierarquização estabelecidas entre arte e artesanato.

Ao se definir o campo artístico como um espaço superior, próprio da manifestação da expressão de originalidade do ser artista, enquanto o artesanato se mantém como uma prática menor, de repetição, sem inventividade, é demarcada uma linha que separa não apenas diferentes modos de fazer, mas também o gênero. A diferenciação histórica entre arte e artesanato teve consequências significativas para o universo feminino, uma vez que as Academias passaram a ser um lugar majoritariamente masculino, sendo reservado às mulheres o espaço privado de seus lares. A fim de manter esta estrutura de poder, foram criados discursos diversos nos mais variados campos, das ciências à teologia, manejados politicamente de modo a manter o controle social, com especial ênfase nos governos autoritários, fundamentados na moralidade cristã.

O desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade coincidiu historicamente com o surgimento de uma separação claramente definida entre arte e artesanato. Essa divisão surgiu no Renascimento, na época em que o bordado se tornava cada vez mais a província das mulheres amadoras, que trabalhavam para a casa sem remuneração. Ainda mais tarde, a divisão entre arte e artesanato refletiu-se nas mudanças na educação artística de oficinas baseadas em artesanato para academias, precisamente no século XVIII, quando uma ideologia da feminilidade como natural para as mulheres estava evoluindo. (Parker, 1996, p. 6, tradução da autora)

O cristianismo primitivo teve papel fundamental na construção do ideário de pureza do artesão e do trabalho como forma de purificação da alma. No que diz respeito às mulheres, estas tinham a marca do pecado de Eva, “especialmente tendentes à licenciosidade sexual se nada tivessem para ocupar as mãos” (Sennett, 2009, pp. 71/72), sendo a elas destinado os trabalhos de agulha como um artesanato próprio ao seu sexo.

A agulha como remédio para a ociosidade feminina remonta a um dos primeiros patriarcas, Jerônimo. Como costuma acontecer com os precon-

ceitos que amadurecem com o tempo, essa denegação sexual também se tornara, no início da Idade Média, um motivo de honra. Como assinala o historiador Edward Lucie-Smith, “as rainhas não se envergonhavam de tecer e costurar”, Edith, rainha de Eduardo o Confessor, costurava roupas simples, assim como Matilda, rainha de Guilherme o Conquistador. (Sennett, 2009, p. 72)

A partir do exemplo da nobreza, foi criada toda uma iconografia marcada pela associação do feminino aos trabalhos de agulha e ao engrandecimento da alma, reproduzida nos ambientes de ensino voltados para mulheres de diversas classes sociais, desde os conventos na Idade Média até as instituições de ensino feminino século XX. Ao longo do tempo, as práticas de agulha, em suas variadas técnicas, foram amplamente difundidas entre as mulheres desde a infância, tivessem elas interesse pela prática ou repulsa, decorrente do estigma da submissão a um determinado modelo de feminino a elas associado. As práticas de agulha foram presença constante no ambiente doméstico, reproduzindo o modelo oficial de transmissão de conhecimento entre gerações, sendo exercidas por mulheres urbanas e camponesas, independente da classe social, seja como uma prática artesanal, meio de expressão ou com potencial de ganho financeiro na busca por autonomia.

Clementina Carneiro de Moura (1966), ao investigar sobre a história dos bordados, nos leva a um passado longínquo que supõe não haver hierarquias estabelecidas entre o fazer artístico e o fazer artesanal desde as civilizações antigas, nomeadamente Pérsia, Mesopotâmia, Egito, Grécia e Roma. Os bordados vão se complexificando ao longo do tempo, não somente em relação à técnica, mas também ao suporte, passando a serem utilizados enquanto meio para um relato imagético de grandes feitos heroicos e cenas do cotidiano em grandes telas utilizadas em tendas, velas de barcos e ornamentos em tecidos, assim como a tapeçaria, indo além do vestuário, de onde se originou o próprio o termo bordar. A palavra deriva do termo *bordaton* de origem árabe, que significa orla ou borda, visto que era utilizado primordialmente na parte inferior das vestimentas (Moura, 1966, p. 13)

Os bordados praticados no oriente causaram grande impacto nos invasores de seu território que findavam por apropriar estas técnicas, ao mesmo tempo em que nelas inseriam sua própria cultura. A citada autora nos revela o caso de Alexandre o Grande, que ao vencer Dario (ano 333 a.C.), ficou tão deslumbrado com sua tenda bordada, que dela se apoderou, passando, desde então, a adotar o uso de túnicas persas bordadas (Moura, 1966, p. 9). Este hábito, então recém-adquirido, chegou a tornar-se uma prática preocupante em Roma e Atenas,

tendo em vista o seu uso excessivo de materiais cada vez mais nobres, passando a ser considerado prejudicial à economia local (Moura, 1966, p. 16). Com a queda do império romano, o uso dos bordados suntuosos migrou para as vestes bizantinas, em especial as eclesiais. Após a decadência deste império, viu-se no mundo ocidental um novo avanço em territórios orientais como a Índia e a China, fazendo com que entrassem em contato com novas técnicas de bordados e com a excelência no cultivo do algodão e da seda, respetivamente.

O bordado começava a adquirir mais modelado e o colorido tornava-se mais rico. Era ainda a influência bizantina que chegava à Europa através das cruzadas, que abria mais vastas perspectivas aos desenhadores de bordados.

Passaram a usar-se cortinas bordadas para colocar por detrás dos altares com a imagem dos Santos a quem eram consagrados.

As cortinas maiores, para darem conforto aos álgidos castelos, agenciando divisões nas salas imensas, dando calor aos muros de granito. Essas eram sobretudo tecidas com lãs, pois com a Idade Média, estava-se em plena idade do oiro da Tapeçaria — essa irmã do Bordado — com funções diferentes, mas igualmente nobre e credora da admiração dos homens que sabem amar as superiores manifestações da beleza. (Moura, 1966, p. 32)

A investigação de Clementina Moura aponta para um importante entrelaçamento entre as práticas de bordado e da tapeçaria a partir da Idade Média, de modo que por algumas vezes estes trabalhos causavam certa confusão na identificação exata da técnica utilizada:

A peça capital que marca um momento alto do bordado universal, é a tapeçaria da rainha Matilde que se conserva na catedral de Bayeux (Calvados) onde se expõe periodicamente. É um verdadeiro poema bordado (*acus pictae*) precursor dos grandes frisos murais do nosso tempo. Mede setenta metros de comprimento, (dá a volta completa à nave da catedral) tendo apenas meio metro de altura. Esse bordado (e não uma tapeçaria como por vezes aparece designado) foi executado sobre linho grosseiro com pontos de lã numas oito tonalidades escuras, donde resulta uma grave orquestração de tons, duma severa beleza.

O ponto usado é o ponto de figura que consiste em grandes pontos verticais justapostos, fixados a espaços regulares por pequenos pontos inclinados. “Figuras de guerreiros, animais, plantas, edifícios e navios; todo

o aparelho da vida militar e civil do final do primeiro milénio da nossa era, tais são os elementos do Bordado de Bayeux, que narra a conquista da Inglaterra, por Guilherme, duque da Normandia, em 1066”. Inscrições que aparecem entre as figuras, explicam o que se quis representar, desde o momento da partida do continente, de Harold I rei da Inglaterra, que um naufrágio tinha lançado sobre as costas da Normandia onde ficou prisioneiro do seu inimigo, que só o libertou sob a promessa de secundar as suas pretensões à coroa de Inglaterra, até as últimas cenas da batalha de Hastings, onde pereceu.

É fascinante a tradição que atribui à esposa de Eduardo e às suas damas, a execução desta epopeia da agulha, mas com um espírito mais realista, é-se forçado a admitir que só equipas de verdadeiros profissionais, trabalhando durante anos, teriam podido levar a efeito esta obra monumental. (Moura, 1966, pp. 32/33)

A partir do relato contido na citação de Clementina Moura, é possível perceber como, no período pré-Renascentista, os trabalhos de agulha estiveram em evidência e eram valorizados como qualquer outro trabalho artístico. Destaca-se também as questões que envolvem a autoria da peça citada, sobre a qual se fabricou a ideia de que teria sido bordada pela esposa de Eduardo e suas damas, quando, na verdade, foi realizada por “equipas de verdadeiros profissionais”. A fabricação de uma autoria romântica feminina, em oposição a um trabalho profissional no masculino, dialoga diretamente com o tema desta tese, assim como com os estudos desenvolvidos por Pellegrin (1999) e Parker (1996), que analisam o percurso histórico da feminização dos trabalhos de agulha. O marco temporal deste processo é o período renascentista, quando se consolidou a divisão entre arte e artesanato e, conseqüentemente, se estabeleceu o ideário dos trabalhos de agulha como femininos, amadores e artesanais, passando, então, a integrar o conjunto das artes menores.

O processo histórico dos bordados tem pontos de conexão importantes com a história da tapeçaria, tanto no que diz respeito à técnica, enquanto trabalhos de agulha, quanto ao uso dos fios, linhas e fibras. Os pontos de conexão estendem-se à sua aproximação ao artesanato, bem como na hierarquização estabelecida entre criadores artistas e executores artesãos, com conseqüências nas questões de género envolvidas, uma vez que fiar foi uma tarefa historicamente atribuída ao feminino, com exemplos remotos como o mito grego de Aracne, uma exímia tecelã mortal que decidiu, com a sua obra, desafiar Atena, deusa da sabedoria e das artes, que como punição a transformou em uma aranha destinada a fiar e tecer para sempre (Moura, 1966, p. 15).



Fig. 25
As Fiandeiras ou A Fábula de Aracne
Diego Velázquez, 1655-1660
 Fonte: <https://www.museodelprado.es>

Assim como a tecelagem e o bordado, a tapeçaria acompanhou toda a história da humanidade, sendo encontrada em períodos históricos remotos e em diversas culturas. No mundo ocidental, atravessou o período da Idade Média como uma arte mural, frequentemente utilizada para retratar guerras e episódios heroicos. Na França, destacou-se em seu período dourado (século XIV ao século XVII) por meio de oficinas famosas, como as de Aubusson (baixo liço) e os Gobelins (alto liço)²⁴. As profundas transformações ocorridas no campo das artes a partir do Renascimento marcaram a história da tapeçaria tanto em seu valor artístico quanto no âmago da própria prática, pela hierarquização imposta entre a criação, que ocorre em cartões²⁵, e a

24 Tapeçarias de “liço” são aquelas que se utilizam de teares em sua técnica de fabricação podendo ser de baixo liço em teares horizontais e de alto liço em teares verticais.

25 Os cartões são desenhos ou pinturas criados pelos artistas, que representam de forma detalhada a composição da obra, em cores e formas. São considerados os modelos originais a partir dos quais a tapeçaria é fabricada, devendo segui-los fielmente, podendo haver alterações apenas em relação à escala.

sua execução realizada por artesãos e artesãs. Outro marco histórico que impactou não apenas a tapeçaria, mas todas as práticas de agulha e a tecelagem, foi a Revolução Industrial no século XVIII, com a criação de maquinário próprio à produção têxtil e à correspondente produção em massa, provocando uma crise na produção artesanal e, ao mesmo tempo, impulsionando movimentos de resistência, como o inglês *Arts and Crafts*, cujo principal nome é William Morris, considerado um dos “antepassados espirituais da Bauhaus” (Wick, 1993, p.21).

No início do século XX, a criação da Escola da Bauhaus (1919–1933) lançou novas luzes em torno da associação dos trabalhos artesanais e das artes, especialmente ao defender um método de ensino artístico no qual o domínio dos trabalhos artesanais era componente essencial, reavivando o eterno debate em torno da dicotomia estabelecida entre arte e artesanato. A complexidade inerente a este tema fica evidente nas contradições constantes no próprio Manifesto escrito por Walter Gropius, um dos principais fundadores da escola, por meio do qual afirmou não haver nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão, ao mesmo tempo em que entendeu constituir-se o artista uma elevação do artesão, associando-o a uma graça divina, reforçando, dessa forma, o argumento da hierarquia entre estas práticas.

O objetivo final de toda atividade plástica é a construção! Ornamentá-la era, outrora, a tarefa mais nobre das artes plásticas, componentes inseparáveis da grande arquitetura. Hoje elas se encontram em singularidade autossuficiente, da qual só poderão ser libertadas um dia através da consciente atuação conjunta e coordenada de todos os profissionais. Arquitetos, pintores e escultores devem conhecer e compreender de novo a estrutura multiforme da construção em seu todo e em suas partes; então suas obras se preencherão outra vez do espírito arquitetônico que se perdeu na arte de salão.

As antigas escolas de arte não eram capazes de criar essa unidade, e como poderiam, já que a arte não pode ser ensinada? É preciso que elas voltem a ser oficinas. Esse mundo de desenhistas e artistas deve, por fim, tornar a orientar-se para a construção. Se o jovem que sente amor pela atividade plástica começar, como outrora, pela aprendizagem de um ofício, o “artista” improdutivo não ficará condenado futuramente ao exercício incompleto da arte, pois sua habilidade será preservada para a atividade artesanal, onde poderá prestar excelentes serviços.

Arquitetos, escultores, pintores, todos devemos retornar ao artesanato, pois não existe “arte por profissão”! Não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão. O artista é uma elevação do artesão. A graça divina, em raros momentos de luz que estão além de sua vontade,

inconscientemente faz florescer arte da obra de sua mão, entretanto, a base do “saber fazer” é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte primordial da criação artística.

Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a presunção elitista que pretendia criar um muro de orgulho entre artesãos e artistas! Desejemos, imaginemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que juntará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se elevará um dia aos céus como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura. (Walter Gropius. Manifesto da Bauhaus. Goethe Institut)

Fundada sob o argumento da importância da articulação entre práticas artesanais e práticas artísticas, a Bauhaus estruturou, na sua fase inicial, aulas ministradas por um mestre das formas e um mestre artesão, partindo do entendimento de que não existia, no meio acadêmico, uma única pessoa que reunisse ambas as competências. Entre os mestres das formas encontravam-se vários artistas de vanguarda da época, entre os quais Paul Klee e Wassily Kandinsky, que tiveram participação ativa nos ateliês de tapeçaria da escola.

Os primeiros anos da Bauhaus não foram nada pacíficos, mas marcados pela instabilidade institucional, especialmente entre os mestres de formação acadêmica, que findaram por desvincular-se do programa, bem como pela crítica dos mestres artesãos, que, na prática, não detinham poderes decisórios, uma vez que não possuíam poderes de voto nos Conselhos de Mestres (Wick, 1993). Estas tensões foram, ao longo dos anos, sendo minimizadas em razão da dupla qualificação de novos mestres, fruto dos seus próprios métodos de ensino. Este foi o caso de Gunta Stölz (1897–1983), que atravessou todas as etapas nas estruturas da Bauhaus, como aluna, professora, mestre de ateliê e diretora do ateliê de têxtil, deixando a escola em 1932 no contexto do nazi-fascismo crescente no período.

Não obstante as ideias de vanguarda propostas pela Bauhaus em relação à necessária aproximação das artes com a vida, da crítica social ao elitismo das escolas artísticas e mesmo ao sistema de artes da época, no que diz respeito às questões de gênero, a escola refletiu a diferenciação sexual historicamente construída, ao definir o departamento de têxteis como um dos únicos permitidos às mulheres. Foi neste departamento que Gunta Stölz marcou a mudança de padrão dos trabalhos produzidos neste campo, ao introduzir a abstração e ao inovar nas técnicas de tecelagem em padrões coloridos e complexos, algo que se tornou possível a partir da sua qualificação básica tanto na criação quanto na execução de suas obras de tapeçaria e tecelagem.



Fig. 26

Slit Tapestry Red/Green

Gunta Stölz, 1927–1928

Algodão, seda e linho. Técnica Gobelin

Fonte: <https://www.guntastolzl.org/>

3.2 Quando a trama histórica da tapeçaria portuguesa é atravessada pelas linhas de Gisella Santi e Maria Flávia de Monsaraz

Em Portugal, ainda na primeira metade do século XX, a tapeçaria de Portalegre destacou-se a partir de uma parceria profícua com diversos artistas de destaque da época, com a utilização do ponto de nó, concebido em 1920 por Manuel do Carmo Peixeiro. A tapeçaria *Diana* (1947), concebida por João Tavares, marcou o momento a partir do qual a tapeçaria de Portalegre se consolidou, ao longo do tempo, pela sua excelência técnica. O reconhecimento internacional de sua qualidade ocorreu através de tapeceiros franceses que visitaram Portugal por ocasião da exposição *A Tapeçaria Francesa, da Idade Média ao Presente*, em 1952, quando tiveram a oportunidade de conhecer as técnicas de Portalegre, uma vez que Guy Fino e Manuel Celestino organizaram paralelamente uma exposição de duas grandes tapeçarias no Secretariado Nacional da Informação (SNI).

Desenharam cartões para a tapeçaria de Portalegre artistas como José Almada Negreiros, Guilherme Camarinha, Fred Kradolfer, Tomás

de Mello, António Lino, Manuel Cargaleiro, Rogério Ribeiro, Jorge Martins, Menez, Amancio Silva, Eduardo Nery, Júlio Pomar, Luiz Pinto Coelho, Júlio Resende, Vitor Pomar, Costa Pinheiro, Renato Torres, João Tavares, Correia Rebocho, Carlos Botelho, Lino Antônio, Manuel Lapa, Martins Correia e Artur Bual. Em meio a esta constelação masculina, também participaram da criação de cartões para a tapeçaria de Portalegre as artistas Maria Helena Vieira da Silva, Maria Keil, Graça Morais, Sarah Afonso e Maria Flávia de Monsaraz.

Neste sentido, considerando que a participação feminina era numericamente inferior — não apenas na criação de cartões para a tapeçaria de Portalegre, mas também em diversos segmentos artísticos da época —, mesmo após sua admissão já ser permitida nas escolas de belas-artes, o contexto de Portalegre revela também uma questão de classe subjacente à questão de gênero. Às mulheres com acesso ao ensino acadêmico cabia a criação artística; às da classe operária, os trabalhos artesanais.

A dimensão de classe, portanto, entrelaça-se à de gênero, evidenciando uma separação rígida entre a criação artística, historicamente atribuída ao masculino, e o fazer manual, associado ao feminino. Essa realidade é ilustrada nas palavras de Jean Lurçat — figura central da tapeçaria contemporânea francesa — que considerou as tecedeiras de Portalegre “as melhores tecedeiras do mundo”, tendo encomendado à manufatura local um grande número de tapeçarias até sua morte (Fino, 2015, p. 19). Ela também se manifesta na descrição minuciosa do processo de elaboração da tapeçaria de Portalegre, feita por Vera Fino, diretora da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre:

Em Portalegre a lã transforma-se em obra de arte. Ganha forma, ganha vida nas tapeçarias que mãos artistas vão tecendo com paciência, amor e dedicação.

Partindo sempre do original de um artista uma tapeçaria de Portalegre é a transposição para outro suporte, a uma outra dimensão dessa obra. Mas, mais que uma simples reprodução a tapeçaria é, por si, uma verdadeira obra de arte, pelas suas propriedades intrínsecas e pelos métodos usados na sua criação.

A primeira fase para passar do original à tapeçaria é a ampliação, correção e escolha de cor. Aí a desenhadora, verdadeira tradutora do espírito do pintor, amplia, separando o essencial do acessório, para que a obra final não adultere o original. A escolha de cor, correspondência entre a cor do original e as mais de 7.000 cores em lã da Manufatura, ou suas combinações, é também essencial para que, no final, o pintor identifique a tapeçaria como obra sua.

O resultado desta fase, que dura vários meses dependendo da dificuldade do desenho, é o desenho de tecelagem, em papel próprio, em que as várias áreas estão identificadas com as cores escolhidas, e as paletas de cor (amostras de todas as cores escolhidas, sua composição, identificação e quantidade necessária). Estas são mandadas ao armazém para que a lã a utilizar seja separada e enviada à tecelagem, juntamente com as paletas de cor, recebidas da desenhadora.

Na tecelagem, a lã, recebida a 1 cabo do armazém, é passada a 8 cabos (transformando-se assim na trama decorativa) de acordo com as especificações da desenhadora, constantes da paleta de cor.

Depois de prepararem o tear, com o desenho de tecelagem suspenso à altura dos olhos e os novelos de lã, devidamente identificados, um pouco mais acima, é altura das tecedeiras concretizarem todo o trabalho já feito. Seguindo o desenho de tecelagem, fazem progredir a tapeçaria, tocando a teia como se de uma harpa se tratasse. Há, no entanto, que constantemente decidir qual a melhor maneira de obter um pormenor, uma curva perfeita, ou uma linha oblíqua em que não seja visível qualquer irregularidade devida à dimensão do ponto (2mm). A tapeçaria, tecida de baixo para cima “cresce” a um ritmo de, em média 3 cm por dia.

Uma vez saída do tear há ainda que ultimar — garantir que ela fica em perfeita esquadria, dar-lhe um último tratamento anti-traça e fazer as bainhas.

Falta por fim a aprovação do pintor — o considerar a tapeçaria como obra sua — que se irá traduzir no assinar, pelo seu punho e letra, o bolduc (pequena etiqueta de pano onde a tapeçaria é identificada por n.º de obra e n.º de série, título, dimensões e nome do pintor) que será colocado do lado do avesso e dará origem ao pagamento dos direitos de autor. (Fino, 2010, pp. 8-9)

A partir da descrição de todo o processo de fabricação da tapeçaria de Portalegre é possível identificar vários pontos de contato com as questões desenvolvidas nesta tese, especialmente quanto a estrita separação entre a criação artística e a execução da obra, na qual, não obstante os elogios às “mãos artistas” que vão “tecendo com paciência, amor e dedicação”, estas são subalternizadas em termos criativos e docilizadas em termos comportamentais, como se a paciência, amor e dedicação fossem atributos biológicos inerentes às tecedeiras e não uma associação fabricada por processos históricos de disciplinamento. Importante, ainda, salientar o rigor técnico estabelecido para que a obra estivesse estritamente de acordo com o pretendido pelo



Fig. 27

**Tecedeiras da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre
Tapeçaria Alentejo. Cartão de
Guilherme Camarinha (1972)**

Fonte: Museu da Tapeçaria de Portalegre

artista em sua criação materializada em cartão próprio à tapeçaria, competindo a ele a aprovação final e identificação da obra como sendo de sua autoria, não obstante a sua alienação de todo o processo de fabricação da tapeçaria e distanciamento da matéria têxtil que a compunha em linhas e texturas.

Este foi o contexto histórico que encontrou Gisella Santi, ao imigrar de Itália para Portugal, em 1957. Formada em pintura mural na *Escola Santa Maria del Carmine* em Veneza (1944), tendo em sua carreira já participado de várias exposições, instalou em 1958, em Lisboa, um atelier-escola na área do restauro de tapeçaria antiga, onde trabalharam vinte mulheres (Santi, 1999), suprimindo a ausência deste tipo de trabalho na época. Ao ver sua atividade na restauração declinar em razão da crise pela qual passava o país no contexto da Guerra Colonial (1961–1974), passou a se dedicar com mais afinco à tapeçaria, com a aquisição de um tear de grandes dimensões vindo da Covilhã (Gonçalves, 2015, p. 113). Em 1970, expôs no Palácio Foz, em Lisboa, cartões para tapeçaria e a uma peça por ela executada, junto com outros trabalhos em pintura a óleo, aguarelas e desenhos (Gonçalves, 2015, pp. 113/114).

Em 1974, encerrou o atelier de restauro e partiu em viagem, quando visitou a exposição *La Nouvelle Tapisserie*, da Bienal de Tapeçaria de Lausanne, após a qual a artista promoveu uma verdadeira transformação na técnica e na sua expressão.

Por documentação e viagens feitas a Europa, senti o novo sopro de modernidade que estava a revolucionar a arte da tapeçaria. O meu trabalho, embora tenha começado pela técnica tradicional dos Gobelins, encontrando gosto pelas nuances de cores e pelas formas em plano, como na pintura, teve, a partir de 1975, uma viagem. O sair do plano deu-me uma nova energia. A possibilidade de criar volumes, manusear texturas, escolher materiais de diferentes naturezas, fiá-los e encontrar um diálogo com todo este potencial, foi uma conquista emotiva, cheia de descobertas.

O meu trabalho teve um percurso em primeiro tempo com uma preocupação do emprego de novos materiais e de novas formas, quase como uma exaltação.

Depois houve mais contenção, uma preocupação de um sentido estético, recuando o aspecto decorativo. Numa terceira fase, a parte estrutural teve maior importância.

Hoje, sinto que estou a servir-me de todas essas experiências para chegar a transmitir um conteúdo.

Em princípio ordeno na mente o projeto, depois penso na preparação dos materiais e esboço um rascunho ou uma maquete de papel, ou de arame quando se trata de uma tapeçaria espacial. Às vezes estou desprovida de qualquer estudo e a peça acontece ao sabor da imaginação, com uma certa dependência do tipo de material empregue.

A execução é sempre um reinventar e um criar constantes. É também o tal diálogo que se mantém entre o criador e os materiais, ao longo do trabalho. Estes vários processos de execução são subordinados ao tema a desenvolver-se, que, às vezes, é inspirado na Natureza, na Música ou na Poesia, e outras vezes no simples encontro de linhas.

Em todos estes processos, que, para mim, são sempre novos, está subjacente uma pesquisa de execução, de materiais e de desenvolvimento.

O agente principal é o fio, que, para mim, simboliza o pensamento livre de todas as convenções, que se organiza em texturas no espaço.

Como fio condutor do pensamento transmite a luta com todas as suas pequenas alegrias e grandes incertezas, que mantém viva a minha alma e o meu espírito. (Santi, 1999, p. 6)

Como podemos inferir de suas próprias palavras, a descoberta de possibilidades outras, para além do modelo tradicional, despertou em Gisella Santi a consciência das inúmeras alternativas que se abriam diante de si, ultrapassando a técnica bidimensional que já dominava plenamente. A execução, definida pela artista como um “reinventar e um criar constantes”, constituiu parte fundamental do diálogo instaurado entre a criação e a materialização da obra, apesar das pesquisas e dos estudos prévios. Segundo a própria artista, era a mão que conduzia o processo, ao longo do qual iam surgido outras formas e lhe ocorriam inúmeras possibilidades. Este universo quase onírico, que a artista associa à execução da sua obra em tapeçaria, onde o fio se torna símbolo de um pensamento livre de convenções ao organizar “texturas no espaço”, não a libertou, contudo, do pensamento tradicional que associa o artesanato a um objeto de repetição e a arte a uma obra única (Santi, 1999).



Fig. 28

Velas

Gisella Santi, 1979

Sisal cordas e baguetas de metal (150 x 120)

Fonte: Catálogo Exposição Gisella Santi – Fios e música

É de salientar também que uma obra criada com a força da imaginação, com o sentido artístico e estético, quer o artista use tintas e pincel, ou pedra e escopo, ou fios de lã, linho, corda ou fios de ouro e de prata ou metais, etc... a designação é consequentemente obra de arte.

Com todo respeito pelo artesanato, mas a Tapeçaria contemporânea é concebida em obras únicas, não é repetitiva como no artesanato.

A Tapeçaria é uma Arte livre, o entrelaçar dos fios conduz a uma experiência mágica que como o fio da vida tem as suas interrupções pelo encontro com outros materiais, e que é difícil entrar neste cerco mágico como é difícil sair por se tornar aliciante.

A libertação da pintura é um facto concreto, o artista trabalha com inspiração própria e com número exíguo de cores, com imensas texturas e materiais diversificados. (Santi, 2003, p. 40)

A investigadora Ana Maria Gonçalves, em estudo acerca de Gisella Santi, traz uma entrevista que lhe foi concedida pelo filho, cujo interesse artístico surge no convívio

com a mãe, por meio da qual relata a atmosfera onde esta estava inserida entre os anos de 1973/1974, quando, no regresso de férias da França, a encontra em Condeixa “em uma espécie de comunidade” (Gonçalves, 2015, p. 117), mergulhada no *Projeto Atelier de Tapeçaria*, onde realizava estudos experimentais com a pintora francesa Colette Villate e com Leão Lopes, cabo-verdiano, formado em pintura pela ESBAL – Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.²⁶

Após o 25 de abril de 1974, o ateliê oficina de Gisela Santi, instalado no segundo andar direito do edifício 345, da Avenida Infante Santo, anteriormente fechado para os trabalhos de restauração, reabre para uma nova etapa na história desta artista e da tapeçaria portuguesa contemporânea. É quando suas linhas se encontram com as de Maria Flávia de Monsaraz.

3.3 Mulher-artista-artesã

Maria Flávia de Monsaraz manteve uma relação intensa com os materiais têxteis, dedicando-se à tapeçaria durante 16 anos, entre 1969 e 1985. Nesse ano, decide abandonar a carreira artística para se dedicar integralmente aos estudos astrológicos. Fundou um centro de estudos em astrologia e tornou-se uma figura ativa na comunicação social, destacando-se como divulgadora do tema. Filha de um conde monarquista, nasceu em Espanha durante o exílio do pai, que se refugiou naquele país devido à perseguição política do regime salazarista. Após o exílio paterno, regressou a Portugal e, em 1959, concluiu a licenciatura em Escultura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.

Depois da formatura, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, partiu para Paris, onde estudou pintura mural na Escola Superior de Artes Decorativas. Foi nesse período que iniciou trabalhos em grande escala, com projetos voltados para o espaço público. Embora os estudos formais tivessem duração de um ano, Maria Flávia permaneceu em Paris por mais seis, devido a processos pessoais profundos pelos quais atravessava. Durante essa estadia prolongada, teve contato com as teorias transcendentais, muito presentes nos anos de 1960. Esse foi um período de intensa experimentação — tanto na sua prática artística quanto no seu percurso interior de autoconhecimento.

26 Leão Lopes viria a ser Ministro da Cultura em Cabo Verde, quando convida Gisella Santi a lecionar um curso de tapeçaria no ano de 1993. Na entrevista concedida a Gonçalves (2015), Orenzio Santi afirma a clara influência na estética do trabalho de Gisela que se dá após a sua estada em Cabo Verde, especialmente ao verificar seus desenhos a lápis de cor sobre papel do período, que inspiraram a obra *Gentes de Cabo Verde*, s/d.

Fiz patchworks em Paris, tinha um pequeno ateliê em Montmartre para onde ia todos os dias. Em Paris não tinha tear, não tinha espaço e tinha uma máquina de costura onde fazia Patchwork, também aceitava encomendas, fiz em 1967 um trabalho — um conjunto —, durante todo o tempo da gravidez do meu filho ia para o meu ateliê e fazia patchworks, fazia motivos populares, galo, galinha... sempre com muita cor! Hoje constato que em Paris vivia o inverso — os longos invernos e o tempo cinzento —, o trabalho era o apelo à nostalgia de Portugal.

(...)

Antes de ir a Paris fazia umas graças decorativas, mas costurar costurar foi só em Paris. Via a costureira que ia lá ao ateliê e aprendi! Em Portugal, tinha uma costureira para me fazer coisas — a Eulália — que ia ao ateliê de Campo de Ourique para coser o que eu lhe dava já recortado — composições que eu fazia com rendas, bordados e pedaços de tecidos (dos baús da minha avó). Montava tudo e ela cozia à máquina. Estava ao pé da Eulália para a orientar à medida que ia cosendo e fui aprendendo! Em Paris, não tinha ninguém para me coser as coisas, foi aí que percebi que tinha aprendido! (Entrevista de Maria Flávia de Monsaraz concedida à Gonçalves, 2015)

As técnicas de *patchwork* e de costura eram utilizadas pela artista como meio de estudo de cores, suprimindo sua falta académica neste tema, uma vez que os estudos de escultura não incluíam estudos de pintura. Seu processo criativo se iniciava com uma estrutura do desenho e na execução a obra iria se constituindo.

A última tapeçaria eu fiz é o arco-íris a fragmentar-se (era uma explosão para cima...), das últimas, tanto como a outra tinham uma base, fazia só a estrutura do desenho, mas não desenhava lá (teia), não pensava antes que efeitos de lã ou de outros materiais ia fazer, eram os próprios materiais que me sugeriam os efeitos plásticos e estéticos, não havia uma concepção prévia ao nível do material, mas havia uma concepção ao nível da estrutura que se pode identificar com uma estrutura geométrica. Essa dava-me uma base para depois encaixar as cores. Era como faziam todos os pintores da Idade Média e do Renascimento — estruturavam geometricamente os seus quadros. (Entrevista de Maria Flávia de Monsaraz concedida à Gonçalves, 2015)

Maria Flávia voltou a Portugal no final de 1969, participando ativamente da atmosfera do fim de uma era antidemocrática, marcada pela esperança política após o 25 de abril de 1974. Neste regresso, estava,



Fig. 29

Sem título

Maria Flávia de Monsaraz, 1975
Tecida em lã e Macramé (235 x 120)

Fonte: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/sem-titulo-144496/

ainda, profundamente tocada pela tapeçaria criada pelas cooperativas de mulheres polacas, à qual teve acesso na Bienal de Lausanne, que mesclavam em sua obra todos os tipos de materiais desde que fossem maleáveis, nomeadamente cordas, ráfia, lã, linho e algodão. O espírito cooperativo aliado à perspectiva de um governo disposto a financiar e apoiar iniciativas coletivas foram as motivações para que Maria Flávia se integrasse ao movimento associativo na fundação da ARA – Cooperativa Portuguesa de Tapeçaria junto com Gisella Santi.

Tanto Maria Flávia de Monsaraz quanto Gisella Santi mostram em seu percurso uma trajetória muito semelhante em que partem de estudos formais, tidos como superiores, na escultura e na pintura respetivamente, voltando os seus interesses para o uso das linhas e seu movimento de tessitura na tapeçaria tradicional, Monsaraz na tapeçaria de Portalegre e Santi na dos Gobelins. Ambas buscaram suprir suas deficiências no campo das artes manuais de forma empírica e autodidata, na busca por realizar por si a sua obra, aproximando o seu fazer artístico ao artesanal, indo ao encontro do movimento de vanguarda que transcendeu a prática esta-

belecida no campo da tapeçaria que afastou a criação artística do processo de construção material da obra. Influenciadas pela *Nouvelle Tapisserie* exposta em Lausanne, tiveram um ponto de encontro em suas trajetórias quando decidiram, em 1975, junto com outras artistas têxteis, fundar a ARA – Cooperativa Portuguesa de Tapeçaria.

O grupo não inaugurou o associativismo artístico, mas trouxe a especificidade de ser composto apenas por mulheres: Gisella Santi, Maria Flávia de Monsaraz, Maria José Risques Pereira, Helena Lapas, Graça Delgado, Cristina Siopa, Teresa Campanha, Ana Isabel Miranda Rodrigues, Mizette Nielsen, Nazaré Ferreira e Cristina Duarte. Fundada após ao 25 de Abril de 1974, mas ainda antes da Constituição de 1976, muitas destas mulheres, para integrar a Cooperativa, precisaram da concordância formal dos maridos. (Gonçalves, 2015, p. 158)

Em 1975, junto com a Cooperativa Árvore, organizaram a primeira exposição itinerante com repercussão na imprensa da época.

(...), a ARA pretende desenvolver um tipo de produção artística comunitária e artesanal, em que o artista não só conceba como teça a sua própria obra. (...) na apresentação desta exposição, que reúne trabalhos de diversos tipos, desde a composição-colagem de vários tecidos, como a apresentada por Maria José Risques Pereira, à tapeçaria em moldes clássicos de Gisella Santi e Helena Pereira, ricos de conteúdo e invenção e às obras em lã grossa de Flávia de Monsaraz e Graça Delgado, cheios de poesia e de composição refinada e pura.

O interesse desta exposição residirá também no facto de apresentar exclusivamente obras feitas por mulheres... (Tapeçarias da “ARA” em exposição na SNBA, Jornal Novo de 21 de novembro de 1975, in Gonçalves, 2015, p. 159)

A ARA – Cooperativa Portuguesa de Tapeçaria teve uma curta duração de dois anos, encerrando as suas atividades em 1978, cujo fim é marcado pela saída de Maria Flávia de Monsaraz, ao perceber que os caminhos políticos do país não confirmaram as suas esperanças num maior investimento público nas artes e na cultura, bem como em razão das dificuldades financeiras vividas pela cooperativa, pela pouca paridade na venda das obras por elas comercializadas, ressaltando que dois terços do valor da obra era destinado à cooperativa e um terço era para artista criadora.

Entretanto, a cooperativa cumpriu com a sua missão de organizar um grupo de mulheres com trabalhos significativos nas artes têxteis, com o objetivo de promover exposições em torno de uma pauta comum, aproximando o fazer artístico ao fazer manual no feminino. Dessa forma, ampliou fronteiras e potencializou estas duas expressões, tecendo na contemporaneidade um hibridismo que rompeu com o modelo fabricado no campo artístico, que subalternizava a expressão artística feminina realizada por meio de práticas manuais, tanto por questões de género e como pela associação às técnicas artesanais.

A ARA era um espaço de ensino-aprendizagem, eu dava aulas mas não no sentido de que aquelas pessoas/mulheres fossem minhas alunas, eram minhas assistentes se assim quisermos chamar — ajudavam-me nos seus trabalhos e iam aprendendo. Tinha sempre, só uma ajudante, eram sempre pessoas que vinham pedir-me para ajudar para aprender — era à maneira antiga do mestre e do aprendiz! Trocavam trabalho pela aprendizagem! (Entrevista de Maria Flávia de Monsaraz concedida à Gonçalves, 2015)



ARA°

Cooperativa Portuguesa de Tapeçaria (ainda em formação), surge da iniciativa dum grupo de artistas interessados na renovação da tapeçaria, que — indo ao encontro da evolução do sistema produtivo da economia portuguesa — se organizaram deste modo, para tentar a experiência duma produção artística comunitária.

ARA terá uma sede que funcionará como Atelier de grupo, em que cada um ao trabalhar, beneficiará do material ao serviço de todos, "fundo comum" fornecido pela Cooperativa.

Tendo em conta o tipo de criação artesanal que é esta nova tapeçaria — em que o artista não só concebe como tece a sua própria obra — julgam os membros da ARA, que a forma de trabalho em grupo, não só não é incompatível com uma criação individual, como pode ser muito positiva e estimulante do ponto de vista de uma real investigação neste domínio comum.

Tecer "em liberdade", presta-se à descoberta de uma infinidade de novas técnicas, susceptíveis de serem trocadas ou postas em comum, o que pode enriquecer as experiências individuais e assim permitir produções cada vez mais ousadas e de maior qualidade.

Fazem parte da Ara:

Cristina Ciopa
Teresa Campanha
Graça Delgado
Nazaré Ferreira
Helena Lapas
Flávia Monsaraz

Mizette Nielsen
Maria José Risques Pereira
Ana Isabel Miranda Rodrigues
Gisella Santi
Cristina Zuzarte

exposição de 17 a 31 novembro

ARA° cooperativa portuguesa de tapeçaria

Fig. 30
Exposição Ara 1975
Sociedade Nacional de
Belas Artes – SNBA
Fonte: acervo da autora

Em 1978, surgiu o Grupo 3.4.5 – Tapeçaria Contemporânea Portuguesa, com sede no ateliê de Gisella Santi. Em sua formação, o grupo era composto por nove mulheres, entre as quais a própria Gisella e artistas que frequentavam o espaço como aprendizes, não havendo, entretanto, integrado o grupo Maria Flávia de Monsaraz. A Exposição de abertura ocorreu em 02 de outubro de 1978 na SNBA – Sociedade Nacional de Bellas Artes em Lisboa. Assim como ocorreu com a ARA – Cooperativa Portuguesa de Tapeçaria, o Grupo tinha por objetivo promover a participação e divulgação de trabalhos nesta área em exposições nacionais e internacionais.

Penso que durante os anos 1970 e 1980, a tapeçaria contemporânea é bastante desconhecida em Portugal. A mais conhecida era a de Portalegre, onde se executava peças de pintura de artistas plásticos. A Gisella fez um trabalho pioneiro e notável com o Grupo 3.4.5. e incentivou as artistas a fazerem peças de muita qualidade apesar de não haver nenhum apoio financeiro! Conseguiu “furar” o meio artístico desta época em Portugal realizando várias exposições coletivas no país e no estrangeiro!

Será de destacar é que a Gisella Santi, a Teresa Pavão, a Carmo Portela, a Cláudia Lima, a Maria Luíza Ferreira, a Maria Delfina Macedo, a Maria Cândida Correia Marques e eu própria participamos na Trienal de Tapeçaria Contemporânea de Łódź. Agora visto com distância em 2013, percebe-se melhor o grande valor que este movimento tinha! (Entrevista de Madalena Braz Teixeira in Gonçalves, 2015, p. 165)

Gisella Santi teve um papel fundamental no Grupo 3.4.5, ocupando o centro de um conjunto dinâmico constituído por pessoas que frequentavam o ateliê das mais diversas formas, seja de maneira constante no uso do espaço na construção de obras, como aprendizes ou como artistas apenas associados. De acordo com Gonçalves (2015, p. 170), “confirmou-se que quase meia centena de pessoas fizeram parte deste núcleo artístico (...), tendo realizado mais de cinquenta exposições”.

Os anos de 1978 a 1987, foram os mais ativos em termos de afirmação desta arte na divulgação dos trabalhos, exposições nacionais e internacionais não só de artistas portugueses, mas também de artistas estrangeiros estabelecidos em Portugal que participavam deste movimento, assim como a própria Gisella. Após este período, o Grupo alinhou-se ao movimento de consolidação democrática e abertura do país, usufruindo inclusivamente de programas governamentais de promoção cultural. Como aponta Gonçalves (2015), esta fase é marcada pela maturidade artística do grupo, não obstante ter sido menos produtivo em termos de quantidade de exposições. Destacamos que,

neste período, o grupo deixou de ter participação exclusiva feminina. Este é um fato que reflete também o movimento gradual de derrubada das fronteiras de gênero em torno desta prática.

No período que Gonçalves (2015) identifica como terceira fase do grupo (1988–2002), este se abre a participação de artistas convidados e encerra o seu ciclo com a saída de cena de Gisella Santi pelo avanço da idade e por motivos de saúde.

Os percursos de Maria Flávia de Monsaraz e Gisella Santi no contexto do associativismo artístico trouxeram aspectos importantes para pensarmos acerca da experimentação em um contexto de rompimento de fronteiras no campo das artes têxteis. Na prática artística em si, aproximaram a criação intelectual da execução da obra, incluindo o fazer artesanal enquanto um modo de fazer artístico próprio e inerente à obra, inovando na técnica na busca por criação de formas e volumes.

Em 1994, em conversa com Madalena Braz Teixeira, então diretora do Museu Nacional do Traje, Gisella Santi assim discorre acerca do seu processo artístico quando questionada se a tapeçaria seria algo mental.

Inegavelmente. Antes de executar, concebo estética e tecnicamente. Componho a estrutura e vou imaginando os efeitos decorativos. O material também comanda um bocado, sobretudo no caso da tapeçaria experimental pois são os nós, os cruzamentos e os enlaces de fios que constroem e organizam esta expressão artística. As vezes faço uma maquete que pode ser até de papel. Claro, a concepção está na cabeça, mas é muito, muito manual. A mão conduz-me na escolha e enquanto estou elaborando, vou pensando noutras formas e vem-me à cabeça inúmeras alternativas. (Santi, 1999, pp. 3–4)



Fig. 31

**Ateliê da Infante Santo (1980),
cedida por Lena Horta Lobo a
Ana Maria Gonçalves**

Fonte: Gonçalves, 2015, p. 192

Tanto no caso de Gisella Santi quanto de Maria Flávia de Monsaraz, suas oficinas constituíram-se como um lugar de experimentação aberto, com fluxo constante de artistas e estudantes de arte por meio do qual trocavam saberes, potencializando os seus trabalhos e proporcionando meios de divulgação do que se gestava como tapeçaria contemporânea portuguesa. Esta foi a base de constituição dos grupos que formaram, nos quais dedicaram-se a promover os seus trabalhos artísticos. Em entrevista a Ana Maria Gonçalves, Maria Altina Martins, que esteve com Maria Flávia em seu ateliê relata: “Maria Flávia me passou para o mundo e, o mundo deu-me Gisella e, havia toda aquela gente que gravitava à volta da Gisella — ela é que tinha a porta aberta! Éramos umas miúdas à procura de si mas com cabeça têxtil.” (Gonçalves, 2015, p. 136).

Não desconsideramos o movimento em torno das artes têxteis que se verificava também nas escolas de artes na década de 1970, antes ou após o fim da ditadura. Tanto Gisella Santi como Maria Flávia de Monsaraz foram professoras levando seus saberes e experiências também para a Academia, mas este contexto já se apresenta como consequência das experiências oficinais em seus ateliês e da atividade associativa enquanto grupo. Gonçalves (2015), em sua pesquisa, relata por várias vezes o fluxo de alunos das escolas de artes que se fazia presente nos ateliês destas artistas, inicialmente como aprendizes, depois como colaboradoras e finalmente como artistas na área.

Este foi o caso de Maria Altina Martins, que se iniciou na tapeçaria com Maria Flávia, estudou no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação de Lisboa (1972–1975), integrou exposições do Grupo 3.4.5 – Tapeçaria Contemporânea Portuguesa e, atualmente, possui um percurso sólido neste campo. Em entrevista a Maria Virgínia de Aguiar (1992), a artista discorre de forma muito íntima e pessoal sobre esta arte:

Para mim a tapeçaria é uma forma de existir, um lugar onde imagino a possibilidade de ver e criar alguma coisa ligada aos conceitos de perfeição e tangência à vibração perfeita.

Tecer, para mim, é aprender a viver, delirar pela própria existência. A teia e a trama, numa tensão permanente, ambiente a desbravar. Uma sabedoria milenária dos dedos entrelaçando fios como cordas surdas de uma harpa imensa.

Se um dos fios é puxado, todo o conjunto é alterado como no nosso corpo, na Natureza ou em todo o Universo.

A tapeçaria é para usar com os olhos e para ver com as mãos.

A arte de tecer é um trabalho de parto: quando o tecido está concluído, a tecedeira corta o cordão umbilical que a liga ao tear e, simultaneamente, pronuncia a benção sobre o recém-nascido.

A pessoa sente-se exaltada por viver conjuntos de harmonias, em que há interrogações: apenas fruir o flash entre ter saído de si mesmo sem dar por isso e ver que saiu. (Fonte: <https://altinamartins-textileart.com/a-memoria-das-tecedeiras-entrevista-de-maria-altina-martins-a-elle-1992/>, acesso em 12/09/2023)

Esta relação íntima que se dá entre as artistas e os materiais têxteis, partilhada nas falas de Gisella Santi e Altina Martins, é parte indissociável do processo criativo que se dá não apenas de forma cognitiva, mas ao longo da própria experiência em que a intuição e o sentir na execução material das obras são fundamentais. Este movimento também é partilhado por Maria Flávia de Monsaraz ao associar o tecer a uma prática Zen, feita em profunda concentração, marcada pelo ritmo da repetição. Para esta artista, tecer “era como respirar e não se fala da respiração” (Gonçalves, 2015, p. 132).

Assim, o fazer artesanal, com suas características próprias de repetição e técnica, passa a estar ao serviço da expressão plástica destas artistas têxteis, que se utilizaram de um modo de fazer associado ao feminino, considerado doméstico e decorativo, e ocuparam os espaços artísticos por meio de um movimento associativo organizado, com o objetivo explícito de promover os seus trabalhos nos espaços dedicados a arte.

Ao refletirmos acerca das linhas de força que foram movidas, vemos que estas mulheres não só tiveram um papel fundamental na tapeçaria contemporânea portuguesa, como também nos trazem na contemporaneidade uma história potente de resistência feminista, artística e política em um tempo em que ambos os aspectos sociais eram ainda mais marcados pela cultura do patriarcado. Enquanto criadoras de uma arte entendida como menor, trouxeram o fazer artesanal para o centro de seu processo criativo, impulsionando o seu espírito de exploração e experimentação em um contexto coletivo, promovendo, assim, numa espécie de contramovimento na história de definição dos limites do que se definiu como arte.

A pesquisa sobre o contexto experienciado por Gisela Santi e Maria Flávia de Monsaraz revelou desdobramentos importantes nos três aspectos destacados neste subtítulo — mulheres, artistas e artesãs —, bem como os reflexos que estas experiências entrelaçadas tiveram para o debate em torno do contínuo movimento de resistência aos padrões instituídos pelo discurso histórico naturalizado, tanto no

que se refere a sujeição feminina ao padrão docilizante e doméstico propagado pelo regime quanto na consolidação, no campo artístico, da separação entre arte e artesanato na concepção da obra em tapeçaria. Esta abordagem não pretende sublimar os efeitos nefastos dos mecanismos de opressão feminina presentes na narrativa histórica, mas sim trazer para a investigação uma contra-história em relação a esta sujeição, considerando os movimentos de resistência identificados ao longo da pesquisa. Neste sentido, a contra-história constitui o avesso do discurso desenvolvido de acordo com as narrativas patriarcais, funcionando metodologicamente como uma forma de trazer para frente do debate as experiências que esgaçaram e corroeram o tecido discursivo no regime de opressão, nos termos abordados por Foucault (1987):

A esse tema se liga um outro, segundo o qual todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito; e que este já dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um “jamais-dito”, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro. Supõe, assim, que tudo que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar. O discurso manifesto não passaria, afinal de contas, da presença repressiva do que ele não diz; e esse não-dito seria um vazio minando, do interior, tudo o que se diz. (Foucault, 1987, p. 28)

Ao longo desta tese, podemos perceber, ainda, o papel fundamental assumido historicamente pelos movimentos coletivos de mulheres artistas na criação artística, como estratégia de ocupação no campo das artes, com impacto nas definições de autoria, em uma contraposição direta à imagem singular do génio e às hierarquias vigentes nos espaços de criação artística. Essa trama histórica das linhas da tapeçaria, referida por Moura (1966, 32) como “irmã dos bordados”, foi percorrida nesta tese pelos seus avessos, passando a compor o conjunto de matérias-primas para uma nova criação coletiva, realizada no trabalho de campo com um grupo de pessoas movidas pelo desejo de unir a prática artística têxtil à política feminista, através do bordado. Essa iniciativa aconteceu no contexto urbano, território onde movimentos artísticos vêm se alinhando ao ativismo político de diferentes pautas, em conexão com experiências coletivas globais, para além do eixo ocidental hegemônico.

É neste contexto que se inseriu o trabalho de campo realizado ao longo de dois anos, em vinte e uma sessões de rodas de deba-

tes feministas articulados com a prática dos bordados, num espaço comunitário na cidade do Porto, em Portugal. O capítulo que se segue acrescenta, assim, uma nova camada a esta investigação, ao abrir-se a uma intervenção participativa que buscou por novas tessituras — tanto no que diz respeito aos discursos que construíram um modelo idealizado de feminino e à sua associação às práticas de agulha, como também aos discursos feministas no campo das práticas artísticas e da educação.

Capítulo 4

0 ato de bordar: Prática em coletivo alinhada à discussão político-feminista no trabalho de campo

4.1 As práticas de agulha e seu caráter de gênero subversivo

Conforme podemos inferir ao longo desta investigação, a vinculação de atributos como docilidade, domesticidade, paciência e delicadeza associados aos bordados, e às práticas de agulha como um todo, entendidos como extensão de um modelo de feminilidade tomado como natural e biológico, evidencia a consolidação de um discurso historicamente construído. Ao longo do tempo, a noção de que a prática dos bordados é “genuinamente” feminina resulta de longos processos disciplinares que permanecem ativos no imaginário coletivo até a contemporaneidade. Esta associação tem sido, contudo, mobilizada no âmbito das práticas artísticas, sobretudo a partir da década de 1970, em articulação com discursos político-feministas, de modo que as tramas abertas pelo uso dos bordados como instrumento de discussão político-feminista não constitui, em si, uma estratégia recente.

As fronteiras entre as práticas historicamente destinadas ao feminino e às belas-artes têm vindo a ganhar espaço no debate político-feminista por meio de ações claras e diretas protagonizadas por mulheres, com o objetivo de romper com as estruturas patriarcais, enquanto artistas, historiadoras da arte, bem como no universo acadêmico, ocupando este espaço como estudantes, docentes e produtoras do conhecimento.

Os bordados, assim como demais práticas de agulha e outras materialidades a elas associadas no domínio do têxtil, vêm assumindo relevante caráter transgressivo, constituindo-se estratégia de questionamento das estruturas hierárquicas nas artes, baseadas no conceito fabricado do génio (no masculino), na superioridade do trabalho artístico face ao trabalho artesanal, além da demarcação do espaço doméstico enquanto lugar próprio às mulheres, estigmatizando o trabalho nele produzido como sendo amador, de pouco valor econômico e estético.

Neste sentido, consolidamos a premissa segundo a qual a fabricação histórica da associação dos bordados ao universo feminino contém em si mesma um relevante potencial político disruptivo de género, uma vez que os efeitos político-feministas passam a ser inerentes ao próprio objeto pela definição deste meio de expressão. As práticas de agulha, enquanto instrumentos de problematização de género e das hierarquias no campo das artes, têm sido utilizadas no que vem sendo denominando como ativismo têxtil, movimento que recorre a tecnologias têxteis como estratégia política, promovendo também epistemologias e metodologias inspiradas em perspectivas feministas no campo da educação.

Este campo de estudo, centrado nas tecnologias têxteis, tem contribuído de forma significativa para a reflexão sobre práticas educativas participativas, nas quais a relação com o conhecimento é vivenciada a partir de relações menos hierarquizadas, em contextos mais inclusivos, nos quais as histórias de vida assumem o protagonismo. Essas experiências possuem, assim, um forte carácter político de género, em virtude da associação histórica destes saberes ao feminino.

Na contemporaneidade, esta forma de ativismo tem-se consolidado em ações de resistência ao modelo capitalista global, seus reflexos sobre o meio ambiente e sobre formas de vida centradas no consumo. Destaca-se, entretanto, o trabalho desenvolvido por projetos de investigação-ação que recorrem os objetos têxteis não apenas como meios de expressão artística ou como registros documentais de histórias de vida e de territórios específicos, mas também como instrumentos ativos na construção de métodos de aprendizagem aliados a estratégias de discussão política.

Neste sentido, destaca-se o projeto *Textile Cartographies*²⁷, coordenado pelo Grupo de Investigação em Artes, Comunidade e Educação (GriArCE) da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (APECV), em Portugal. Iniciado no âmbito de uma investigação-ação participativa, reúne diversas iniciativas que utilizam o

27 <https://textilecartographies.weebly.com/>

têxtil para abordar questões ambientais, de justiça social, de sustentabilidade, entre outras. Mobiliza uma rede de iniciativas locais em diferentes regiões, promovendo o diálogo entre culturas distintas a partir de um objeto têxtil: um pano quadrado (10x10cm), trabalhado no contexto de cada grupo. As pessoas participantes são convidadas a intervir neste pano com o objetivo de construir uma determinada narrativa acerca dos temas centrais do projeto, que posteriormente é enviado para outros grupos e integrado em exposições coletivas.

Esta estratégia busca promover um diálogo interdisciplinar sobre práticas educativas, cultura, estética, arte e ativismo, com importante impacto também em temas ligados às migrações e à interculturalidade, conforme partilhado por Teresa Eça (2024) no catálogo último acerta do projeto:

Vivemos em sociedades caracterizadas pelo nomadismo, o que desafia antigas categorias territoriais, como requerentes de asilo, imigrantes, refugiados políticos e climáticos, trabalhadores internacionais, estudantes e outros, que habitam ricos espaços interculturais. E, embora as localizações geográficas do projeto se refiram aos países onde os coordenadores locais residem, os grupos não são lineares em relação aos lugares. Os grupos podem trocar experiências com pessoas de outros países, criando nós transculturais e transregionais envolvendo participantes de diferentes países ou com origens noutros continentes. Mais do que países, no projeto, queremos fazer uma cartografia de pessoas — pessoas preocupadas com o futuro da humanidade no planeta. Importa notar que, especialmente nos últimos dois anos, temos assistido ao aumento de discursos de ódio e à intolerância em relação a diferentes culturas, clima contínuo de guerras e medo, e a uma disparidade crescente. Diante desta realidade, compreendemos nosso projeto como um lugar seguro para a tolerância e a aceitação de todos, um lugar para conectar pessoas que trabalham em artes, artesanato e educação artística de diferentes culturas, para que possam aprender umas com as outras. (Eça, 2024, p. 16, tradução nossa)

O percurso geográfico feito por esses quadrados exigiu, ainda, a formação gradual de outra rede de contatos, por meio da qual eles eram transportados, uma vez que os meios de envio comerciais se revelaram complexos. Como nos aponta Teresa Eça (2024):

Devido a problemas relacionados ao envio dos quadrados têxteis, alguns grupos encontram maneiras alternativas de viajar. Uma incrível “estrada dos quadrados” foi construída pedindo a amigos, parentes e parentes de amigos que transportassem os quadrados têxteis como parte de sua

movimentação pelo mundo. Por exemplo, uma avó trouxe quadrados do Irã para o Canadá e uma irmã trouxe quadrados do Brasil para Portugal. Os coordenadores levam os quadrados para seminários, conferências, exposições e workshops itinerantes. Todos os pontos de contato se tornam pontos de troca “a caminho” de um destino final. (Eça, 2024, p. 14, tradução nossa)

Esta viagem pelo mundo realizada pelos quadrados têxteis evoca a trajetória dos painéis em pano fabricados pelas mulheres *arpilleiras* chilenas, às quais referimos no capítulo 1 acerca dos bordados e da resistência feminista, contextos e histórias. Por meio desses trabalhos, abria-se uma brecha no cerco da censura política no seu país, permitindo denunciar a violência política de Estado junto aos meios de comunicação internacional. No contexto histórico chileno, esses painéis eram também utilizados como meio de debate sobre questões locais relevantes e como forma de reunir a comunidade em torno de uma causa comum. Embora as questões feministas não fossem prioritárias naquele momento, a produção dos painéis em *arpilleiras*, como ocorre com frequência nas atividades de agulhas, criava um espaço, ainda que provisório, de acolhimento e partilha de experiências.

Como no caso chileno referido, no projeto *Textile Cartographies* as questões feministas não são abordadas prioritariamente; ainda assim, dois grupos centraram-se na visibilidade da história das mulheres, conforme mencionado no catálogo que documenta os trabalhos realizados entre os anos de 2023–2024. O projeto enfatiza, sobretudo, os processos criativos participativos e as suas possíveis contribuições metodológicas para educação artística, as quais podem emergir a partir de um ativismo político. Neste sentido, o projeto desenvolve o conceito de “arteeducativismo”, por meio do qual os processos criativos integram diversas as formas de produção artística, tradicionais e contemporâneas, incluindo as artesanais, nas quais o processo de escuta coletiva assume um papel fundamental. (Eça, 2024, pp. 10/11).

Outro projeto que se destaca pelo uso dos têxteis como ferramenta metodológica em educação é a plataforma de extensão universitária *Artesanal Tecnológica*²⁸, proposta pela professora Tania Pérez Busto, da Escola de Estudos de Género, da Universidade Nacional da Colômbia. O projeto define-se como costureiro/coletivo/laboratório feminista intergeracional e interdisciplinar, que trabalha a relação entre tecnologias digitais e artesanato têxtil em diálogo com práticas desenvolvidas em comunidades. Nesse caso em específico, a perspectiva feminista constitui um eixo central do trabalho, em torno do qual

28 <https://www.artesanaltecnologica.org/>

as pessoas se reúnem “pelo desejo de pensar com as mãos e refletir sobre as práticas têxteis como tecnologias de conhecimento sensível, político e corporificado”²⁹ (tradução nossa).

Na biblioteca que reúne a produção acadêmica do projeto, consideramos particularmente interessante para esta investigação o estudo sobre a experiência de quatro coletivos de mulheres na Colômbia. A partir deste estudo, refletiu-se sobre as práticas têxteis enquanto estratégias de ativismos político e, em especial, sobre o conceito de pedagogias têxteis, que emerge da criação coletiva de objetos em tecido. Estes objetos refletem as trajetórias de vida e as relações sociais, denominados como têxteis testemunhais, criando espaços partilhados plenos de potencial pedagógico e político. Neste sentido, vejamos:

(...) a natureza política e pedagógica dos têxteis testemunhais se concretiza tanto em espaços públicos onde se pretende tornar visíveis as experiências das vítimas — comemorações, marchas, protestos de rua, rituais de luto ou exposições — quanto em espaços onde esses testes envolvem processos comunitários e íntimos, como a oficina o lar ou a sala de costura, onde a produção têxtil fomenta relações entre vizinhos e amigos e reconstrói a comunidade. Ao criar espaços de encontro, esses têxteis ativam, por meio de meios corpóreos, visuais e materiais, conversas e questionamentos específicos sobre os temas específicos e propõem uma metodologia de transmissão de conhecimento corporificado e afetivo que resulta em uma experiência transformadora para aqueles que se envolvem com as peças têxteis (Andrã et al., 2020; Atehortúa, 2019).

Um olhar mais atento ao que os têxteis testemunhais produzem, à sua circulação em meio a ações políticas de denúncia pública, ou à criação de espaços de partilha e ensino, alerta-nos para a presença de processos pedagógicos. É aqui que os testemunhos e o ativismo se conectam com o que chamaremos de *pedagogias têxteis*, com grande potencial transformador em contextos de conflito e transição. A noção de pedagogia abre caminho para compreender como o escopo do ativismo têxtil não se limita à denúncia, mas propõe espaços para redefinir e ensinar noções e significados sobre as causas e os efeitos da guerra, a partir de uma forma específica de atividade como a têxtil, que também se qualifica no processo.

Identificamos os significados do conceito de pedagogia têxtil por meio das trajetórias das peças e dos espaços que elas criam ou dos quais participam. Caracterizamos esses espaços como encontros com o fazer têxtil,

29 <https://www.artesanatecnologica.org/semillero-costurero/>

com a agulha e a linha, com o ensino e aprendizagem de técnicas, que promovem a aproximação entre pessoas e experiências, bem como o contato de corpos e histórias. Espaços de diálogo onde se trocam memórias, técnicas e materiais têxteis, além de gastronomia, medicina tradicional, música e escrita, como parte de um método que busca, por meio de ofícios e saberes cotidianos, a interação entre diferentes setores sociais. Essa dimensão pedagógica convocar e requer a proximidade dos corpos, do toque como forma de ensino e aprendizagem, que se dá no encontro, na copresença (Rita Segato, in Pikielny, 2020), onde o fazer em conjunto cria um vínculo em si. (González-Arango, Villamizar-Gelves, Chocontá-Piraquive & Quiceno-Toro, 2022, p. 128)

O conceito de pedagogias têxteis, enquanto metodologias que emergem de espaços partilhados nos quais o conhecimento é corporificado através da experiência com os objetos têxteis, é atravessado pela perspectiva político-feminista, na medida em que problematiza, no presente, questões de gênero inerentes a práticas historicamente feminizadas.

Assim, diante das experiências referidas e da investigação que temos vindo a desenvolver, podemos inferir que, ao definirmos as práticas dos bordados como meio de expressão artística com o intuito de mobilizar questões políticas de gênero e como estratégia metodológica numa educação artística politicamente situada, passamos a agir a favor da corrente. Ou seja, reforçamos a ação política ao utilizarmos, de forma consciente, uma realidade historicamente construída como ferramenta de problematização. Esta é uma etapa necessária e fundamental para a ação e reflexão sobre as práticas de agulha, consciência político-feminista, a fabricação do gênero e o porvir na desconstrução do mito de uma feminilidade “natural”, pretensamente expressa através de atividades historicamente definidas como femininas, entre as quais se incluem os bordados.

Este mito, objeto de estudo de Partker (1996), pode ainda ser alinhavado ao que Freire (1967) designa por mitificação da realidade. O autor desenvolve a sua teoria no contexto da sociedade brasileira durante o golpe militar de 1964, momento em que questiona a permeabilidade desta sociedade à mudança perante uma cultura de massas dominada pelos meios de comunicação, responsáveis por difundir uma visão mítica do próprio país. Segundo a abordagem *freireana*, a fabricação ou mitificação da realidade constitui uma forma de dominação, sendo necessário romper com esse processo por meio de práticas educativas, por ele concebidas como práticas de liberdade, nas quais se torna fundamental a conscientização política das diversas esferas que compõem os modos de vida atuais.

A mitificação da realidade manifesta-se, no presente estudo, na associação desta prática a um modelo de feminino docilizado, apresentado como dado adquirido, e não como construção histórica resultante do disciplinamento dos corpos femininos, operado através da fabricação de imagens, do arcabouço jurídico, do discurso médico, entre outros dispositivos. Uma das consequências desse processo foi, igualmente, o controle moral e social, conforme temos vindo a demonstrar ao longo da construção do eixo histórico desta tese. Os discursos na atualidade reforçam este mito ao promoverem uma imagem idílica dos bordados, enquanto próprios a uma dada natureza feminina, envolta em uma aura de delicadeza, paciência, inocência e docilidade, ou seja, em uma imagem mitificada da realidade construída por múltiplas linhas de força e de resistência, desconsiderando o processo histórico disciplinar de fabricação da feminilidade.

Diante deste contexto, o trabalho de campo, desenvolvido nesta investigação, foi fundamental para que pudéssemos perceber a presença desta história na atualidade, num determinado grupo, procurando compreender de que forma estes discursos ainda se mantêm vivos e atuantes no presente, atravessados por questões como faixa etária, gênero, contexto social, político e geográfico. No trabalho de campo, explorado neste capítulo, as práticas dos bordados assumiram um papel central enquanto meio de expressão e instrumento de problematização nos debates políticos, subvertendo seu histórico disciplinar de corpos femininos.

É neste ponto que a investigação teórica encontrou a prática na investigação-ação, compreendida não como um apêndice ou mera forma de produção de dados, mas como parte essencial da construção do conhecimento, abrindo rasgos no tecido investigativo que se tornou permeável à inserção de diferentes materiais, técnicas, pontos de vista, entre outros. A prática de investigação individual expandiu-se para a participação em coletivo por meio de um grupo de pessoas, formado de maneira espontânea, centrado nos bordados como prática mediadora de debates político-feministas. Nesta roda de debates e bordados foram postas em discussão as hipóteses delineadas nesta tese, os modos possíveis de se pensar a prática artística para além da produção de um objeto, assim como a definição das práticas de bordados como estratégia de construção participativa do conhecimento num espaço comunitário situado para além dos muros académicos.

Enquanto estratégia política, a prática dos bordados, nesse contexto, ultrapassou os limites do espaço doméstico, promovendo um ajuntamento de pessoas a confabular, partilhar histórias de vida, conhecimento, estratégias de atuação política e soluções para questões técnicas relacionadas com os bordados. Ademais, ao refletir em torno

de estratégias de disrupção político-discursiva num contexto coletivo de práticas de agulha, ampliámos o campo de estudo deste tipo de ação no âmbito das práticas em educação artística, na medida em que se criou um espaço de partilha no qual o conhecimento é atravessado pela experiência, estabelecendo uma relação mútua de afetação.

A reflexão centrada na fabricação histórica de aspectos fundamentais a este fazer ampliou, ainda, possibilidades expressivas a partir da tomada de consciência política, criando assim um espaço propício à experimentação e à criação coletiva por meio do ato de bordar. Arlander (2016), em seus estudos acerca da investigação em arte, aponta para interdisciplinaridade inerente a este processo, assim como para questões básicas a este tipo de investigação que ultrapassam a tradicional dicotomia prática e investigação:

Alguns termos em torno da noção de “prática” são frequentemente empregues para falar das diferentes formas de arte, tais como, baseado-na-prática e prática-como-investigação. Isto pode ser criticado por criar uma falsa dicotomia teoria-prática, ou por não distinguir a prática artística de outras práticas. No entanto, um tipo de investigação que envolve uma tentativa de articular e de teorizar uma prática em curso com base em capacidades técnicas adquiridas (e, portanto, geralmente mais ou menos inconscientes), tem uma ênfase diferente e utiliza métodos diferentes em comparação com um tipo de investigação que tenta desenvolver novo trabalho artístico ou produto de *design* e explicar a rota para este para este resultado. Poderíamos distinguir investigação em arte orientada para o produto ou orientada para o objecto, focada na criação de uma obra de arte a partir de investigação baseada na prática, ou guiada pela prática, o que geralmente parece ter um interesse num conhecimento prático, crítico ou emancipatório. Poderíamos simplificar e dizer que talvez a investigação em arte pode ser guiada pela prática, quando a prática da arte é mais importante que o trabalho artístico individual, ou orientada para o produto, quando o objetivo principal da investigação é a criação de uma obra de arte. Tal divisão é, no entanto, contestada pela arte contemporânea hoje, que muitas vezes se concentra nos processos e na interação em vez de se focar nos produtos e trabalhos acabados. No entanto é útil entender a diferença de abordagem tendo em conta o tempo. O processo de investigação pode ser prospectivo, esforçando-se por criar algo novo. Pode, também, ser enraizado na reflexão, tentando entender e articular o que já fez. Ambas as abordagens, e qualquer mistura delas, podem ser encontradas na investigação em arte. Além disso, muita investigação em arte parece encontrar pontos de contacto com estudos filosóficos, e deles partilhar a sua liberdade especulativa (embora tenha também, inevitavelmente, uma dimensão empírica). Em muitos casos podemos entender a investigação em arte como uma prática especulativa. (Arlander, 2016, p. 18)

Ao abordar o tema, a autora mencionada parte de expressões consolidadas no campo artístico contemporâneo, como a *performance*, a escultura, o *design* e a arquitetura, excluindo, no entanto, as artesanais que têm contribuído para ampliar as fronteiras da arte e da investigação. Contudo, ao incorporarmos os bordados no contexto das práticas em educação artística, acrescentamos uma dimensão significativa à reflexão sobre este tipo de abordagem, aproximando os campos da arte das questões do cotidiano e das práticas educativas participativas. O caráter interdisciplinar inerente às práticas artísticas, tal como assinala Arlander (2016), encontra um ponto de contato relevante com as artesanais, especialmente nas práticas de agulha, atravessadas por questões históricas, econômicas, culturais, políticas, de gênero, entre outras.

A necessidade de ampliar os estudos no campo da educação artística impulsionou, ainda, esta investigação, que se utilizou das práticas dos bordados como ferramenta mobilizadora na reflexão sobre metodologias possíveis em práticas artísticas e de educação politicamente situadas no campo feminista. Esta aproximação entre arte e educação ativa uma relação que Baldacchino (2023) descreve como uma armadilha, dado que encerra em si a dualidade estabelecida entre a autonomia da arte e a sua instrumentalização na educação. Para o autor, esta é uma evidência da necessidade de expansão das definições tanto de arte como de educação em seus respectivos campos de estudo.

O autor citado é reconhecido como referência no seu campo de estudo, que aborda as múltiplas complexidades que envolvem a relação arte e educação. A sua crítica à institucionalização da prática artística enquanto instrumento de escolarização levou-nos a refletir sobre as práticas de agulha como aliadas no potencial desestabilizador deste debate. Estas práticas, entre as quais estão os bordados, assumem nesta investigação um papel central na fabricação de um espaço propício à experimentação, ao questionamento das hierarquias no interior das práticas artísticas, à fabricação dos corpos femininos e à sua expressão artística.

Para além disso, as práticas de agulha abrem caminho para a reflexão sobre formas de partilha do conhecimento, nas quais o fazer e o aprender se unem em um único gesto, alinhando-se ao que Balcacchino (2023, p. 141)³⁰ refere como “o caráter pedagógico em arte”. Nesta investigação, esse caráter é percebido na experiência historicamente partilhada nos contextos das práticas artesanais, que têm vindo a ser revisitadas na contemporaneidade, tanto no campo artístico como na pesquisa em educação artística, área de estudo na qual se insere esta tese.

30 Baldacchino (2023), ao discorrer sobre o tema da natureza do caráter pedagógico da arte em sua natureza dual de fazer e aprender, inclui também o desaprender, em alinhamento com a teoria por ele desenvolvida ao longo dos anos.

Perante este cenário, buscamos por estratégias investigativas, práticas e teóricas, que nos permitissem melhor compreender este campo híbrido, onde se entrecruzam as práticas artísticas, as práticas de agulha, o debate político de gênero e os seus possíveis efeitos no contexto da educação artística. Foi necessário, assim, a formação de um grupo de trabalho a partir do qual fosse possível entrelaçar os citados campos de estudo, de modo a abrir fissuras discursivas através da prática dos bordados enquanto meio de reflexão política de gênero, rompendo também com a tradição artesanal de produção orientada para o produto com caráter econômico. Este objetivo nos aproximou de metodologias participativas em contextos populares e comunitários, como a investigação-ação, na qual a prática investigativa emerge de uma ação situada e compartilhada, em um terreno comum no qual a pessoa investigadora também é parte do processo.

Era fundamental para a pesquisa que pudéssemos constituir um grupo aberto e espontâneo, composto por pessoas diversas, além de artistas e acadêmicas. As motivações, as histórias de vida e as características singulares de quem se sentisse atraída a participar nas rodas de bordados eram elementos a incluir nos debates políticos. As experiências individuais deveriam assumir um papel central na investigação, constituindo-se como elementos mobilizadores destes debates, através dos quais buscávamos questionar os discursos fabricados que associam os bordados a um conjunto de aspectos comportamentais considerados femininos.

Esta abertura representou um desafio metodológico de demarcação de limites acadêmicos e de aceitação de não estar no controle do percurso ou mesmo dos seus resultados. Era importante que a relação estabelecida com as pessoas em torno de um dado debate trouxesse consigo visões de mundo, experiências e desejos diversos que, em relação, criassem um campo fluido de interação entre a investigação, esta investigadora, as pessoas que compunham o grupo e o espaço partilhado, fabricando, assim, um território próprio do “não saber”, aceitando a incapacidade investigativa de aceder a uma dada transparência, fluindo “na penetrável opacidade de um mundo em que pura e simplesmente se está ou se aceita estar, com outros e entre eles” (Glissant, 2011, p. 110).

Glissant (2011) nos aponta para o reducionismo dominante de uma visão de mundo com pretensão à transparência, uma vez que essa concepção reforça a ideia do modelo universal de um etnocentrismo totalitário. Dessa forma, refletir acerca da relação³¹ é perceber que não estamos em um terreno pacífico, nem passivo de análises ou decomposições, mas

31 A expressão “relação” é utilizada por Édouard Glissant (2011) no desenvolvimento da sua teoria acerca da *Poética da Relação*, a qual compreende vínculos estabelecidos não apenas entre pessoas, mas também entre experiências, culturas e mundos distintos.

antes em um terreno de resistência e reconhecimento da complexa realidade que nos cerca. Para o autor, a transparência é um mito que deve ser questionado, pois não corresponde ao movimento e ao caos inerentes à cultura e à experiência do ser na vida. A opacidade, neste contexto, não é sinônimo de obscuridade — que implicaria exclusão — mas sim de algo não redutível. É, portanto, uma forma de participação e confluência, permitindo a tessitura da coexistência de diferentes opacidades, em vez de uma busca por compreensão total e redução de outrem.

Que, por outro lado, a opacidade instaure um Direito, seria sinal de que ela teria entrado na dimensão do político. Temível perspectiva, talvez menos perigosa do que os erros a que conduziram tantas certezas e tantas verdades claras, pretensamente lúcidas. Essas certezas políticas seriam felizmente contidas nos seus excessos pela sensação, não da inutilidade de tudo, mas dos limites da verdade absoluta. Como traçar esses limites sem sucumbir ao ceticismo ou cair na paralisia? Como conciliar a radicalidade inerente a toda política com o questionamento necessário a toda a relação? Só concebendo que é impossível reduzir seja o que for a uma verdade que não tivesse sido gerada a partir dele mesmo. Isto é, na opacidade do seu tempo e do seu lugar. (Glissant, 2011, p. 183)

As perguntas que o autor propõe também impulsionaram esta investigação. Como traçar limites sem incorrer em verdades absolutas ou sucumbir à paralisia e ao ceticismo? Como conciliar a radicalidade político-feminista com o questionamento necessário a qualquer relação? Glissant (2011) aponta-nos igualmente uma saída possível: a recusa a redução a uma verdade única e busca pela necessária tessitura de algo gerado a partir de si, em relação com o outro, na opacidade do nosso tempo e lugar. Essa compreensão permitiu um encontro possível entre a minha própria trajetória, elemento fundamental na construção de um olhar autocrítico, esta investigação e a relação com as pessoas que participaram deste estudo. Alinhavou, ainda, a minha performance social enquanto mulher cisgênero, branca e de classe média, investigadora e criadora em bordados, movida pela inquietação diante dos discursos persistentes que associam a prática dos bordados a uma feminilidade docilizada, imagem especialmente explorada pelos mercados turísticos³², bem como diante da subalternização das práticas de agulha no contexto artístico.

32 Os bordados, enquanto objetos de consumo dos mercados turísticos, assumem o estatuto de expressão cultural marcada pelo gênero, incorporando e reforçando uma série de comportamentos idealizados do feminino e de um fazer campesino, convertidos em elementos de valor acrescentado para o mercado consumidor. No interior destes mercados, as imagens de massas associadas aos bordados preservam “comunidades arcaicas como museus vivos” (Canclini, 1983, p. 66) em favor do sistema capitalista de consumo.

A autorreflexão em torno da minha prática, do meu tempo e do meu espaço trouxe consigo a busca pela percepção dessa composição nos entrelaçamentos sociais refletidos em outras realidades no cotidiano, que atravessam a experiência de tantas pessoas das formas mais diversas. Ou seja, a prática em coletivo pôde propiciar uma afetação mútua em variadas camadas, fluindo na opacidade deste terreno dos contatos, afetando e deixando-se afetar. Diante deste posicionamento, as estratégias metodológicas constituíram-se, nesta pesquisa como ferramentas para a construção de bordas possíveis e não como um meio de investigação fechado sobre seus próprios métodos.

A minha interação com as pessoas participantes do grupo não afastou esta tese do seu caráter investigativo, mas constituiu-se como uma forma de implicação no processo criativo e no debate político-feminista, numa relação de afetação mútua, consciente das opacidades recíprocas e do território ocupado, ampliando, assim, a consciência acerca do ato de bordar, dos seus reflexos pessoais e sociais diante da sua associação a um modelo de feminilidade e, por conseguinte, os efeitos político-feministas que esta associação comporta. Neste contexto, buscou-se pela produção do conhecimento de forma participada, através do debate de ideias e da partilha de experiências pessoais, de modo a reverberar tanto na pesquisa como no cotidiano de quem integrava o grupo.

Nas práticas artísticas, a participação tem sido um campo de estudo relevante, apresentando especificidades decorrentes de diversas geografias e culturas. Ao discorrer sobre o tema, Claire Bishop (2022), refletindo sobre os trabalhos desenvolvidos pelo Grupo de Ações Coletivas (CAG), constituído a partir da primeira geração de conceitualistas de Moscou, em 1976, aponta reflexos culturais importantes para a compreensão da própria noção de participação:

A arte participativa produzia sob o regime do socialismo de Estado das décadas de 1960 e 1970 fornece um contramodelo importante aos exemplos contemporâneos da Europa e da América do Norte. Em vez de aspirar à criação de uma esfera pública participativa como contraponto a um mundo particular de afeto e consumo individuais, os artistas que trabalharam colaborativamente sob o regime do socialismo procuraram fornecer um espaço para nutrir o individualismo (de comportamento, ações, interações) contra uma esfera cultural opressivamente monolítica na qual julgamentos artísticos eram reduzidos a uma questão de suas posições dentro do dogma marxista-leninista. Isso levou a uma situação em que a maioria dos artistas não queria ter seus trabalhos associados à política — e até mesmo rejeitar a posição dissidente — escolhendo por operar, em vez disso, num plano existencial: fazendo afirmações de liberdade individual,

mesmo de forma mais leve ou silenciosa. Também podemos contrastar essa abordagem com a adotada por artistas na América do Sul, onde a participação foi usada como meio de provocar no público de arte mais ampla autoconsciência de suas condições sociais e, assim (esperava-se), estimulá-lo a agir na esfera social. Para os artistas que viviam sob o regime do comunismo, a participação não tinha tais objetivos “agitadores”. Era, antes, um meio de vivenciar um modo mais autêntico de experiência coletiva (justo por ser individual e auto-organizado) do que aquele prescrito pelo Estado em desfiles oficiais e espetáculos de massa; por esse entendimento, tal participação é frequentemente representada como escapista ou comemorativa, independentemente de ter ocorrido num nível físico ou apenas cerebral. Hoje, o escapista e o celebratório tendem a ser termos fracos na crítica de arte contemporânea, significando uma recusa deliberada dos artistas a se engajar em sua realidade política e expressar uma postura crítica em relação a ela. (Bishop, 2022, pp. 446/447)

A referida autora nos apresenta a participação como um ato complexo, situado em seu contexto social, político e histórico. Nesta investigação, ela é evocada como uma forma de fabricar um tecido comum de discussão política frente aos discursos que associam o feminino ao ato de bordar, no qual as experiências individuais desempenham papel fundamental, assim como um tecido compartilhado de experimentação de práticas artísticas politicamente engajadas.

A aproximação entre os métodos participativos em arte e a pesquisa tem se tornado cada vez mais frequente em investigações voltadas a questões sociais, reconhecendo a importância de ampliar o debate e a produção acadêmica para além de si mesma. Este é um movimento que, segundo Nabais (2021), se tem acentuado e que responde a uma necessidade dos nossos tempos:

A participação pública é a criação de uma zona comum, de partilha, onde, por mais ou menos distintos que sejam os papéis de cada um, há uma vontade clara de comunhão dos saberes e das práticas. A viragem participativa é, portanto, o reconhecimento de uma nova figura da criação nas ciências e nas artes: o público informado, que se interessa, que toma parte activa, isto é, que participa nos próprios processos criativos. Esta tendência participativa exprime o empoderamento do cidadão comum nas sociedades democráticas atuais. Em limite, o que está em causa no conceito de participativo é o processo de democratização do acesso dos cidadãos aos processos criativos das ciências e das artes. (Nabais, 2021, p. 25)

Neste sentido, as realidades próprias de cada integrante do grupo, em suas opacidades como refere Glissant (2011), constituíram-se,

nesta investigação, como motor criativo e de expressão por meio da fala e das linhas que compõem o tecido, correndo pela agulha entre os dedos. As interações que se foram estabelecendo, as vivências por mim propostas e a reflexão conjunta nos debates, costuradas pelos bordados, recriaram o movimento circular e contínuo próprio às atividades artesanais, orientando a metodologia do trabalho de campo. A partir desta composição, buscamos trazer à luz o traço de criticidade ofuscada na normalização discursiva, procurando captar elementos do cotidiano e estimular a compreensão da forma como “laços que prendem um dado a outro, ou um fato a outro, é naturalmente crítica, por isso reflexiva e não reflexa” (Freire, 1967, p. 40). Por outro lado, a participação do grupo, suas críticas e reflexões sobre os trabalhos realizados, permitiu que a investigação também se mantivesse permeável à criticidade proposta, tornando quem dela tomou parte agente ativo do percurso, conforme veremos a diante.

Freire (1967), ao discorrer acerca das suas teorias da educação como prática de liberdade, propõe que possamos refletir acerca de nós mesmos, sobre o nosso tempo e nossas responsabilidades em favor de uma educação que possa propiciar uma reflexão sobre o nosso poder de refletir e nossas potencialidades, inclusivamente de decisão. Para tanto, segundo o autor, faz-se necessário nos afastarmos de um trabalho “intelectualista” e nos aproximarmos da práxis ação-reflexão. Ao refletir sobre seus métodos, Freire remete à necessária superação da dicotomia entre o trabalho intelectual e o trabalho manual enquanto exercício do pensar crítico.

Ao nível humano, o conhecimento envolve a constante unidade entre ação e reflexão sobre a realidade. Como presenças no mundo, os seres humanos são corpos conscientes que o transformam, agindo e pensando, o que os permite conhecer ao nível reflexivo. Precisamente por causa disto podemos tomar nossa própria presença no mundo como um objeto de nossa análise crítica. Daí que, voltando-nos sobre as experiências anteriores, possamos conhecer o conhecimento que nelas tivemos.

Quanto mais somos capazes de desvelar a razão de ser por que somos como estamos sendo, tanto mais nos é possível alcançar também a razão de ser da realidade em que estamos, superando, assim, a compreensão ingênua que dela possamos ter. (Freire, 1981, p. 72)

O ímpeto do autor em desvelar uma dada realidade, como estratégia de conscientização e transformação política, reflete os ideais político-filosóficos que sustentam a sua obra. Na presente investigação, esta mesma busca é mobilizada como meio potente para desestabi-

lizar e questionar os discursos historicamente construídos em torno do feminino e das práticas de agulha — discursos que se normalizaram socialmente e se interiorizaram em nossa subjetividade como instrumentos disciplinares de controle. A compreensão histórica da fabricação destes discursos, que atravessam no presente o nosso cotidiano de forma normalizada e plenamente atuantes, não nos aproxima de uma ideia de transparência ou mesmo de clareza, mas de um necessário olhar crítico sobre o cotidiano e de uma busca por estratégias que nos permitissem transitar pelas nossas opacidades, entre as quais o reconhecimento do importante caráter de oralidade presente nas práticas dos bordados.

De acordo com Benjamin (1994), as práticas manuais promovem um estado profundo de partilha e escuta, uma vez que a repetição, própria ao ritmo deste trabalho, faz com que nos esqueçamos de nós mesmos e possamos fluir tanto na receção quanto na narração, mergulhando a coisa narrada “na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (Benjamin, 1994, p. 205). Em uma crítica ao desaparecimento da nossa capacidade de ouvir, afirma que um dos fatores para que tal fato aconteça é que “ninguém mais fia ou tece enquanto ouve histórias” (Benjamin, 1994, p. 205). Para o autor, a prática da oralidade, historicamente promovida no meio artesão enquanto uma forma “artesanal de comunicação”, perdeu-se na modernidade juntamente com as práticas manuais.

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum um produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendizados na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito). A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transcende nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre narrador e sua matéria — a vida humana — não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência — a sua e a dos outros — transformando-a num produto sólido, útil e único? (Benjamin, 1994, pp. 220/221)

Não nos passa ao lado como esta relação da “alma, olho e mão”, sobre a qual discorre o autor, é historicamente problemática quando utilizada enquanto estratégia disciplinar. No contexto moral religioso,

como no exemplo trazido no eixo histórico desta investigação, tal relação evidencia-se na regra Camelita que impunha a necessidade dos trabalhos com as mãos para que o diabo encontrasse as meninas sempre ocupadas de modo a não entrar em suas mentes por meio da ociosidade. Este discurso também se verifica nas instituições de ensino, conforme apontado por Martins (2011) em sua tese sobre a invenção do olhar e a fabricação na mão na educação e no ensino das artes visuais em Portugal nos finais do século XVIII à primeira metade do século XX:

A extensividade da escola na fabricação de sujeitos úteis à indústria é uma das razões que justificam a absorção das aprendizagens artísticas nesses locais. Do que se fala, como nos tem sido permitido ver, não era da educação artística em geral, mas antes, e somente, do ensino artístico confinado à aprendizagem do desenho aplicável às artes e ofícios industriais, ainda que, também no discurso relativo ao ensino liceal, mudem embora os destinos profissionais, se mantenham os propósitos disciplinares. É precisamente aqui que as artes entendidas como uma das modalidades de polícia adquirem maior projecção. Mas é, também como já vimos, na esfera moral, da transformação ética, da desintegração dos próprios perigos, que as actividades manuais e artísticas, tal como a actividade física, encontram o seu lugar enquanto forma de sublimação de comportamentos inadequados ou de instintos sexuais. Ao elaborarem-se as aprendizagens artísticas para as franjas da sociedade, fossem estas constituídas por pobres, anormais, ou menores em risco, preparava-se a criança para o seu trabalho mecânico do futuro, adestrava-se o corpo resgatando-o à perigosa ociosidade. (Martins, 2011, p. 155)

No entanto, mesmo diante da tênue linha que se estabelece entre a crítica ao disciplinamento e a possibilidade de aceder a outras formas produção do conhecimento, a conexão estabelecida entre o fluxo das palavras e as experiências gravadas nas mãos entrelaça as histórias de vida com o ato de bordar. Esta é uma compreensão fundamental para refletirmos sobre as práticas artesanais, aliadas às partilhas de experiências, contexto próprio aos bordados quando realizados coletivamente. Esta dinâmica foi reconhecida por Judy Chicago, junto aos grupos de trabalhos que se reuniram em torno da sua obra *The Dinner Party*. No contexto das práticas artesanais, o conhecimento é dinamizado de forma a aproximar teoria e prática, revelando forte carácter cultural na oralidade.

Neste sentido, uma vez que historicamente os bordados vão se constituindo como atividade “genuinamente” feminina, também vai sendo criado um terreno propício à partilha de experiências não só

do conhecimento prático das técnicas utilizadas, mas também do cotidiano dessas mulheres. Esta prática coletiva transcende, assim, o caráter de isolamento social ou de domesticidade, constituindo-se, também, ato de resistência coletiva, como no caso já citado das mulheres chilenas *arpilheiras*, que se utilizaram dos trabalhos de agulha realizados em conjunto para partilhar a experiência do trauma provocado pela violência de Estado no período da ditadura e para denunciá-la por meio dos painéis em tecido por elas confeccionados.

É importante destacar que, nesta investigação, não se pretendeu favorecer a criação de um terreno psicologizado de análises acerca das histórias de vida das pessoas que participaram da pesquisa de campo, nem mesmo induzir a partilhas íntimas de questões pessoais e privadas. A importância da formação de um grupo participante dá-se como forma de colocar em causa o tecido discursivo normalizado no presente de uma história dos bordados enquanto prática “genuinamente feminina”, que traz consigo um modelo comportamental dócil e delicado. Ao atravessarmos este discurso pela experiência do cotidiano de quem o pratica, procurámos refletir sobre ele através de diferentes formas de expressão: palavra, gesto, pano, linha e agulha.

4.2 Metodologia do trabalho de campo

O trabalho de campo desenvolveu-se ao longo de dois anos de investigação, por meio de 21 sessões de debates e bordados realizadas no Centro Social Autogerido – CSA A Gralha. Não era do interesse da pesquisa a definição prévia de um perfil específico de participantes, mas sim fabricar um espaço comum em que os bordados assumissem um papel mediador nos debates político-feministas, permitindo entrelaçar o fio histórico ao das práticas artísticas a serem desenvolvidas de forma participativa e refletindo sobre questões relevantes para o campo de estudo da educação artística. Todo este processo foi registrado em um Caderno de Campo, que se revelou uma espécie de diário criativo de trabalhos e reflexões, constituindo parte integrante desta tese.

A formação de uma roda de conversa com agulhas nas mãos foi fundamental para a construção de um espaço onde se dinamizaram temas próprios à política feminista. Debates em torno da fabricação de um modelo de feminilidade associado aos bordados eram realizados enquanto as mãos iam gravando formas em linha sobre os tecidos, em uma atitude historicamente associada à docilidade: olhos baixos, cabeça inclinada e ombros curvados. Esta postura, que pode

ser confundida com subjugação ou até mesmo devoção, pode também constituir uma cortina de fumaça para o conteúdo das conversas que circulam na roda ou mesmo para um movimento de autocentramento na observação, conexão e elaboração interior de pensamentos e sentimentos.

No contexto do grupo, mobilizámos as hipóteses sobre as quais discorreremos ao longo da pesquisa histórica, nomeadamente:

- a) as práticas de agulha foram historicamente utilizadas como ferramentas de docilização e domesticação feminina, tanto no contexto educacional como no privado, sendo, para tanto, necessária a fabricação de discursos que pudessem confirmar uma natural disposição da mulher para o ato de bordar;
- b) o discurso normalizado da delicadeza, refletido na iconografia e na perfeição técnica dos bordados, não expressa uma natureza feminina essencial, mas antes reflete a construção histórica de um modelo idealizado de bordado, ajustado às normas morais e sociais de adequação dos corpos femininos à docilidade e à domesticidade. Ainda assim, este ideal não impediu que muitas mulheres subvertissem tais regras, experimentando motivos, narrativas e técnicas que escapavam às prescrições e que, por vezes, revelavam tensões, críticas e formas de insubmissão;
- c) ao serem reconhecidos no âmbito das atividades domésticas, entendidas como expressão do trabalho “natural” das mulheres, não foram reconhecidos o valor artístico e econômico dos bordados, o que contribuiu também para sua desvalorização social. Contudo, os processos coletivos que sempre caracterizaram estas práticas (encontros, trocas e aprendizagens horizontais), constituíram espaços de solidariedade e de resistência comunitária, onde se preservaram conhecimentos, se partilharam experiências e se afirmaram modos de existência femininos historicamente subalternizados.

Estas hipóteses, que contêm forte conteúdo histórico, constituíram pano de fundo dos trabalhos realizados com o grupo, onde o debate político e as práticas de bordados deveriam afetar-se mutuamente, impulsionando um movimento circular entre pensamento e movimento. Assim, foi sendo fabricada uma trama propícia à reflexão sobre estratégias capazes de problematizar questões feministas a partir do uso dos bordados, em um contramovimento à instrumentalização histórica deste meio de expressão no contexto feminino.

A tradição oficial, própria aos trabalhos de agulha, em que a teoria acerca do fazer está intimamente relacionada à experiência, que não se restringe apenas ao ato em si, mas também às histórias de vida partilhadas, trouxe-nos ainda a possibilidade de refletir sobre a construção de formas partilhadas de conhecimento mais inclusivas. Neste sentido, as histórias de vida constituíram-se elemento fundamental tanto nas práticas de bordado, no ensino das técnicas e na criação coletiva, quanto no aprofundamento da consciência política deste ato, experienciando o que bell hooks (2013) nos traz ao refletir sobre a teoria enquanto prática libertadora. A teorização acerca do uso histórico dos bordados como ferramenta de docilização feminina constituiu-se, assim, estratégia de rompimento com as hierarquias impostas entre teoria e prática, arte e artesanato, público e privado, docilização e subversão, temas que, conforme vimos desenvolvendo ao longo desta tese, revestem-se de profundo caráter feminista. A citada autora, por meio de estudos que partiram da sua prática docente, acrescenta uma camada importante à teoria desenvolvida por Paulo Freire acerca da educação como prática de liberdade:

Foi como professora no contexto da sala de aula que testemunhei o poder de uma pedagogia transformadora fundada no respeito pelo multiculturalismo. Trabalhando com uma pedagogia crítica baseada em minha compreensão dos ensinamentos de Freire, entro na sala partindo do princípio de que temos de construir uma “comunidade” para criar um clima de abertura e rigor intelectual. Em vez de enfocar a questão da segurança, penso que o sentimento de comunidade cria a sensação de um compromisso partilhado e de um bem comum que nos une. Idealmente, o que todos nós partilhamos é o desejo de aprender — de receber ativamente um conhecimento que intensifique nosso desenvolvimento intelectual e nossa capacidade de viver mais plenamente no mundo. Segundo minha experiência, um dos jeitos de construir a comunidade na sala de aula é reconhecer o valor de cada voz individual. Cada aluno das minhas turmas tem um diário. Muitas vezes, eles escrevem parágrafos durante a aula e os leem uns aos outros. Isso acontece pelo menos uma vez, qualquer que seja o tamanho da turma. E a maioria das minhas turmas não é pequena. Têm de trinta a sessenta alunos, e houve circunstâncias em que dei aula para mais de cem. Ouvir um ao outro (o som de vozes diferentes), escutar um ao outro, é um exercício de reconhecimento. Também garante que nenhum aluno permaneça invisível na sala. Alguns deles se ressentem de ter de dar uma contribuição verbal; por isso, tenho de deixar claro desde o princípio que isso é um requisito nas minhas aulas. Mesmo que a voz de um dos alunos não possa ser ouvida por meio da fala, ele faz sentir sua presença por meio de “sinalização” (mesmo que ninguém consiga ler os sinais). (hooks, 2013, pp. 57/58)

As estratégias pedagógicas desenvolvidas por hooks (2013), inspiradas em Freire, serviram de referência para as abordagens metodológicas utilizadas nos grupos de debate e bordados que compuseram a pesquisa de campo. Em particular, no que diz respeito ao reconhecimento do ambiente educacional como uma comunidade múltipla, onde as experiências individuais são valorizadas e incorporadas ao processo de aprendizagem, registradas no diário que cada aluno elaborava ao longo de suas aulas. De forma semelhante, nesta investigação, os panos bordados assumiram o papel de diário enquanto meio reflexivo, marcados pela expressão individual imagética atravessada pelos debates políticos propostos nas sessões.

Mobilizar um grupo de estudos a partir de um senso de coletividade foi uma tarefa complexa que exigiu um movimento constante de autocrítica, de autorreflexão, disponibilidade para a mediação de conflitos, opiniões e interesses mútuos diversos. Além disso, foi também um desafio ao modelo idealizado de relações mais horizontais na construção do conhecimento. Esta estratégia colocou-me, enquanto investigadora, em uma posição complexa entre os objetivos da pesquisa, os interesses individuais de cada participante do grupo e as múltiplas experiências de vida refletidas no posicionamento político-feminista de cada integrante. Este contexto revela a pluralidade das questões identitárias que atravessam a política feminista na contemporaneidade. Trazer as experiências pessoais para o centro das rodas de conversa enquanto método é uma tarefa exigente e ao mesmo tempo necessária. Assim partilha hooks (2013) acerca deste desafio tanto na prática docente como em relação aos alunos:

Sempre acreditei que os alunos têm de gostar de aprender. Mas constatei que existe muito mais tensão no contexto da sala de aula diversa, onde a filosofia de ensino é baseada na pedagogia crítica e (no meu caso) na pedagogia crítica feminista. A presença da tensão — e às vezes até do conflito — fez com que frequentemente os alunos não gostassem nem das minhas aulas nem de mim, sua professora, como eu secretamente queria que gostasse. (hooks, 2013, p. 59)

Não obstante estar alinhada aos seus ideais e propósito de construção de uma prática docente diversa e inclusiva, a autora enfrentou diversas questões capazes de pôr em causa os seus métodos, mas que ao fim constituíram-se em oportunidades de adequação e reflexão crítica. Tal sucede, por exemplo, num outro caso partilhado pela autora, que consistia na realização de seminários abertos a professores, com a possibilidade de inclusão de alunos:

Na primeira noite, por exemplo, vários professores brancos fizeram comentários que poderiam ser interpretados como terrivelmente racistas, e os alunos saíram da sala e espalharam por toda a faculdade o que tinha sido dito. Visto que nossa intenção era educar para a consciência crítica, não queríamos que ninguém se sentisse atacado ou tivesse sua reputação de professor manchada no espaço do seminário. Queríamos, porém, que este fosse um espaço de confrontação construtiva e questionamento crítico. Para garantir que isso acontecesse, tivemos de excluir os alunos. (hooks, 2013, pp. 52/53)

Como podemos perceber, a construção de um espaço propício ao debate requer cuidados específicos, para que todas as pessoas envolvidas possam manifestar os seus pontos de vista de forma segura e aberta, por mais que entrem em conflito direto com os nossos ou com os das outras pessoas integrantes do grupo. Em favor deste entendimento, optei por não filmar, gravar ou mesmo identificar diretamente as pessoas que participaram desta investigação no âmbito do trabalho de campo. Todas as informações consideradas fundamentais foram registradas no caderno de campo, em anexo, parte integrante desta tese.

Ao longo da prática, pude constatar o acerto desta decisão, especialmente face a pontos de vista tão problemáticos como os partilhados por hooks (2013). Uma vez que todas as pessoas participantes estavam cientes deste posicionamento, foi possível mobilizar um espaço de intimidade, propício a um debate aberto, ainda que, por vezes, conflituoso. Esse ambiente favoreceu uma mediação constante, com o intuito de manter um diálogo respeitoso e, ao mesmo tempo, capaz de aprofundar as questões de gênero, tanto aquelas associadas ao ato de bordar como as que emergiam das experiências cotidianas das pessoas participantes, atravessadas pelos discursos normalizados, aceitos como verdades dadas.

A criação deste espaço de comum constituiu uma etapa fundamental para que as experiências individuais das pessoas que o integraram fossem sendo partilhadas ao longo dos encontros, tornando-se tema mobilizador dos debates políticos. A estas experiências iam-se costurando teorias políticas e as hipóteses discutidas nesta tese, centradas na associação dos trabalhos de agulha a um modelo considerado ideal de feminilidade, bem como na subalternização destas práticas face às práticas artísticas e aos sistemas econômicos de mercado.

Ao tomarmos as experiências pessoais como ponto de partida para os trabalhos de bordado e para os debates feministas, acabamos por promover o questionamento acerca dos movimentos hegemónicos que privilegiam o conhecimento teórico, cuja consequência frequente é um sentimento de rejeição do universo académico, comumente

percebido como distante da realidade concreta de quem, no cotidiano, sente o peso das exigências da manutenção da vida. Esta estratégia permitiu-nos experienciar, no trabalho de campo, a compreensão de que é precisamente no cotidiano que a teoria ganha movimento, na fricção com a experiência vivida. Foi esse o espírito que orientou a teoria desenvolvida por Paulo Freire ao criar o seu método de ensino voltado para uma população adulta e campestre, posteriormente retomado e atualizado por bell hooks em sua prática docente, atravessada pela teoria feminista.

Refletindo sobre os meus próprios trabalhos de teoria feminista, percebo que o texto escrito — a conversa teórica — é mais significativo quando convida as leitoras a se engajar na reflexão crítica e na prática do feminismo. Para mim, essa teoria nasce do concreto, de meus esforços para entender as experiências da vida cotidiana, de meus esforços para intervir criticamente na minha vida e na vida de outras pessoas. Isso, para mim, é o que torna possível a transformação feminista. Se o testemunho pessoal, a experiência pessoal, é um terreno tão fértil para a produção de uma teoria feminista libertadora, é porque geralmente constitui-se a base da nossa teorização. Enquanto trabalhamos para resolver as questões mais prementes da nossa vida cotidiana (nossa necessidade de alfabetização, o fim da violência contra mulheres, seus direitos reprodutivos e a liberdade sexual, para citar algumas), nos engajamos num processo crítico de teorização que nos capacita e fortalece. (hooks, 2013, p. 97)

A partir do entendimento da citada autora, a teoria nasce de nossos esforços para perceber as experiências da vida cotidiana, sendo a experiência pessoal um terreno fértil para a produção do conhecimento que, no caso desta investigação, ocorreu num fluxo entre o trabalho de investigação individual e o trabalho coletivo durante a pesquisa de campo, no qual teoria e prática foram sendo costuradas em um movimento fluido que integrou palavra, experiência, linha, agulha, tecido e discurso.

Neste contexto, as práticas de agulha assumiram um papel fundamental na mediação, tanto do debate político-feminista como na expressão da minha experiência individual enquanto investigadora e criadora em bordados, assim como na expressão de quem borda coletivamente. A partir de questões técnicas específicas, o ato de bordar assumiu o relevante papel de dinamizar e materializar a discussão política, desestabilizando e colocando em movimento o sentimento de revolta face ao caráter docilizante que pode conter, ou invocar, o afeto face as histórias de vida, além de trazer dúvidas sobre o seu valor expressivo no contexto das práticas artísticas.

A busca pela formação de uma roda de bordados e debates feministas tinha, assim, por objetivo problematizar o corpo que borda, no qual está gravado uma história construída de docilização e domesticação feminina, atualizada no presente pelas experiências do cotidiano, assim como uma história de resistência e de repulsa a um dado padrão, além de histórias ancestrais, de convívio, de afeto, de experiência íntima consigo e com outro. Os bordados assumiram aqui o papel de mediador do debate político, na construção do conhecimento a partir da experiência, na fabricação conjunta de estratégias de problematização do conceito de gênero, de métodos investigativos na inter-relação entre as práticas de agulha, artísticas e educativas.

Os objetivos propostos não nos fecharam em uma busca por um dado resultado ou sequer encerraram em si uma exigência normativa para o grupo. Pelo contrário, alinhavaram bordas metodológicas na busca por refletir acerca desta experiência enquanto processo no contexto acadêmico. Para tanto, foi necessário, ainda, que pudéssemos incluir no planeamento desta etapa da investigação a escolha do espaço no qual as sessões deveriam ocorrer. Conforme poderemos perceber adiante, o espaço findou por se configurar em elemento fundamental da pesquisa afetando os trabalhos do grupo, tal qual um integrante mobilizador. Esta não foi, de fato, uma escolha aleatória. Considerando a necessidade de uma discussão político-feminista mais ampla e inclusiva, para além do meu lugar de fala e da minha performance de gênero socialmente atuante, o espaço escolhido para as reuniões do grupo foi o Centro Social Autogerido-CSA A Galha. Este coletivo surgiu no ano de 2019, na cidade do Porto, Portugal, politicamente posicionado como antiautoritário radical, atravessado pelas políticas associadas às migrações, ao feminismo, às teorias decoloniais, antirracistas e ao veganismo popular.

O veganismo popular é um dos eixos que movimentam o CSA A Galha, a partir do qual o espaço de convívio agita-se, mantendo uma rotina semanal de encontros, fortalecendo, assim, laços e constituindo-se como importante meio de ativismo face ao movimento cooptado pelo capital de elitização e gourmetização da culinária vegana. A cozinha, espaço comum de trânsito doméstico feminino, neste espaço, assume um caráter de resistência ao sistema agroalimentar, trazendo alternativas solidárias de apoio mútuo, além de ser uma relevante fonte de financiamento e manutenção econômica do espaço.

Outro eixo importante de suas atividades é o apoio e acolhimentos de outros coletivos e atividades alinhadas com a militância do grupo, sendo este um espaço fluido e aberto que, ao longo do tempo, tem acolhido movimentos sociais de vários países, possibilitando debates, grupos de leituras, rodas de conversa, cursos de educação antirracis-

tas, entre outros temas e atividades associados à sua atuação política. A busca pela qualificação e aprofundamento do debate em torno das suas pautas levou, ainda, o coletivo a mobilizar a criação de uma biblioteca social, disponibilizando títulos essenciais ao debate político contemporâneo sobre teorias queer, antirracistas e decoloniais. No espaço coletivo, há também uma loja livre de vestuário, pautada pela circularidade de doações e recolhas de forma gratuita.

Assim, os objetivos da pesquisa e a forma de atuação deste coletivo alinharam-se, tornando este o lugar dos encontros das rodas de debates político-feministas e bordados mobilizados no âmbito desta investigação. No CSA A Gralha, foi ainda possível recrear a atmosfera doméstica, historicamente associada às práticas manuais, tendo em conta o movimento constante da cantina e a criação de espaços de leitura que mimetizavam uma composição muito próxima de um lar, inclusive na postura acolhedora com a qual nossa roda foi recebida.

Para além dos motivos aqui trazidos, o fato de se tratar de um coletivo diverso, tanto na sua composição como no que diz respeito às pessoas que partilham deste centro social, maioritariamente não binárias e imigrantes, constituiu mais um fator relevante para esta investigação, tendo em vista a possibilidade de proporcionar mais diversidade para o interior do grupo de discussão e bordados. O risco de se criar uma bolha em torno de temas muito próximos ao feminismo heteronormativo ocidental era um desafio constante que precisava ser enfrentado, sobretudo no trabalho de campo. Desse modo, estabeleceu-se uma parceria profícua entre este coletivo e as rodas mobilizadas no âmbito desta investigação, intituladas *Direito ao Averso. Como nos tornamos feministas?*

4.3 Direito ao avesso

A investigação histórica sobre o uso dos bordados enquanto técnica de disciplinamento feminino não nos apontou dados suficientes para a definição do momento histórico exato em que as técnicas de ensino dos bordados voltaram-se para o avesso para determinar a sua qualidade. Para tal, seria necessário um estudo específico, abrangendo um período histórico mais amplo. No entanto, estratégias comuns na prática do bordado para se esconder pontas soltas, como os nós invisíveis, a sobreposição de pontos, as buscas por um correr da linha lisa pelo avesso, entre tantas outras, consolidaram-se como elementos essenciais da técnica dos bordados. A elaboração de um avesso tão “limpo” passou a ser não apenas demonstração da perfeição da peça, mas, também uma forma de refletir o zelo, a limpeza e o cuidado de quem borda.



Fig. 32

**Cartaz grupo de debates e bordados
 Direito ao Averso (2022)**

Fonte: acervo da autora

As qualidades desejadas de um bordado deveriam marcar, assim, o trabalho, refletindo as características de quem o executa, nomeadamente a calma, a paciência e a delicadeza. É desse modo que um certo modelo de perfeição das práticas de agulha permanece associado a um ideal de feminilidade (Parker, 1996). Estes discursos e modelos comportamentais mostram-se, ainda, atuantes no presente. Não é incomum cedermos ao impulso de verificar a perfeição do avesso de um bordado, refletida na sua semelhança com o padrão constante do lado direito, como uma confirmação do seu valor econômico e estético. A normalização desta atitude é igualmente percebida no ensino destas práticas.

Ao longo dos anos em que me dediquei ao ensino dos bordados, habituei-me a ouvir o lamento das pessoas que afirmavam nunca ter conseguido bordar, mas que, ainda assim, gostavam muito dos trabalhos de agulha, acrescentando frequentemente que nunca conseguiriam executar um bordado que fosse “bom”. “Não saber” ou “não saber bordar bem” surgem, muitas vezes, como formas de expressar a incapacidade de atender às exigências de perfeição historicamente construídas, bem como o sentimento de inadequação face a um modelo idealizado de bordado. Trata-se, assim, de um reflexo da história do ensino dos bordados, que elegeu a perfeição técnica de

mimetização do padrão do lado avesso ao direito como ponto central, tornando as técnicas cada vez mais exigentes e o tempo dedicado ao trabalho cada vez mais longo.

Quantos avessos imperfeitos foram guardados no fundo das gavetas como uma vergonha a ser escondida? Quantas pessoas abriram mão de uma prática, que também é fonte de prazer, por não conseguirem adequar-se ao padrão, inclusivamente quanto ao gênero, ou por serem consideradas inaptas e inadequadas?

Enquanto praticante de bordados, pude perceber que este ideal de perfeição não se dá à custa de um dom natural ou de técnicas eficientes, mas sim de longos períodos de atenção num fazer e refazer disciplinados. Sempre temos pontas soltas e nós por esconder. O friccionar da linha a cada passada pelo tecido a esgaça, tornando inevitável a formação de nós, a medida que esse movimento torna a linha mais elástica e propensa a enrolar-se sobre si mesma. Para além disso, em trabalhos muito extensos ou com cores variadas, dominar as técnicas de ocultamento dos nós de forma a garantir continuidade ao padrão bordado é fundamental. Para praticantes iniciantes, isto pode ser um verdadeiro terror. A estratégia é: linha curta, menos desgaste no tecido e menos nós. Por conseguinte, linha grande no bordar passou a ser considerada sinal de preguiça e de falta de cuidado por parte de quem o executa. No ensino tradicional dos bordados, um avesso com nós visíveis ou com nós resultantes do enrolar da linha sobre si própria representa uma falha, uma vergonha, a ser escondida, fazendo com que o bordado seja refeito até a exaustão. Caso não seja suficiente, deve ser escondido para sempre sob outra camada de tecido.

A partir destas premissas, nas rodas de bordados e discussão político-feminista, o direito ao avesso constituiu-se como uma afirmação pelo rompimento com estas práticas disciplinares de controle do corpo e com a tradição fabricada, na qual se destaca o protagonismo das técnicas empregadas nas práticas de agulha em favor da fabricação de um avesso tido como perfeito, que se sobrepõem à sua potência expressiva. O direito ao avesso constituiu-se, ainda, como expressão do direito à participação de quem recusa a adequação à norma disciplinar da sua expressão em bordados, assim como na vida.³³

33 A repulsa em relação ao ato de bordar é um sentimento frequentemente partilhado comigo quando falo sobre meu trabalho com bordados, seja nos grupos que mediei, seja ao tratar do tema desta investigação. Em uma conversa íntima com uma amiga, ela partilhou como, na sua história de vida, utilizou a recusa ao ato de bordar como forma de resistência a um modelo de educação feminina vigente na sua época e da performance social que lhe era exigida. Enquanto, em sua família, as mulheres reuniam-se para bordar, ela, num gesto de afirmação da própria liberdade, dizia que não ficaria em casa a contar pontos em referência a técnica do bordado em ponto cruz, na qual contar pontos é algo fundamental uma vez que o desenho é composto em pontos, como uma espécie de Pixel.

O direito ao avesso expressa, portanto, uma reivindicação por um bordado livre, por meio do qual é possível dar vazão à necessidade de expressão criativa em linha, pano e tecido. Na minha experiência pessoal, o direito, ou auto permissão, de utilizar o bordado no interior das minhas práticas artísticas, foi se desenvolvendo gradativamente, à medida em que reconhecia o quanto o meu desejo estava contaminado pelas imagens massificadas dos bordados como instrumento de controle e domesticação feminina, bem como pelo conceito elitizado das “artes superiores”, entre as quais não se poderiam encontrar as práticas artesanais.

Aprofundar conhecimentos teóricos sobre a fabricação das hierarquias no campo das artes e as teorias feministas acerca da fabricação do conceito de mulher, além do uso histórico dos bordados como ferramenta disciplinar feminina, modificou de forma irremediável o meu olhar sobre esta prática, constituindo-se em parte fundamental da minha consciência político-feminista na atualidade. Desta forma, a questão inicial constante no convite de participação dos grupos “Como nos tornamos feministas?” tem como premissa a minha questão básica: “Como me tornei feminista?”, compreendendo, assim, o feminismo como um tecido fabricado no cotidiano, fio a fio, numa obra inacabada de constantes intervenções no fazer, desfazer e refazer.

Esse movimento esteve subjacente à pesquisa de campo, realizada em etapas, em favor da fluidez necessária à construção de estratégias coletivas e em diálogo com as pessoas que participaram do trabalho. Ao fio investigativo, fabricado ao longo do eixo histórico desta investigação, competia atravessar o tecido tramado em palavra-voz-pensamento, por meio das conversas, e em agulha-linha-tecido, pelas práticas de bordados, proporcionando o estranhamento e o incômodo ao pano embotado dos estereótipos de feminilidade associados ao ato de bordar.

Compreendendo que a prática dos bordados, os discursos a ela associados, assim como um determinado debate feminista precisavam deslocar-se do lugar-comum normalizado, incomodar por meio da estranheza funcionou como estratégia de desgaste do tecido por eles composto, padronizado pelo cotidiano. Na primeira etapa da investigação, o primeiro fio puxado foi a minha presença silenciosa bordando no CSA A Gralha. Este ato findou por assumir uma dimensão performática: ao meu lado, cadeiras vazias dispostas em círculo; no centro, uma mesa com linhas de cores variadas e tecidos disponíveis, uma cena que sugeria a espera por alguém que pretendesse juntar-se a mim nesta atividade.

A criação de um grupo aberto e fluido, independente de classe social, idade ou gênero, era fundamental para a pesquisa. Buscava-se reunir pessoas motivadas por um interesse ou curiosidade comum



Fig. 33

Registro do início do trabalho de campo CSA A Gralha

Fonte: acervo da autora

pelas práticas dos bordados, ao mesmo tempo em que se procurava perceber quais as razões ou impulsos que levariam alguém a se aproximar de uma pessoa bordando silenciosamente em um espaço de convívio politicamente posicionado no campo feminista. Dessa forma, era importante compreender como os bordados eram percebidos neste território, composto por pessoas que desafiam o estereótipo de feminilidade historicamente associado à prática dos bordados.

Pessoas olhavam pela vitrina com curiosidade para minha atividade de bordar, especialmente as mais velhas que moravam na vizinhança, enquanto outras observavam pelo lado de dentro, nos momentos de convívio no Centro Social. Porém, após algumas sessões em solitário, comecei a me questionar sobre as barreiras invisíveis que impediam as pessoas de se aproximarem, de tomarem agulha, linha e tecido para se juntar a mim neste ato, ou mesmo de questionar a possibilidade de fazê-lo. Isso fez com que pudesse olhar para o profundo prazer e concentração que este ato me proporcionava individualmente, levando o meu pensamento para outro lugar, onde a noção de tempo e espaço se esvaziava.

Neste estado de concentração, iniciei as experiências individuais na busca por vivenciar outras formas do ato de bordar. Bordar diretamente pelo avesso, por exemplo, foi uma forma de transgredir a norma

do bordado riscado e executado pelo lado direito, baseado no modelo de perfeição e mimetismo do lado avesso. Bordar pelo avesso exigiu o uso de uma forte luz por trás do pano, de modo que o risco feito no lado direito ficasse mais evidente pelo lado avesso, funcionando como uma espécie de bordado em mesa de luz própria ao desenho. Assim, o corpo buscava uma nova posição muitas vezes incômoda e exigente, na qual o olhar se elevava juntamente com o bordado, contrariando o olhar baixo e a cabeça curvada. Os riscos deixam de ser tão nítidos e a intuição conduzia mais fortemente a agulha, divergindo da expectativa de pontos perfeitos sobre um desenho bem riscado no tecido.

Após algumas sessões nesta fase, a estratégia de proporcionar uma aproximação espontânea, na tentativa de formar uma roda de bordados, não se mostrou eficaz, tornando-se necessário aumentar a divulgação, que passou a ser realizada tanto através das minhas redes de contactos como através das redes do Centro Social que, após perceber melhor minha proposta de trabalho, passou a ser um importante parceiro da investigação, incluindo os encontros das rodas de bordados na sua agenda oficial e, gradativamente, interagindo com o grupo para além da partilha do espaço. Esta divulgação mobilizou efetivamente pessoas interessadas, iniciando-se assim os trabalhos em grupo.



Fig. 34

**Estratégias de Bordado
pelo avesso na contraluz**

Fonte: acervo da autora

Na segunda fase, iniciámos os trabalhos com um desenho realizado por cada integrante. Isto gerou a primeira surpresa entre as pessoas que chegavam à roda, uma vez que, de acordo com as metodologias tradicionais de ensino dos bordados, parte-se de um desenho copiado de livros, revistas ou disponibilizado por quem ensina. Em um grupo aberto, não centrado em pessoas com algum nível de conhecimento nas técnicas de desenho, esta é, em geral, a primeira barreira a ser ultrapassada. O “não saber desenhar”³⁴ era uma expressão corrente, frequentemente seguida do desejo de que eu fizesse ou disponibilizasse algo pronto para bordar. A busca pelo desenho figurativo acabava também por provocar, em algumas pessoas, a frustração perante o sentimento de não serem capazes de desenhar de acordo com o seu desejo pessoal. Para a maioria das pessoas que chegou à idade adulta sem se dedicar ao desenho, recriar uma estética infantil é algo bastante comum.

Perante a exigência de possuir uma habilidade que não foi aperfeiçoada ao longo do tempo, os sentimentos de incapacidade e frustração são frequentemente partilhados. Foi fundamental, nesta fase do trabalho, evidenciar a legitimidade da frustração por não se saber desenhar aquilo que se pretende, bem como reconhecer, com objetividade, o fato de que o processo de aprendizagem exige tempo e empenho. Como nos mostra Derdyk (1989), a partir da sua experiência enquanto arte-educadora, no processo de escolarização, quando a criança é introduzida às técnicas de alfabetização, o desenvolvimento gráfico é significativamente afetado. De acordo com a autora:

O sistema educacional geralmente dá uma ênfase no mundo da palavra. Dependendo da estratégia utilizada para a aquisição da escrita, existe um esvaziamento da linguagem gráfica como possibilidade expressiva e representativa.

A aprendizagem da escrita canaliza a descarga energética e expressiva da atitude gráfica que o desenho carrega para a noção regulada de controle técnico na utilização do instrumento. A manifestação gráfica fica à margem. (Derdyk, 1989, p. 103).

34 Sobre o “direito ao desenho” e abordagens que recusam a ideia de que desenhar exige virtuosismo técnico, destacamos os trabalhos desenvolvidos no âmbito do projeto *DrawingU* (i2ADS/Universidade do Porto), em particular, o volume *Ver, Querer Ver, Dar a Ver – Desenhar entre Fronteiras na Universidade* (Bismarck, Almeida, Simões & Silva, eds.), cuja introdução afirma que “tal como todos escrevemos, também todos desenhamos e todos podemos desenhar”, sublinhando o carácter democrático, processual e não-elitista do desenho. Estes estudos oferecem enquadramentos importantes para compreender a recorrente expressão “não saber desenhar” e as barreiras educativas e culturais que moldam essa percepção. Nesse sentido, destaca-se também o artigo *Autotopografia – o desenho como metodologia vulnerável* (Almeida, Bismarck, Simões & Silva), que discute o desenho como prática situada e vulnerável, afastada dos ideais de perfeição técnica e aberta à experiência, ao erro e à implicação subjetiva. Juntos, estes trabalhos constituem referências úteis para compreender barreiras culturais e educativas associadas à percepção de incapacidade das pessoas adultas em desenhar.

A aprendizagem da escrita constitui-se momento fundamental no desenvolvimento infantil no contexto educativo. À medida que a manifestação gráfica fica cada vez mais à margem, a cópia alinha-se ao modelo que Derdyk (1989) nomeia como “classificatório e redutor” e que Freire (1987) denomina de “bancário”. Importante referir que, enquanto metodologia, a autora estabelece uma distinção entre imitação e cópia: a imitação envolve a tentativa de simular algo a partir da própria experiência, ao passo que a cópia é uma mera reprodução impessoal, ou seja, o “ato de copiar, diferentemente, carrega um significado opressor, censor, controlador. Poderíamos dizer que a necessidade de copiar igualzinho revela um distanciar-se de si mesmo” (Derdyk, 1989, p. 110)

No contexto das práticas dos bordados, observa-se uma vasta cultura de cópias, incentivada ao longo dos anos por revistas especializadas, como foi a *Modas & Bordados. Vida Feminina*, também prevalentes enquanto metodologia de ensino dos bordados, conforme podemos perceber na pesquisa realizada por Parker (1996) e pelas obras de Clementina de Moura³⁵ voltadas para o ensino dos bordados em contexto educativo em Portugal. Fica, assim, evidente o quanto o ato de copiar neste contexto reflete uma espécie de infantilização gráfica de quem borda. Além disso, uma vez que o estudo do desenho tende a não ser aprofundado ao longo da vida, esta habilidade é frequentemente abandonada face às exigências da vida adulta e aos discursos generalizados que associam a prática do desenho a artistas ou a crianças.

Diante deste contexto, o desânimo inicial causado pela constatação de não saber desenhar, sentimento partilhado pela maioria das pessoas que se iniciavam nas rodas de debate e bordados, que poderia à partida ser um obstáculo, transformou-se um desafio estimulante à medida em que eram trazidas as inúmeras possibilidades expressivas proporcionadas pelos pontos de bordados mais simples, independente do desejo de realizar um bordado figurativo ou abstrato.

Aos poucos, os desenhos foram surgindo no papel em branco sendo, em seguida, riscados no tecido, momento em que se manifestava a segunda barreira constituída pelo “não saber bordar” ou “não saber bordar bem”. Inevitavelmente, eram evocadas histórias de vida quer no contexto familiar, quer no contexto escolar, conforme a faixa etária. A exigência da perfeição foi uma constante nos grupos de bordados, trazida por experiências anteriores, sem que fosse questionado o que exatamente se entende por um “bordado perfeito”, sendo tal perfeição avaliada sobretudo no lado avesso do tecido. Surgiam, então, relatos e comparações com outras pessoas, geralmente mulheres muito

35 *Bordados Tradicionais de Portugal* (1957) e *Colchas de Castelo Branco e o “Bordado”* (1966)

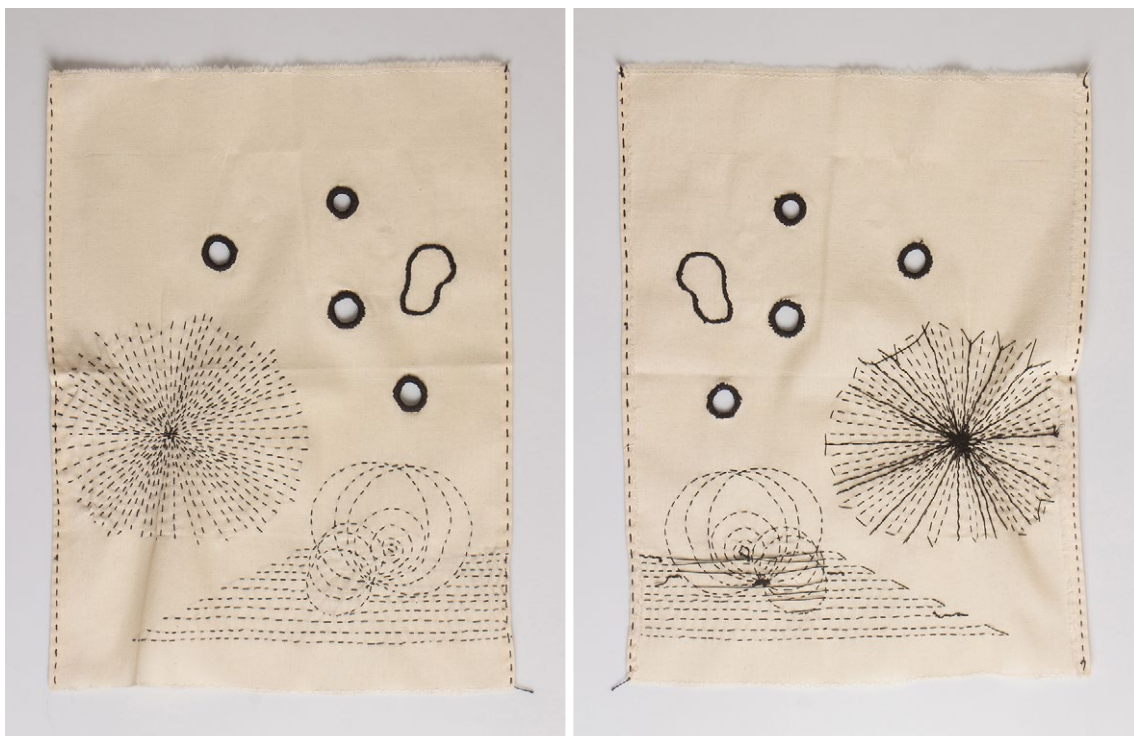


Fig. 35

Possibilidades Expressivas Pontos Simples

Pano de inspiração e testes produzido pela autora

Fonte: acervo da autora

famosas e conhecidas por possuírem um bordado, cujo avesso era liso, sem nós aparentes e de numa continuidade técnica, na qual o desenho em linha se apresentava praticamente igual tanto no lado direito como no lado avesso³⁶.

Ao discutir as exigências de perfeição nos bordados, os sentimentos de subjugação a este padrão e a sensação de inadequação quando tais exigências não eram alcançadas, fomos progressivamente adentrando na discussão política acerca dessa tradição que, ao despertar esse sentimento de insuficiência, busca uma dada perfeição e impõe a subjugação à norma estabelecida, disciplinado não apenas o corpo feminino, mas também a sua subjetividade. Desestabilizar tais conceitos acabaria ainda por desestabilizar, de algum modo, memórias frequentemente traumáticas presentes nas histórias de vida: horas

36 Os ideais de perfeição, a medida em que o lado direito e avesso são praticamente iguais, são ainda mais normalizados e exigentes no bordado com técnica em ponto cruz.

a fio a bordar e críticas constantes relativas a um resultado nunca alcançado. Contudo, nos casos em que a adequação se aproximava do esperado, em razão da habilidade técnica, eram comuns os relatos segundo os quais isto teria ocorrido à custa de considerável prejuízo emocional. Conforme mencionámos, não nos cabe analisar ou mesmo psicologizar estes relatos; porém, tampouco nos é possível ignorar a experiência, muitas vezes traumática, desse ato, especialmente entre pessoas com mais de 60 anos, para quem o ensino dos bordados ainda fazia parte da formação destinada às mulheres, tanto no contexto formal dos ambientes escolares institucionalizados e quanto no âmbito informal da vida familiar.

A ténue linha entre a experiência, enquanto elemento fundamental no processo de aprendizagem e no debate político, e a criação de ambiente propício à partilha emocional de histórias de vida é um desafio que hooks (2013) reconhece, especialmente quando as emoções emergem em sala de aula, aproximando esse espaço mais de uma espécie de terapia de grupo do que de um contexto acadêmico. Esse também foi um desafio presente nesta investigação, que pude experimentar no trabalho de campo. Diz, então, a autora:

Se formos todos emocionalmente fechados, como poderá haver entusiasmo pelas ideias? Quando levamos nossa paixão, a sala de aula, nossas paixões coletivas se juntam e frequentemente acontece uma reação emocional que pode ser muito forte. O ritual restritivo e repressivo da sala de aula insiste em que não há lugar para as reações emocionais. Sempre que rompem reações emocionais, muitos entre nós creem que nosso objetivo acadêmico ficou prejudicado. Para mim essa é uma visão distorcida da prática intelectual, pois o pressuposto por trás dela é que para ser verdadeiramente intelectual você tem que estar separado das suas emoções. (hooks, 2013, p. 207)

Hooks (2013), não obstante a sua crítica aos processos históricos de construção do conhecimento baseados em modelos patriarcais e elitizados, partilha sua experiência em contextos de ensino tradicional, nos quais a aura académica se apresenta de forma ainda mais evidente e problemática. No caso das práticas de agulha, usufruímos da vantagem de um espaço no qual existe, à partida, uma disposição emocional para a partilha e um interesse na construção de uma relação, ainda que efêmera, de intimidade. Tal fato revela-se através dos temas das conversas, da proximidade física e da troca de saberes nos mais variados aspectos da vida, sendo, na atualidade, partilhas ainda mais diversas em razão da faixa etária, do lugar de origem e das formas de vivência pessoal dos afetos.

O direito ao avesso vai-se insurgindo, assim, enquanto não conformação às exigências normativas na investigação, na performance socialmente esperada de um corpo feminino, nos bordados e na sua capacidade expressiva, cooptada historicamente enquanto ferramenta disciplinar e docilizante. Por meio da prática dos bordados, neste contexto, a busca por uma expressão livre partiu da minha experiência pessoal, indo ao encontro da experiência coletiva e atravessando os desafios de uma busca capaz de ir desconstruindo os estereótipos historicamente fabricados das práticas de agulha, do feminino e do feminismo. Esta postura permitiu-nos assumir o lugar do “não saber”: não saber bordar perfeitamente, não saber desenhar perfeitamente, não saber o que é ser uma mulher ou uma pessoa não binária perfeitamente e não saber o que é ser feminista perfeitamente. Esta consciência instaurou uma opacidade pessoal e relacional muito profícua, a partir da qual voltámos o nosso olhar para o cotidiano, como uma espécie de desestabilização de uma dada normalidade nos atos e no discurso. É aqui que se inicia a terceira fase deste trabalho de campo.

Nesta terceira fase, as pessoas que participavam das rodas de debates e bordados passaram, assim, a trazer fatos do seu cotidiano para a discussão, o que frequentemente influenciava o planeamento das sessões. Assim, estas deixaram, muitas vezes, de seguir a linha de trabalhos por mim previamente elaborada, que passou a assumir o caráter de orientações flexíveis ou de proposta reservada, a ser utilizada apenas na ausência de um tema mobilizador partilhado a partir da experiência de alguém. As vivências individuais findavam por reverberar nas experiências das outras pessoas participantes da roda, funcionando como gatilho para memórias pessoais que, por sua vez, se transformavam objeto de reflexão coletiva. Este movimento ocorreu com frequência, vindo a constituir-se como parte do método adotado para mobilização do debate político.

Ao longo dos trabalhos, iniciar a roda de debates em torno de algo que tivesse chamado a atenção no período entre sessões, seja no cotidiano, na comunicação social ou numa memória específica passou a constituir-se ponto inicial das conversas. Nessa dinâmica, cabia-me, enquanto mediadora, buscar tanto o aprofundamento político como um ambiente propício ao debate, que por vezes transformava-se em embate. Este é um papel desafiante para quem se propõe estabelecer relações de conhecimento através de práticas participativas, exigindo não uma espécie de “reposição da ordem”, mas sim um chamado ao alinhamento com os temas em discussão e à busca pela manutenção da relação de respeito mútuo. Ao trazer-mos as nossas experiências pessoais, carregadas de emoção, para um

espaço comum, não raro assumimos uma postura de vitimização ou mesmo de hiperimportância face à experiência das outras pessoas. Por isso, tornam-se necessário o convite à empatia e à solidariedade, no caso concreto da experiência interrelacional e pessoal que se estabelecia nestes encontros.

Os fluxos das discussões proporcionavam, ainda, diversas oportunidades para introdução de questões abordadas pelas teorias, que atravessaram esta investigação, desenvolvidas especialmente por Silvia Federici, Michel Foucault, Nestor Garcia Canclini, Saidiya Hartman, bell hooks. Estas referências eram, muitas vezes, incorporadas às rodas, sem que fosse necessária uma atribuição teórica explícita ao longo dos debates. Apenas ao final de cada sessão, mencionava que os temas por nós discutidos também eram objeto de reflexão por parte de pessoas academicamente renomadas, cujas ideias também fluíram na nossa roda de bordados e debates.

Essa prática despertava, por um lado, o interesse pela leitura das obras referidas e, por outro, frequentemente surpreendia quem participava, ao perceber que temas “tão banais” também mobilizavam reflexões no meio acadêmico, especialmente no âmbito das epistemologias feministas. Esses momentos tornaram-se fundamentais na legitimação das experiências partilhadas, criando um fluxo em que experiência e teoria se entrelaçavam, facilitando o debate de temas complexos, como o valor econômico do trabalho doméstico, fabricação social da mulher e da família no sistema capitalista de mercado, o disciplinamento dos corpos, a hierarquização entre arte e artesanato e a reprodução da violência de gênero através do discurso e das práticas educativas no interior das práticas artesanais.

Esta abordagem não partiu da premissa de uma infantilização intelectual das pessoas que integravam as rodas de bordados e debates, artifício historicamente utilizado em desfavor das mulheres. Tal prática foi particularmente evidente durante o Estado Novo em Portugal, período objeto de estudo desta tese, no qual a infantilização da subjetividade feminina teve consequências significativas para sua subalternização, tanto no contexto do trabalho quanto no ordenamento jurídico, como discutido ao longo do eixo histórico desta investigação. Buscamos, contudo, evitar o lugar-comum da queixa ou do relato não reflexivo, frequentemente presente em diversos círculos sociais, incluindo o acadêmico.

Neste contexto, tornou-se evidente que muitas das questões relacionadas com a política feminista e com a subalternização das práticas artesanais face às artísticas, especialmente no que respeita aos bordados, objeto desta investigação, ainda carecem de um aprofundamento teórico mais consistente, o qual, quando desvinculado da

experiência cotidiana, tende a permanecer encerrado em estruturas abstratas e desconectadas da realidade.

Ademais, é importante salientar que diversos estudos teóricos que contribuíram para o aprofundamento do debate atravessaram um movimento contínuo de reflexão política no interior dos ciclos de debates no grupo de Leituras Feministas³⁷, que integrei desde o ano de 2019. O grupo de bordados, fundado na experiência e na prática, e o grupo de leituras, marcadamente acadêmico, embora sempre crítico das estruturas academicistas, alinharam-se nesta investigação, tecendo perspectivas diversas a obras similares. Nesse contexto, trago um exemplo específico surgido durante a abordagem da obra *Carta a minha filha*, de Maya Angelou (2019). Enquanto, no grupo de Leituras Feministas os textos eram lidos previamente para posterior debate, na roda de bordados e discussão a obra foi mobilizada indiretamente a partir do prefácio de convocação à ternura, escrito por Conceição Evaristo, na edição brasileira. A conversa fluiu em torno de temas como a vitimização, o necessário posicionamento feminista quotidiano e as nossas próprias histórias de vida. À medida que refletíamos sobre como gostaríamos de ser lembradas pelas próximas gerações, criávamos materialmente com linha e tecido um objeto carregado de sentido pessoal. Segue parte do texto lido conjuntamente na referida sessão.

Abrindo o livro, “Casa” é um texto dedicado a gratidão a sua longevidade. Maya escreve: “Minha vida está sendo longa...”, e, como agradecimento, ela efetua um gesto de ternura em relação às mulheres. A escritora busca tecer uma rede em que as mulheres do passado — avó, mãe, amigas — se fundem ao presente, como fios entretecidos, todas, indistintamente, Angelou as reconhece como mães e filhas marcadas sempre por atos de carinho, de cuidado umas com as outras, dizendo: “(...) tenho milhares de filhas. Vocês são negras e brancas, judias e muçulmanas, asiáticas, falantes de espanhol, nativas da América (...), e estou falando com todas vocês. Eis aqui, minha oferenda”. Esse primeiro texto pode ser lido também como uma provocação. Pergunta-se onde está a casa, a moradia, o local íntimo de pertença de cada pessoa. Questiona-se sobre o que seria a casa, para além da construção física, da habitação de cada indivíduo.

37 O grupo de Leituras Feministas, constituiu-se no ano de 2019, originalmente pela professora doutora Carla Cruz e pela então estudante de doutoramento em Artes Plásticas Gabriela Carvalho, como uma forma de suprir uma necessidade sentida por ambas no interior das suas próprias investigações no campo político-feminista, além de atender de uma forma partilhada e comunitária uma constante demanda de outras estudantes e investigadoras no interior da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Cheguei ao grupo também a partir da minha própria investigação, a partir do qual desenvolveu-se um fluxo de troca constante de experiência e de conhecimento entre nós, quando no ano de 2022, me junto a equipa organizadora.

Essa ideia é retomada em “Recuperando as raízes sulistas”, quase no final da obra, que deixa entrever que ninguém abandona a “casa”, ninguém extirpa, de si as suas raízes. E, se o faz, há o gesto desesperador de procura, o desejo de encontrar ou reencontrar o ponto original e íntimo, sempre. É o que Maya Angelou conclui ao escrever sobre a recuperação de suas raízes: “Compreendi que nunca poderei me esquecer de onde venho. Minha alma sempre voltará para trás e se maravilhará com as montanhas que escalei, os rios que atravessei e os desafios que ainda me esperam pela estrada. Essa compreensão me fortalece.”

Dirigindo-se às mulheres, Maya lhes oferece consolação e afirma uma benevolência com a própria vida ao reconhecer seus erros. Pode-se ler essa sincera afirmativa: “Cometi muitos erros, e sem dúvida ainda cometeria outros antes de morrer, (...) aprendi a aceitar minha responsabilidade e a me perdoar primeiro”. E, para além do perdão a si própria, ela, a mulher a quem o tempo concedeu sabedoria generosamente oferece conselhos, convocando a coragem de suas filhas.

Maya ensina que elas nunca devem se lamentar, pois o lamento expõe o lugar de fragilidade da vítima: “Nunca se lamente. lamentos fazem com que um animal saiba que há uma vítima nas imediações”. (Evaristo *apud* Angelou, 2019, pp. 11/12)

A introdução escrita por Conceição Evaristo à citada obra de Maya Angelou, revelou uma conversa íntima que se estabeleceu entre ela, a autora e as pessoas leitoras. A esta trama juntaram-se a minha voz e as vozes das pessoas que estavam a bordar. Não era do nosso interesse a leitura direta do texto de Angelou, mas sim mergulhar na atmosfera afetiva evocada pelo prefácio, um diálogo íntimo entre as autoras e quem as lia. Esta experiência nos tocou sensivelmente, uma vez que éramos majoritariamente imigrantes em terra estrangeira, em busca da reconstrução de uma casa física e interior. Assim, a experiência íntima e pessoal entre Maya Angelou e as pessoas que integravam o grupo se impôs antes mesmo da sua teoria política, despertando na roda o desejo de aprofundar o conhecimento teórico por ela produzido.

Conforme já referido, diversas obras objeto de estudo ou mencionadas no grupo de Leituras Feministas, de autoras como, Audre Lorde e Chimamanda Ngozi Adichie, integraram o grupo de bordados não apenas como referência teórica, mas também enquanto materialidade através da minha voz. Após a leitura de um pequeno trecho de *Todos devemos ser feministas* (Adichie, 2017), foi-me solicitado que lesse ao longo de várias sessões de bordados. Estes eram momentos

intercalados de silêncio e de intervenções para debates específicos, seguidos pela retoma da leitura. Ao final, e mesmo durante as conversas entre parágrafos, foi partilhado o prazer que essa experiência despertava, evocando sentimentos antigos de afeto e cuidado em momentos de intimidade familiar.

A busca pela leitura de autoras feministas também fez com que a biblioteca disponível no CSA A Gralha se tornasse, progressivamente, fonte de interesse para algumas das pessoas integrantes do grupo, intensificando o fluxo de interação com o espaço. Essa aproximação ocorreu desde os primeiros trabalhos do grupo e teve como elemento atrativo a comida, cujo aroma, exalado ao longo de seu preparo, permeava todo o ambiente, aquecendo os estômagos após os bordados e debates, ampliando, assim, o convívio entre nós e o espaço.

A relação que se estabeleceu entre as pessoas que compunham a roda e o Centro Social constituiu, assim, mais uma camada adicionada ao trabalho de campo. A escolha desse espaço foi motivada pela necessidade de ampliar o campo de discussão para além da própria performance de gênero. Por reconhecer o potencial de atrair pessoas com um perfil semelhante ao meu, tornou-se extremamente necessário proporcionar fissuras nesse padrão tanto na composição do grupo quanto na sua interação com o Centro Social, um espaço de convívio de pessoas das mais diversas performatividades de gênero³⁸. Esta estratégia, no entanto, não evitou que emergisse no grupo a questão de um certo incômodo com o protagonismo assumido pelos movimentos políticos *queer* nas manifestações do 8M³⁹, em detrimento dos movimentos feministas de mulheres cisgênero. A naturalidade com que esta questão foi colocada no grupo de discussão político-feminista que se realizava no interior de um espaço político não binário, revelou muitas camadas deste debate e, ao mesmo tempo, refletiu a confiança que já se estabelecia no grupo, necessária à exposição de opiniões pessoais, profundamente políticas e muitas vezes controversas.

Como já referido, a mediação dos debates revelou-se um importante desafio no sentido de fabricar um tecido disponível à expressão de posicionamentos diversos. Procurou-se evitar, por um lado, que este se tornasse um campo de batalha, comum quando emergem posições políticas divergentes, e, por outro lado, resistir a uma busca

38 A expressão *performatividades de gênero* assume, nesta investigação, o sentido presente na teoria desenvolvida por Judith Butler segundo a qual o gênero não se constitui como uma “identidade estável”, mas como uma “temporalidade social constituída”. Assim, não há uma identidade pré-existente, uma vez que o corpo atua socialmente de modo performativo, isto é, expressa-se por meio de “performances sociais” (Butler, 2003, p. 279).

39 Expressão do 08 de março, Dia Internacional da Mulher, que marca as manifestações político-feministas.

idealizada por uma visão política centrada no consenso e na reconciliação, criticada por Mouffe (2015), ao problematizar a democracia enquanto uma busca por neutralizar o antagonismo:

Para ser aceito como legítimo, o conflito tem que assumir uma forma que não destrua o ente político. Isso significa que é preciso existir algum tipo de vínculo comum entre as partes em conflito, para que elas não tratem seus oponentes como inimigos que devem ser erradicados nem considerem que suas pretensões são ilegítimas, que é exatamente o que acontece com a relação antagonista amigo/inimigo. No entanto, os oponentes não podem ser simplesmente considerados concorrentes cujos interesses podem ser tratados por meio de uma simples negociação ou acomodados por meio da discussão, porque, nesse caso, o elemento antagonístico teria sido simplesmente eliminado. Se por um lado queremos reconhecer a permanência da dimensão antagonística do conflito, e por outro permitir a possibilidade de que ele seja “domesticado”, é necessário considerar um terceiro tipo de relação. É esse tipo de relação que sugeri chamar de “agonismo”. Enquanto o antagonismo é uma relação nós/eles em que os dois lados são inimigos que não possuem nenhum ponto comum, o agonismo é uma relação nós/eles em que as partes conflitantes, embora reconhecendo que não existe nenhuma solução racional para o conflito, ainda assim reconhecem a legitimidade de seus oponentes. Eles são “adversários”, não inimigos. Isso quer dizer que, embora em conflito, eles se consideram pertencentes ao mesmo ente político, partilhando um mesmo espaço simbólico dentro do qual tem lugar o conflito. (Mouffe, 2015, pp. 18/19)

A citada autora destaca, neste contexto, a importância de instituições e práticas capazes de acolher vozes discordantes, sem que estas assumam formas violentas ou se rendam ao ideal de um consenso pacificado. Para isso, seria necessário “reconhecer a dimensão e irreducibilidade que permeia toda ordem” (Mouffe, 2015, p. 16). Esse ponto de equilíbrio proposto para o conflito, aproxima-se da poética da relação de Glissant (2011), fundada no respeito às nossas próprias opacidades, no reconhecimento da complexidade do que somos e do que nos cerca, e na concepção da relação como um terreno de resistência à transparência universalista. Tanto a busca por eliminar e negar a diferença (Mouffe, 2015) como a tentativa de redução e compreensão total do outro (Glissant, 2011), além de irrealistas, são instrumentos de controle e dominação. Estes posicionamentos entrelaçados refletem o desafio vivido no trabalho de campo; respeitar as diferenças, aceitar o conflito não como forma de sobreposição de experiências ou posições políticas, mas como um exercício fundamental para aprofundar,

questionar e pôr em causa posições normalizadas, especialmente no espectro cis-heteronormativo de gênero e na relação que estas posições estabelecem com o ato de bordar.

A prática dos bordados atravessou a discussão como um fio invisível: esse fio ligava as pessoas integrantes da roda, na partilha dos materiais, de técnicas de pontos; rompia-se de forma insurgente quando era forçado a atravessar o pano de modo descuidado, e, teimosamente, enrolava-se sobre si próprio, muitas vezes quando a conversa nas partilhas se desconectava do ato de bordar. Constituiu-se, assim, de importante elemento na criação de um vínculo entre as pessoas, de criação de uma tessitura coletiva das ideias, mesmo diante de posicionamentos políticos diversos, aliadas às histórias de vida e ao prazer que o ato de bordar proporcionava às pessoas que integravam a roda.

Após alguns encontros, foi-se consolidando um fluxo de trabalho em que as pessoas, à chegada, retomavam os seus bordados e iniciavam as conversas, trazendo casos pessoais ou coletivos de interesse. A partir deste momento, os debates instalavam-se entre perguntas sobre pontos, desenhos, desafios técnicos dos trabalhos de agulha, pedidos de indicação de livros, além de trazer em novas perspectivas, novos *insights* e outras opiniões sobre do que tinha sido discutido no encontro anterior. Assim, podia perceber um relevante fluxo entre conhecimento teórico e experiência, que circulava a cada sessão de trabalhos entre o grupo e o cotidiano das pessoas que o integravam, tanto no que dizia respeito à teoria feminista como em relação às técnicas e materiais voltados para as práticas de bordado e sua expressividade artística. Desse modo, os trabalhos de agulha e a teia discursiva iam-se compondo gradativamente.

Aliadas às questões técnicas aparentemente simples, como por exemplo enfiar a linha na agulha, como dar o nó, ou compreender os primeiros pontos básicos, surgiam, falas e questões como: “Será que sou feminista se sou sustentada pelo marido?”, “Eu queria ser menino. Os meninos são mais livres”, “Educar menino é mais simples.”, “Se não contribuo financeiramente para casa, não deveria estar mesmo mais disponível para os trabalhos domésticos?”, “Qual o problema com a maquiagem? Esta não seria uma forma de autocuidado e bem-estar?”, “Não me identifico com a performance de gênero feminina e trabalho em meio a um ambiente machocêntrico. Ouço piadas todos os dias. Não deixo passar nenhuma. Rebato todas.”, “Sou colombiana e evito falar a minha origem. Não por falta de orgulho, mas para evitar uma abordagem sexualizada dos homens que vêm as mulheres latino americanas como objeto sexual”. Estas falas, registradas no caderno de campo (anexo a esta tese), trouxeram inúmeras abordagens dentro

do espectro político-feminista. Não tínhamos a intenção de cuidar de cada tema de forma exaustiva, mas sim de abrir um campo de empatia e troca de experiência, costurados pela teoria feminista e pela consciência política sobre como somos afetadas cotidianamente por estas questões, e de como, por sua vez, afetamos outras pessoas a partir da normalização de discursos historicamente fabricados em torno do gênero.

Na dimensão política dos debates, foi fundamental manter o grupo aberto, buscando proporcionar heterogeneidade das pessoas participantes. Também foi necessário fazer perguntas muitas vezes incômodas, tais como “Quais as estruturas de poder e de classe que permitem que a maioria de mulheres de um determinado espectro feminista assumam posição de destaque?”. Além disso, mediar a roda de conversa, buscando aprofundar os temas discutidos e assegurar uma postura respeitosa perante as opiniões divergentes, num exercício constante de construção e manutenção de um território comum que nos inspirasse afeto mútuo e promovesse segurança na convivência pautada pelo respeito da diferença.

No contexto dos bordados, foi necessário buscar experiências do ato de bordar para além da normatividade historicamente naturalizada pelos processos disciplinares refletidos na tradição fabricada em torno desta prática, como a busca por avessos “limpos” e perfeitos, o uso de pontos específicos para determinados efeitos estéticos e a ideia de que a dificuldade técnica do bordado reflete seu valor estético e econômico, entre outros aspectos. É importante destacar que a decisão por manter o grupo aberto, permitindo que, a cada sessão, novas pessoas participassem, trazendo consigo diferentes experiências na prática dos bordados, trouxe também alguns desafios metodológicos. A instabilidade no número de participantes resultou numa desvantagem no aprofundamento de experiências em torno do ato de bordar. Embora seja comum em rodas de bordados a presença simultânea de pessoas iniciantes e outras com o conhecimento avançado, a disparidade nos níveis técnicos exigiu a redefinição de algumas vivências a serem propostas no contexto desta investigação, como veremos mais a diante.

Contudo, apesar desta instabilidade, formou-se um núcleo de pessoas fundamental para a pesquisa. Com histórias de vida diversas, esse grupo manteve-se ao longo das sessões, fortalecendo relações de intimidade que surgiram a partir de dois pontos de afinidade: eram pessoas imigrantes e pessoas em busca de ambientes de convívio seguros, onde pudessem compartilhar a experiência de bordar e os sentimentos a ela associados. Ao longo das sessões, percebi que o interesse pelos bordados não era necessariamente a motivação principal,

mas sim os estados emocionais despertados e a possibilidade de compor um espaço aberto para partilha de questões relacionadas ao ser feminino e imigrante simultaneamente. Os bordados passaram, então, a exercer um papel mediador nas partilhas e debates em torno do processo de mudança de país, vivenciado na roda maioritariamente por mulheres, sozinhas ou acompanhadas pela família.

Assim, o desejo de participar nas rodas de bordados constituía a primeira camada de motivação, seguida pela necessidade de partilhar as experiências pessoais, muitas vezes traumáticas, relacionadas a este tipo de mudança, bem como questões de género num país estrangeiro. A busca por um fio capaz de unir todos estes aspetos marcou o bordado de uma das participantes, cujas linhas das mãos, que inscrevem no corpo uma marca única, se sobrepueram e tentaram encontrar as linhas traçadas pelo mapa das ruas da sua cidade de origem, revelando uma busca interior de tessitura imagética capaz de costurar laços e memórias distantes, mas profundamente presentes dentro de si mesma.

A partir desse tecido comum, fabricou-se um espaço comunitário de aprendizagem e discussão política, em consonância com o que propõe hooks (2013), ao destacar a importância de um senso de comunidade capaz de gerar um sentimento coletivo de abertura pessoal e compromisso partilhado. Neste espaço, onde as afinidades puderam manifestar-se, ainda que de forma diversa da minha expectativa ini-



Fig. 36

Bordado Caminhos

Fonte: imagem do acervo da autora de trabalho realizado por integrante das rodas de bordados

cial, foi-se gradualmente fabricando um tecido comum propício ao debate, tal como defende Mouffe (2005), em sua concepção de uma democracia, que inclui a divergência e reconhece a legitimidade das pessoas envolvidas, movimento diverso da busca pela fabricação de um tecido pacífico.

Por outro lado, os sentimentos de conforto e acolhimento partilhados pelas pessoas que integravam o grupo reforçaram o desejo de uma certa permanência nas formas tradicionais das práticas de agulha. Observava-se uma tendência para manter os modos convencionais de bordar, de forma repetitiva, com pouca abertura a possibilidades de intervenção técnica mais experimentais. Tornou-se evidente o quanto o foco no movimento contínuo da mão, com agulha e linha, induzia um estado de relaxamento que proporcionava uma sensação de bem-estar, difícil de ser atravessada por uma reflexão crítica sobre o próprio gesto. Em outras palavras, seguir as regras disciplinares associadas aos bordados, marcadas pela busca da perfeição e pela adequação a determinados padrões estéticos oferecia conforto, ainda que limitasse a abertura à experimentação e aos deslocamentos criativos em torno deste ato.

Perante este cenário, pensar em estratégias de interferência e desestabilização de uma prática que, ao longo da história, teve o seu fazer associado à perfeição, paciência e disciplina, e para a qual é necessário longo período de tempo, constituiu, de fato, um desafio para esta investigação, assim como o foi associar os debates políticos à prática manual em si. Por várias razões, tínhamos participantes que, ao estarem muito envolvidas nos debates, se esqueciam dos bordados ou mantinham-se numa atividade não reflexiva a partir desse fazer. É comum nas práticas manuais associar o fazer repetitivo a um determinado estado mental, mas como manter um estado de conexão entre o corpo que faz e a expressão em voz e palavra?

Com o objetivo de formular estratégias metodológicas em torno desta questão, desenvolvi uma atividade dividida em duas etapas, denominada *Vivência Silenciosa*. Na primeira etapa, os bordados seriam realizados sem qualquer compromisso com uma expressão estética figurativa e em silêncio. O corpo era o centro e o foco da atenção no ato de bordar em si. Deveríamos permanecer nessa atividade por quarenta minutos, após os quais os bordados seriam interrompidos e abriríamos a roda de conversa em torno dessa experiência. Antes de iniciarmos os trabalhos, partilhei os pormenores da proposta e os seus objetivos, no sentido de realizar esta prática a partir de um ato focado e consciente, permitindo novas experimentações para além das exigências técnicas e disciplinares historicamente associadas aos bordados.

Importante referir, o silêncio é um tema profundamente delicado no contexto das questões de gênero. A partir da experiência proposta, não pretendia replicar técnicas de silenciamento de vozes discordantes, nem reprimir debates mais acalorados, comuns no campo político-feminista que me propunha mediar. Tinha, no entanto, como objetivo propor um silêncio necessário e reflexivo⁴⁰, um convite à escuta das nossas vozes interiores, frequentemente abafadas pelo falar compulsivo e pouco reflexivo sobre si e sobre o mundo, que tem ainda por consequência comprometer a qualidade de escuta de experiências diversas. Um padrão que, muitas vezes, também se reproduz nas rodas de bordados.

Como nos traz Azevedo (2017), o silêncio é um importante meio de ação e criação, um poder a reivindicar, um estado que permite perceber o mundo, para além de se constituir continuamente como um exercício subversivo, crítico e de aprendizagem. O autor desenvolve a sua tese no contexto educativo da música, mas esta aproxima-se da presente investigação, na medida em que também reivindicamos uma outra abordagem para a prática dos bordados em educação artística, quando desenvolvida de forma coletiva e politicamente situada. Trata-se de métodos que, à semelhança do que propõe Azevedo (2017), contêm aspectos subversivos relevantes. Senão vejamos:

A potência do silêncio pode manifestar-se exatamente aí: algo intersticialmente subversivo. E que tal fazer do silêncio, tal como Adorno (2015) o faz sobre a arte, uma categoria negativa necessária à crítica do mundo tal como ele está, como ele é? Expor o silêncio tal como o aprender de um ofício — demos conta disso na construção do acordeão de papel — sobre a arte dos sons para conhecer as propriedades da matéria sonora, para elaborar um novo repertório de gestos, para criar uma atmosfera de trabalho de criação e de cocriação propícia à transformação. Uma potência silenciosa cujos elementos integradores sejam a atenção profunda, o enfase preciso, a paciência e a demora infinita, o exercício permanente e que deles resulte uma experiência pessoal demorada sobre o deslocamento do que somos. Um silêncio potencialmente idêntico a uma experiência onde se cultiva a

40 Uma vez que esta tese teve como foco de estudo o ato de bordar realizado coletivamente, não nos coube aprofundar as questões que envolvem este ato realizado de forma individual. Entretanto, não desconsideramos o estado mental a que pode levar o ato contínuo de bordar silenciosamente e em solitário. De acordo com Parker (1996, pp. 11/12), o autocentramento a que os bordados podem induzir foi historicamente reprimido como um estado moral reprovável. No final do século XIX, o silêncio, associado a uma suposta propensão feminina à sedução, integrou o discurso psiquiátrico freudiano que considerava o ato constante de bordar um dos fatores que “tornavam as mulheres particularmente propensas à histeria”. Segundo Freud, sonhar acordada durante o ato de bordar induzia a “estados hipnóides disposicionais”. Estes registros históricos evidenciam como práticas íntimas e aparentemente inocentes das mulheres eram objeto de controle moral e médico, reforçando o caráter disciplinar dos discursos sobre o gênero.

plenitude da atenção, onde possamos escutar e saborear a pele sensível do mundo. Um silêncio como um procedimento dirigido a reparar nos sons, nos ruídos, nas cores, nas formas das coisas e capturá-los para depois os trabalhar, os selecionar seguindo uma disciplina muito peculiar capaz de eliminar aquilo que é indigno, pela exaustão criada no corpo e no pensamento humanos. Diríamos que a potência do silêncio se expõe aqui como um dispositivo atencional promotor de modulações, de atitudes e procedimentos que nos colocam artesanalmente a viver num mundo repleto de pós-industrializações. Este silêncio, assim visto, não só é disruptivo como se manifesta subversivo por desejar, por querer trabalhar sobre algo que não é sedutor e não é do interesse dominante. Admitimos, pois, estar presentes perante um silêncio que, pela sua polissemia, provoca questionamentos sobre o que fazemos e nos acompanha no modo que temos de permitirmos que o real sonoro nos toque e nos sensibilize. À sua maneira, este silêncio contribui para que o mundo não desapareça e nos dê espaço e tempo para vivermos uma qualquer experimentação sonora. A força e a autoridade do silêncio aparecem quando nos permitem produzir conhecimento suficiente para interpretarmos o mundo e, no que diz respeito às artes, ter sobre elas um pensamento em aberto. (Azevedo, 2017, p. 191)

No contexto da vivência silenciosa proposta, fazia-se necessário experienciar formas de perceber o ato de bordar para além das fronteiras da disciplina associada a esta prática em termos estéticos tal como historicamente foi fabricado, ou seja, de forma livre e a partir de uma experiência pessoal, profundamente conectada consigo e num estado propício à escuta interior. Neste estado, que o citado autor denomina de “plenitude de atenção”, buscamos reduzir o “ruído” do falar frenético e trazer o foco da atenção para a textura do tecido, para o movimento de entrar e sair da agulha, que fazia a linha atravessar e marcar o tecido, guiada pelo impulso interior que materializava o fluxo do estado sensível em que se encontravam as pessoas que participaram desta vivência.

Esta experiência constituiu um desafio importante para quem a integrou, uma vez que os instrumentos do que Audre Lorde (2023) nomeia como as “tirantias do silêncio”, cuja consequência é a invisibilização do desejo por trás do medo do “desprezo, da censura, de algum julgamento, ou mérito, do desafio, da aniquilação” (Lorde, 2023, p. 69), continuam ainda atuantes no cotidiano de muitas de nós que estivemos presentes na roda de debates e bordados. Uma conversa prévia foi então fundamental para que a *Vivência silenciosa* não surgisse como um contrassenso face aos objetivos do trabalho de campo, mas antes como uma forma de ativar o que Azevedo (2017, 52) descreve como “silêncio legitimado a exprimir a sua predisposição para a exploração, para a possibilidade de aumentarmos o nosso mapa de experiências”.

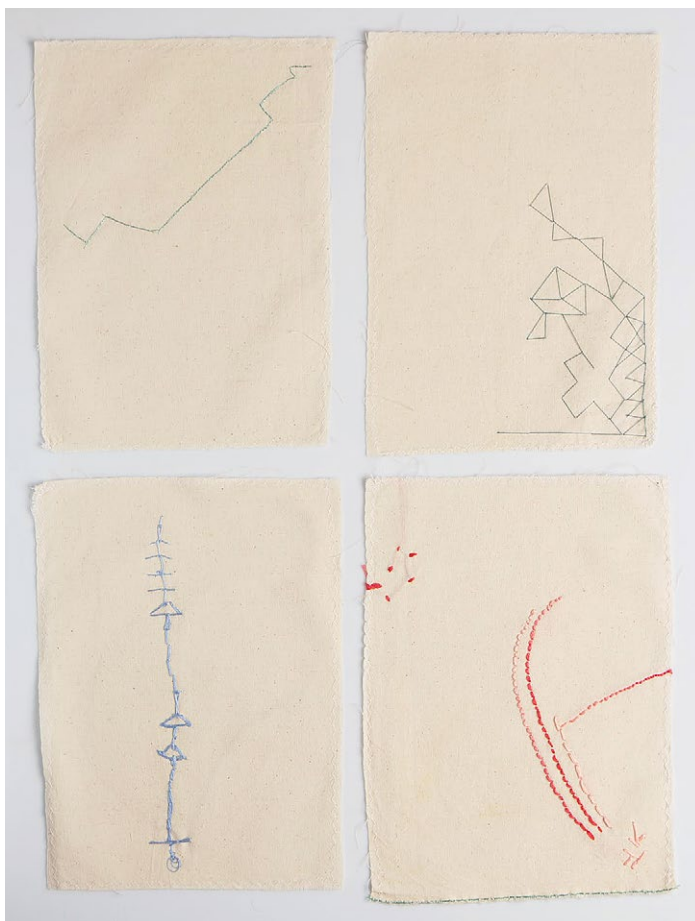


Fig. 37

Bordado *Vivência Silenciosa*

Fonte: imagem do acervo da autora de trabalhos realizados pelos participantes das rodas de bordados

Ao fim do tempo acordado para a vivência, sugeri na segunda fase na qual pudéssemos abrir as conversas e os debates. Para minha surpresa, nesse ponto, não houve consentimento. As pessoas partilharam ter entrado num estado mental profundamente prazeroso e que desejariam assim continuar. Esta atividade reverberou ao longo de várias sessões nas quais a experiência vivida foi costurada em meio a conversas em torno do prazer que envolvia não só as partilhas pessoais e os debates, mas também o fazer silencioso sem exigências técnicas de perfeição e de cumprimento de expectativas estéticas.

As questões que envolvem o silêncio, o ato de bordar e o seu contexto político atravessaram os debates de formas variadas, manifestando-se na roda de bordados também como uma necessidade de limites claros à interferência na intimidade e privacidade individuais. O espaço coletivo constituiu-se como um ambiente seguro de partilha, mas não poderia prescindir da definição de limites cla-

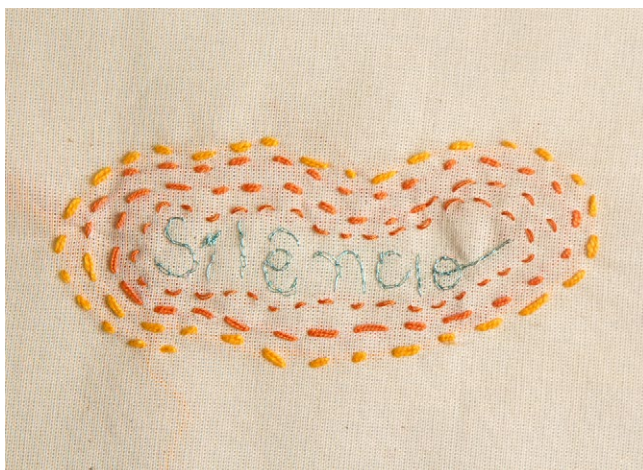


Fig. 38

Bordado *Silêncio*

Fonte: imagem do acervo da autora de trabalho realizado por integrante das rodas de bordados

ros. Isso tornou-se evidente em dois momentos: quando uma das pessoas integrantes se rebelou diante de perguntas sobre aspectos próprios à performatividade social, como profissão e idade; e, noutra ocasião, quando uma questão muito pessoal foi subestimada, sendo que, nesse caso, a sua resposta se expressou através do bordado apresentado na figura 38.

Dessa forma, os trabalhos iniciados nas primeiras sessões por cada uma das pessoas integrantes da roda foram, aos poucos, atravessados pelas propostas específicas na busca de estratégias, métodos e vivências capazes de nos ajudar a refletir em torno do ato de bordar e das questões a ele associadas no seu aspecto histórico, artístico e político. Estas propostas específicas partiam, em sua maioria, da minha experiência individual de reflexão política e de expressão artística através da prática dos bordados, impulsionadas não só pela pesquisa efetuada no âmbito do presente trabalho acadêmico, mas também por questões do meu cotidiano.

Neste sentido, a perplexidade causada pelo fato da minha filha, então com seis anos, ter recebido como prenda autocolantes, conhecidos como decalcomanias, com imagens de meninas executando inúmeras atividades domésticas, fortemente marcadas por representação de gênero, foi fato gerador para que pudéssemos debater e refletir sobre as estratégias de disciplinamento dos corpos femininos desde a primeira infância. As imagens presentes nesses autocolantes foram decalcadas em tecido, constituindo uma primeira camada que deveria sofrer intervenções por cada uma das pessoas do grupo, de modo a expressar o seu posicionamento político perante esse fato.



Fig. 39

Bordado *Bonecas Insurgentes*

Fonte: imagem do acervo da autora de trabalhos realizados pelos participantes das rodas de bordados

Na última sessão dos trabalhos, retomámos os bordados nos quais vínhamos trabalhando desde o início, alguns considerados concluídos, outros pelos quais havia um profundo sentimento de apego e dificuldade em concluir. A partir dessa peça, sugeri que retomássemos o bordado pelo avesso. O lado avesso passou a constituir-se como lado direito nesta sessão. Após algum estranhamento, iniciámos a atividade de modo que a intervenção de um lado ao outro fosse inevitável. Bordar o avesso nos colocava em contato com os caminhos percorridos pela prática no lado direito, os erros, os acertos, as necessidades criativas de adaptações, camadas e camadas de busca inventiva por soluções técnicas para os bordados. Após esta vivência, a partilha encontrou um ponto comum: o avesso e o direito perderam o seu caráter binário, ganhando expressões únicas. Perante esta experiência, haveria alguma preponderância entre um lado ou outro?

Após vinte e uma sessões, realizadas ao longo de dois anos, entre interrupções para avaliações, pausas nos trabalhos do CSA A Gralha e da própria investigação, tivemos um fluxo médio de quinze pessoas, que participaram espontaneamente, de acordo com os próprios interesses e possibilidades. Algumas permaneceram mais tempo, enquanto outras participaram de uma ou duas sessões, atraídas pelo convite entre amigas ou pelas publicações nas redes sociais. Embora não houvesse uma definição prévia de público específico, ao longo



Fig. 40
Bordado
Sobre os Avessos
Fonte: imagem do
acervo da autora de
trabalhos realizados
pelos participantes das
rodas de bordados



Fig. 41

**Roda de Debates
e Bordados**

Fonte: acervo da autora

dessas ações, formou-se um grupo composto predominantemente por pessoas identificadas com o género feminino e por imigrantes. Quanto à formação académica, estiveram educadoras de infância, arquitetas, artistas visuais, investigadoras do campo artístico, várias enfrentando um problema comum: a dificuldade em exercer a própria profissão num país estrangeiro, o que as levou a recorrer a atividades que garantissem o seu sustento nos mercados turísticos na cidade do Porto, nomeadamente na restauração e em hotéis.

O debate em torno das questões da política feminista, da imigração e da precarização do trabalho face aos mercados turísticos, que estiveram no centro de muitas discussões mobilizadas junto do grupo, alinhou-se espontaneamente com as atividades desenvolvidas pelo CSA A Gralha, que, desde a sua constituição até o momento presente, tem-se proposto ser um espaço de acolhimento e convívio de pessoas que ocupam as margens do sistema económico capitalista e normativo de género. Tal como tantos outros coletivos semelhantes, percebemos que este é um espaço impulsionado pela utopia na busca pela materialização de um outro mundo possível.

Os referidos pontos de alinhamento e a postura acolhedora do Centro Social não evitaram, no entanto, que criássemos uma pequena comunidade dentro de outra. Por diversos momentos, vi-me diante do desafio de romper com a bolha que nos isolava dentro do próprio espaço que ocupávamos, especificamente no que diz respeito à diversidade de género. Não conseguimos integrar na roda de bordados e debates pessoas com diversas performatividades de género que cir-

culavam pelo CSA A Gralha, nem mesmo aquelas que faziam parte da sua composição administrativa, apesar de nos sentirmos plenamente acolhidas. Este foi um ponto de frustração em relação aos objetivos desta pesquisa, mas que também evidenciou o quanto tendemos a criar ao nosso redor comunidades semelhantes a nós mesmas, trazendo, assim, uma camada importante de reflexão sobre as questões da política feminista na contemporaneidade.

No interior de um espaço não binário, findamos por construir uma comunidade de mulheres, maioritariamente cisgênero, que viviam no cotidiano questões largamente associadas à heteronormatividade. Ao mesmo tempo que não fomos atravessadas por questões que pudessem ir além deste padrão, construímos com o espaço e as pessoas que o compunham uma relação de respeito, afeto e a amizade mútua. Talvez tenhamos experienciado instantes de uma utopia possível.

As vivências, os planeamentos e muitas das informações que nos guiaram neste capítulo foram registrados num caderno de campo, que se constituiu não apenas como um objeto próprio ao registro, por meio da escrita e da imagem, mas também como um objeto singular, marcado pela experiência vivida. Com o formato inspirado nos folhetos de revistas de costura, o caderno traz no seu lado direito a expressão de um pequeno diário de bordo, enquanto em seu lado avesso é atravessado pela pergunta fundamental *“Como nos tornamos feministas?”*.



Fig. 42

Capa do Caderno de Campo

Fonte: acervo da autora



Fig. 43

**Direito e avesso do
Caderno de Campo**

Fonte: acervo da autora

Considerações finais

Quando terminar? O trabalho pede a decisão de seu destino. Esta decisão desempenha um significado essencial: continuar costurando um mesmo trabalho advém de uma somatória de pequenos impulsos singulares. Às vezes esta decisão é mera circunstância, tanto faz parar ou continuar. A ideia está ali impregnada, está ali: tudo é questão de tempo.

EDITH DERDYK, LINHA DE COSTURA (2010)

A tessitura desta tese estruturou-se a partir da investigação do uso das práticas de agulha enquanto ferramenta histórica de governo dos corpos femininos, pano que, aos poucos, se foi desfizando e refazendo nas mãos de mulheres artistas que utilizaram este meio como forma de expressão, problematizando o gênero e a associação deste fazer a um modelo idealizado de feminino. Esta trama foi também marcada pela minha experiência pessoal enquanto criadora em bordados e investigadora desta prática manual, bem como pelo trabalho desenvolvido no âmbito da investigação-ação que reuniu um grupo de pessoas no CSA A Gralha, a partir do qual os discursos históricos sobre a feminilidade associados aos bordados foram postos em causa e experienciados como um ato de subversão dos estigmas docilizantes.

Esta investigação se fez sentir não apenas na fabricação acadêmica do conhecimento, mas também no meu corpo nas suas variadas camadas, física e emocionais, que esteve a conduzir os trabalhos teóricos e práticos. Ao final, como uma espécie de corrente que segue um fluxo de ideias marcadas no corpo físico, tive crises agudas de tendinite nos pulsos, que há anos venho tratando e mantendo sob o controle, fazendo com que aos poucos fosse forçada a abrir mão da minha capacidade de registro desta tese em palavras por meio das mãos, utilizadas à exaustão na escrita e no bordar.

Diante desta realidade, tive de me utilizar das estratégias tecnológicas disponíveis a partir das quais a voz gravava as palavras em texto, fazendo com que esta tese se aproximasse da oralidade de maneira própria à narração de histórias. Este desafio trouxe ainda mais uma

camada ao texto, refletindo o caminho percorrido ao longo destes anos gravado na minha memória e experiência pessoal, fazendo com que este documento seja o registro de uma experiência viva, a ser narrada não só por mim, mas por todas as pessoas que dele fizeram parte, atravessando este percurso por meio da sua produção intelectual, artística, manual, bem como pela experiência de vida que transmutou todo este fazer em experiência do cotidiano.

Percebo, a partir da conclusão desta trajetória, que o principal desafio que marcou esta tese foi a busca por perceber os vestígios de histórias de vida de resistência à submissão ao padrão normalizado e esperado como *lado direito* da nossa performance social a ser utilizado socialmente. A partir deste percurso, foi possível perceber que a adequação a esse padrão se revelou menos pacífica do que os discursos fabricados em torno das práticas dos bordados procuravam sugerir, tanto no recorte histórico realizado do Estado Novo português como no presente, evidenciado pelo trabalho de campo. A disputa entre o lado direito (discursos normalizados) e o lado avesso (realidade complexa que se impõe) revelou-se ao longo de todo este estudo.

Buscar, nas entrelinhas históricas, as camadas discursivas variadas em torno da associação entre as práticas dos bordados e um modelo de feminino possibilitou aceder a dados que destoam dos discursos constituídos a partir das histórias de vida de mulheres economicamente favorecidas, discursos largamente normalizados como um padrão desta experiência. Para tanto, definimos o contexto histórico português durante período do Estado Novo (1933–1974) como caso capaz de nos ajudar a compreender melhor como os mecanismos de poder atuaram para normalizar discursos em torno da prática dos bordados e do feminino. Isso permitiu perceber o quanto a imagem idílica de mulheres bordando, voltadas às questões domésticas, representava uma realidade impossível para a maior parte da população feminina, que participava ativamente na manutenção econômica da família, muitas vezes de forma solitária, diante do intenso fluxo migratório masculino no período. Inseridos neste contexto, os bordados constituíam uma forma modesta de rendimento financeiro, em meio ao trabalho rural ou fabril, de uma população feminina maioritariamente analfabeta.

Os discursos impostos acerca do “dom natural e divino” das mulheres para as questões do lar, propagados pelo governo fascista da época, encontravam resistência contínua e, muitas vezes, silenciosa face ao avanço feminino nos espaços ora vagos pela ausência de mão de obra masculina, ora em disputa por aqueles que lhes eram tradicionalmente vedados. Essa corrente de força, embora tenha promovido a precarização do trabalho feminino, revelou uma realidade que se

impõe além dos discursos estatais que convocavam as mulheres para o lar e para os trabalhos de agulha. Compreender essa disputa não nos afastou das questões relativas ao poder econômico dos trabalhos domésticos na economia capitalista (Federici, 2019), mas antes expôs os esgarçamentos na propaganda governamental e na mobilização de todo o aparelho legal para manter as mulheres afastadas dos espaços de trabalho fora do ambiente doméstico.

O discurso de docilização feminina, com agulhas nas mãos, não se revelou fato dado na pesquisa histórica desenvolvida nesta tese, mesmo diante da sua reivindicação constante pelos aparelhos de Estado, entre os quais se destaca a Mocidade Portuguesa Feminina, que se impôs nas instituições escolares a convocar as meninas para a produção de artigos para o lar e para os bebês, num claro encaminhamento das mulheres para as atividades de performatividade de gênero normalizadas. Considerando que as meninas com privilégio à educação provinham de classes sociais favorecidas, foi particularmente interessante perceber que a adesão a este modelo ainda era diminuta face à busca pela educação universitária, cuja ocupação feminina gradativamente ultrapassava a masculina (Pimentel, 2015).

Este modelo idílico feminino não resistiu nem sequer no interior da revista *Modas & Bordados*, surgida no início do século XX como um periódico dedicado aos trabalhos de agulha e à divulgação de um determinado padrão social feminino. Através da consulta aos seus exemplares ao longo de todo o período de circulação, foi possível perceber como o seu conteúdo foi gradualmente migrando de temáticas femininas para temáticas feministas, desenvolvendo estratégias de comunicação e divulgação de temas tabu durante a ditadura fascista. Importa salientar que estiveram na sua direção referências da política feminista portuguesa, como Maria Lamas e Maria Antónia Fiadeiro. Apesar de se tratar de uma revista dirigida a um público economicamente privilegiado, a publicação apresenta-se como uma fonte potencial para estudos no campo feminista mais abrangentes do que aqueles que pude realizar nesta tese.

Nesta investigação, por meio do conteúdo constante da revista *Modas & Bordados*, ficaram marcadas as linhas de força entre o padrão feminino socialmente imposto e o consequente movimento de resistência, bem como as estratégias insurgentes que se ocultaram por atrás de uma cortina de fumaça criada pela temática dos bordados. Esta resistência pôde ser percebida em variadas camadas sociais e do conhecimento, interessando, contudo, a este estudo os movimentos de resistência aos discursos normalizadores da performance feminina, em favor do controle moral e econômico da ocupação dos espaços políticos e do trabalho, plenamente manejados pelo Estado Novo,

especialmente pela Mocidade Portuguesa Feminina por meio de sua atuação junto às instituições de ensino, sendo, para tanto, de particular interesse aceder aos conteúdos de seus Boletins diretivos, instrumentos de propaganda e de direção moral, política e religiosa para suas instrutoras, que, por sua vez, disseminavam os ideais fascistas.

A resistência aos discursos normalizadores em torno das práticas de agulha e da sua associação ao feminino teve consequências importantes no campo artístico, na medida em que foram utilizadas como forma de problematizar questões de gênero e as hierarquias impostas entre as práticas artísticas e as práticas artesanais. Apresentamos, assim, alguns casos que nos ajudaram nesta reflexão, não como reivindicação de um inventário de artistas que utilizaram as práticas de agulha como meio de expressão, mas como forma de perceber a potência deste fazer no campo das artes.

Neste sentido, as experiências vividas por Gisella Santi e Maria Flávia de Monsaraz, ainda no período do Estado Novo, na fabricação de um tecido híbrido entre as práticas artísticas, as práticas artesanais e o associativismo feminino ajudaram-nos a compreender melhor como esta aproximação teve consequências importantes para o que hoje se conhece por tapeçaria portuguesa contemporânea. Este campo ampliou-se ao abdicar da mediação tradicional na execução dos seus trabalhos por artesãs, prática comum neste objeto artístico, que é profundamente hierarquizado em função da técnica. Estas artistas recriaram ambientes oficiais plenos de experimentação coletiva, os quais tiveram reflexos significativos no trabalho de outras artistas que integraram os seus ateliês, como Maria Altina Martins.

Podemos, assim, reconhecer a potência das práticas artesanais, que aliadas às práticas artísticas levam consigo estratégias enraizadas na experiência direta com os materiais têxteis e na experimentação em coletivo. Este entendimento permeou toda a pesquisa de campo, na qual fui costurando a fundamentação teórica, a pesquisa documental e histórica, bem como a minha própria prática artística em bordados. Para isso, aproximámo-nos das teorias desenvolvidas por Paulo Freire (1967), especialmente no que diz respeito à ênfase nos trabalhos realizados em contextos populares e comunitários, assim como às estratégias participativas de construção do conhecimento para além dos muros acadêmicos. Aliámos a esta abordagem a perspectiva de bell hooks (2013), sobre a obra do referido autor, no contexto da sua prática docente.

Na busca por definições metodológicas possíveis no trabalho de campo, também nos aproximámos dos trabalhos que vêm sendo desenvolvidos na busca por experiências de aprendizagem mediadas por objetos têxteis, nas quais as histórias de vida assumem a centra-

lidade, gerando o sentimento de pertencimento a um grupo e a uma comunidade, entre os quais destacamos os grupos *Textile Cartographies* (Portugal) e *Artesanal Tecnológica* (Colômbia). Neste sentido, definimos a prática dos bordados como um instrumento mobilizador de debates político-feministas em torno deste fazer, a partir da experiência cotidiana das pessoas que integraram a roda de debates e bordados *Direito ao Averso. Como nos tornamos feministas?*

No interior do grupo, experienciávamos estratégias disruptivas no discurso que associa os bordados a um modelo idealizado de feminino, bem como no ato de bordar, capaz de expressar, através de um objeto, tanto a docilidade como a insurgência face às expectativas socialmente impostas sobre os bordados e o gênero. Entre o discurso e o objeto, identificávamos o próprio ato de bordar como elemento ativador de estados emocionais relacionais, consigo e com o grupo, capazes de evocar memórias e inspirar uma expressão artística baseada no cotidiano. Na roda de debates e bordados foi também fabricado um tecido comum de afinidades marcado pelo contexto migratório de mulheres com interesse nas práticas dos bordados, na busca por espaços seguros de discussão político-feminista nos quais pudessem partilhar experiências. Neste contexto, evidenciou-se a potência da experiência pessoal de cada participante como tema gerador, fundamental para a dinamização dos debates, com relevante impacto no seu cotidiano.

Ao longo das sessões, desenvolveu-se um movimento circular entre os aspetos teóricos da história dos bordados, os seus reflexos nas práticas artísticas, manuais e na esfera político-feminista, que se manifestou igualmente no próprio ato de bordar e na sua expressão material em tecido. Um fato cotidiano, seja no contexto feminista ou nas técnicas dos bordados, experienciado por alguma pessoa do grupo, era então partilhado e constituía objeto de debate nos três aspectos que envolviam a prática dos bordados (artístico, artesanal e político), ampliando a consciência política tanto do fato como da técnica em si. Nos encontros seguintes, os discursos e as práticas dos bordados iam adquirindo mais profundidade expressiva. Esta relação estabelecida promovia uma maior consciência de si, bem como a abertura necessária para a construção de um ambiente comunitário, sugerido por hooks (2013), como propício a uma educação libertadora a partir da consciência política com base na experiência.

As pessoas que participaram das rodas de debates e bordados foram-se, gradualmente, alinhando com propostas de subversão das técnicas e das teorias disciplinadoras associadas a esta prática, demonstrando igualmente abertura para uma reflexão crítica acerca das experiências vividas. Entre elas, destaco a *Vivência Silenciosa*, na

qual foi lançado ao grupo o desafio de bordar a partir do corpo e da escuta das vozes interiores, em contraponto a um falar frenético e pouco reflexivo, que também compromete a capacidade de escuta do outro. Esta revelou-se uma experiência exigente, sobretudo face aos dispositivos históricos de silenciamento feminino, mas foi acolhida, uma vez que os seus objetivos estavam centrados no ato de bordar, na sua expressão plástica, na subversão da estética tradicional bordado. As pessoas que participavam foram, assim, convidadas a realizar traços em linha sem compromisso que uma estética figurativa. Destaco, ainda, a vivência *Bonecas Insurgentes*, na qual as pessoas foram convidadas a debater em torno de objetos voltados para a infância, marcadamente definidos por uma lógica de divisão sexual nas diferentes atividades. Esta proposta, trazida do meu cotidiano para o grupo, revelou-se uma experiência comum a todas as pessoas envolvidas. No final do trabalho de campo, chegámos coletivamente à conclusão de que estas experiências representaram um novo paradigma relativamente ao objeto em si, cuja importância foi, em certa medida, superada pelo processo vivido ao longo das sessões.

Os desafios não ultrapassados ao longo desta tese, especialmente na pesquisa de campo, revelam questões significativas no campo político-feminista. A criação de uma espécie de “bolha” de trabalhos no interior do espaço do CSA A Gralha, evidenciou a nossa capacidade, ainda que involuntária, de invisibilizar corpos dissidentes, não alinhados com as pessoas que compunham o grupo de trabalhos, maioritariamente de acordo com a performatividade de género heteronormativa. Este é um ponto que, para além de uma certa frustração que me causou, demonstra o quão desafiante é esse debate no interior dos estudos de género.

No que diz respeito à prática dos bordados, não foi possível avançar de forma satisfatória nas técnicas que tenho vindo a explorar individualmente, nomeadamente o bordado a partir do avesso. Para tal, seria necessário um domínio técnico mais aprofundado e encontros dedicados a essa aprendizagem, o que não se revelou viável face à decisão estratégica de manter os grupos abertos em favor da diversidade no debate político-feminista. Essa opção gerou uma rotatividade que impossibilitou a formação de um grupo estável e dedicado ao aperfeiçoamento das técnicas de bordado, as quais, tal como o desenho, exigem tempo e um estudo contínuo, no qual a habilidade se desenvolve gradualmente. O tempo necessário para esse aprofundamento não era compatível com cronograma previsto para a conclusão desta investigação. Por esta razão, após o encerramento destes trabalhos, é possível que se abra uma nova etapa de aprofundamento em outras esferas do conhecimento, capazes de nos ajudar

a compreender como determinados aspectos da nossa subjetividade podem atuar como resistência à subversão de modos de fazer e ser socialmente constituídos. Ao longo do trabalho de campo, tornou-se claro o quanto a resistência à subversão da técnica também continha, nas entrelinhas, o receio de desfiar memórias e um tecido social que, embora esgaçado, ainda oferecia alguma segurança emocional.

Nesse sentido, considerando que os trabalhos em bordados exigem um tempo prolongado, tanto pela natureza do próprio ato como pelo período necessário à criação de um espaço propício ao aprofundamento dos debates políticos, manter um grupo ativo ao longo de dois anos, em vinte e uma sessões, revelou-se uma tarefa particularmente complexa face à realidade cotidiana das pessoas que o integravam, na sua maioria imigrantes em constantes deslocamentos. Estas particularidades fizeram com que o grupo se fosse constituindo por ciclos, nos quais a participação variou entre quinze pessoas e, por vezes, apenas uma única integrante. Embora várias participantes tivessem alguma ligação com o campo artístico, o foco no convívio e na experiência acabou por sobrepor à produção de um objeto final, o que, em certa medida, frustrou o desejo de concluir os trabalhos de campo com uma exposição. A este aspecto juntou-se a vontade de várias pessoas em permanecer com os seus bordados, com o intuito de os continuar fora do espaço coletivo, numa prática mais íntima e introspectiva.

Por fim, a partir dos fios puxados ao longo da investigação, foi possível desenvolver novos entrelaçamentos de modo a se refletir a cerca das práticas de agulha, especialmente dos bordados, inseridas no campo da educação artística enquanto estratégia mobilizadora de questionamentos a partir de metodologias mais participativas e inclusivas, centradas nas experiências de vida e politicamente situadas no campo político-feminista. Estas estratégias, definidas como pedagogias têxteis, têm ampliado as possibilidades metodológicas atravessadas pela epistemologia feminista, mas também exigem uma reflexão crítica, uma vez que podem, simultaneamente, reforçar estereótipos de género historicamente construídos em torno de uma performatividade feminina entendida como natural, associada a certas habilidades docilizantes “próprias” das mulheres.

Diante de tudo o que vimos investigando ao longo desta tese, a opção pelo uso dos bordados enquanto estratégia de construção de metodologias feministas no campo artístico, não representam, por si só, avanço nesse campo político. A afirmação de técnicas artesanais historicamente praticadas por mulheres como instrumentos de visibilidade, sem o devido reconhecimento destas técnicas enquanto ferramentas disciplinares, não constitui uma estratégia transgres-

sora, mas antes a reafirmação de uma natureza biológica que, em vez de ampliar o debate e inovar em metodologias investigativas, o mantém assente nas mesmas bases patriarcais de controle e produção do conhecimento.

É importante, ainda, referir que as características próprias das práticas artesanais, como a partilha do conhecimento aliada à prática, e o forte caráter da oralidade, capaz de construir espaços pedagógicos mais participativos, encontram no caso das práticas historicamente definidas como femininas, uma camada a mais à tradição artesanal: a sua instrumentalização em favor da construção de uma normalização biológica própria às mulheres, que as mantinha em atividades úteis ao sistema capitalista no interior de seus lares, conforme nos traz Federici (2019). Em torno destas atividades artesanais destinadas às mulheres pela divisão sexual do trabalho, com consequências marcantes no campo das artes, nas quais às mulheres foram reservadas práticas fora dos espaços acadêmicos, foi fabricada uma camada suplementar, que foi a tessitura de uma intimidade partilhada, que representa antes uma estratégia de defesa social e resistência do que uma característica própria da atividade ou do feminino.

Todos estes aspectos, em torno das práticas de agulha, como venho referindo, podem ser utilizados de forma transgressora, a medida em que sejam utilizadas como instrumentos de debate e mobilização política. É como nadar em favor da corrente. Esta atitude contrasta com a aceitação tácita da associação “natural” dos bordados a aspectos definidos como femininos, que, no meu entendimento, não se configuram feministas, mas antes afirmadores de práticas disciplinares patriarcais.

Diante desse tênue fio que atravessa as práticas de agulha, ao mesmo tempo docilizantes e transgressivas, evoco a lembrança de Benjamin (1987) sobre a ambiguidade que, para ele, habitava a caixa de costura da sua mãe:

Como todos os genuínos tronos de soberano, também o seu tinha a sua jurisdição, que era a mesa de costura. E ocasionalmente me foi dado percebê-la. Imóvel, contendo a respiração, estive nela. Pois, antes de sairmos para fazer uma visita ou compras, minha mãe acabava de descobrir que era preciso dar um retoque em minha roupa. E então tomava na mão a manga de minha camisa de marinheiro, na qual eu já metera o braço, para ela costurar a pala azul e branca ou para formar, com alguns pontos rápidos, o plissado do nó de seda. Entrementes, eu ficava ao lado, mastigando o elástico suarento de meu boné, que tinha um sabor azedo. Em tais momentos, quando me subjugavam a severidade máxima os apetrechos de costura, começavam a brotar em mim a teimosia e a indignação. Não

só porque esse zelo para com a roupa já vestida exigia de minha paciência uma prova árdua demais, mas também porque o que se fazia comigo não guardava a menor relação com o sortimento multicolor das sedas, das finas agulhas e das tesouras de diversos tamanhos, que estavam diante de mim. Apoderava-se de mim a dúvida de se aquela caixa se destinava de fato à costura, dúvida semelhante à que me assaltava agora, em plena rua, quando, de longe não sei decidir se estou vendo uma confeitaria ou uma vitrine de cabeleireiro. (Benjamin, 1987, p. 128)

A mesma ambiguidade que Benjamin reconhece na caixa de costura, como duplo instrumento de fantasia e opressão, pode ser atribuída às práticas de agulha quando estas se inserem num contexto educativo a partir de perspectivas feministas. Esta abordagem não pode prescindir do exercício crítico que percorreu toda esta tese, atravessada pelo fio histórico que se revelou fundamental para a prática de campo. Neste sentido, a investigação procurou ampliar o debate sobre o tema e aprofundar estratégias disruptivas associadas a esta prática e aos discursos que a sustentam, constituindo-se como um estudo revelante no contexto das pedagogias têxteis, experienciadas no âmbito da educação artística, articuladas a uma participação politicamente situada no campo feminista.

Referências bibliográficas

- Adão, A., & Remédios, M. (2011). As raparigas portuguesas vão aos liceus do Estado Novo: Uma educação diferenciada no cumprimento de um ideário (1936–1947). In I. Tomé (Coord.), *Olhares sobre mulheres: Homenagem a Zília Osório de Castro* (pp. 41–54). Lisboa, Portugal: CESNOVA – Centro de Estudos de Sociologia da Nova.
- Adichie, C. N. (2017). *Todos devemos ser feministas* (S. D. Almeida, Trad.). São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Angelou, M. (2019). *Carta a minha filha* (C. Portocarrero, Trad.; prefácio de C. Evaristo). Rio de Janeiro, Brasil: Agir.
- Alvim, M. H. (2005). *Do tempo e da moda: A moda e a beleza feminina através das páginas de um jornal*. Lisboa, Portugal: Livros Horizonte.
- Arlander, A. (2016). *Investigação em arte e/como interdisciplinaridade*. Porto, Portugal: NEA/i2ADS – Núcleo de Investigação em Educação Artística, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade; FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Azevedo, M. J. S. (2017). *4'34: Sobre o silêncio e da sua entropia a partir de John Cage* (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal.
- Crenshaw, K. W. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139–167.
- Barreno, M. I., Costa, M. V., & Horta, M. T. (2021). *Novas cartas portuguesas*. Lisboa, Portugal: Dom Quixote.
- Barros, H. P. N. d'A. C. de. (1941, maio). O que nós queremos que as nossas raparigas sejam. *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*, (25).
- Baldacchino, J. (2023). “Esquadrinhando” os dilemas educacionais da arte. *Revista Apotheke*, 9(1), 138–146.
- Benjamin, W. (1987). A caixa de costura. In R. R. Torres Filho & J. C. M. Barbosa (Trad.), *Obras escolhidas II: Rua de mão única* (pp. 127–129). São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994). O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 197–221). São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Bishop, C. (2022). Zonas de indistinguibilidade: “Grupo de Ações Coletivas” e arte participativa (J. Miranda, Trad.). *Arte e Ensaios*, 28(44), 430–447.
- Brasão. (2017). *Dons e disciplinas do corpo feminino: Os discursos sobre o corpo na história do Estado Novo*. Lisboa, Portugal: Deriva Editores.
- Brockling, U. (2016). *The entrepreneurial self: Fabricating a new type of subject*. Londres, Reino Unido: SAGE.
- Broude, N., & Garrard, M. D. (1994). Feminism and art in the twentieth century. In N. Broude & M. D. Garrard (Eds.), *The power of feminist art: The American movement of the 1970s, history and impact* (pp. 10–29). Harry N. Abrams.
- Butler, J. (2023). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Canclini, N. G. (1983). *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Chaves, L. (1941, outubro). Colchas de Castelo Branco. *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*, (30), 7.
- Chicago, J. (1980). *Embroidering Our Heritage*. Nova Iorque, EUA: Anchor Books.
- Cixous, H. (2022). *O riso da medusa*. Rio de Janeiro, Brasil: Bazar do Tempo.
- Coelho, M. L. (2020). Family portrait: The father figure in the work of Helena Almeida. *Diacritica*, 34(2), 92–106.
- Davis, A. Y. (2017). *Mulheres, cultura e política*. São Paulo, Brasil: Boitempo.
- Deleuze, G. (1996). *O mistério de Ariana*. Lisboa, Portugal: Editora Vega – Passagens.
- Derdyk, E. (1989). *Formas de pensar o desenho: Desenvolvimento do grafismo infantil*. São Paulo, Brasil: Scipione.
- Derdyk, E. (2010). *Linha de costura*. São Paulo, Brasil: C/ARTE.
- Direção-Geral do Ensino Primário. (1963). *Bordados e rendas de Portugal* (2.ª ed., Coleção Educativa, Série N, n.º 10).
- Donzelot, J. (1980). *A polícia das famílias*. Rio de Janeiro, Brasil: Edições Graal.

- Durand, J. (2006). *Bordar: Masculino, feminino, Aliança Artesanal, Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais*. Vila Verde, Portugal: Aliança Artesanal.
- Drucker, J. (2015). Livros e cenários pelo teatro de ecrãs e sombras: Os livros de artista de Lourdes Castro. In L. Castro, *Todos os livros: Catálogo comprovado* (pp. 136–142). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian / Documenta.
- Escolano, A. (1997). Educación nacional 1930–1974: Análise histórica e historiográfica. In A. Escolano & R. Fernandes (Coords.), *Los caminos hacia la modernidad educativa en España y Portugal, 1800–1975* (pp. 175–204). Zamora, Espanha: Fundación Rei Afonso Henriques.
- Eça, T. (2024). A project about textiles stories. In Â. Saldanha & C. Ferreira (Eds.), *Textiles cartographies: 2023–2024* (pp. 9–24). Portugal: APECV.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo, Brasil: Editora Elefante.
- Federici, S. (2019). *O ponto zero da revolução: Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo, Brasil: Editora Elefante.
- Fernandes, D. G. (2018). *Capacitação em artesanato: Da visão crítica ao modelo gerencialista à experiência em criação no grupo de bordados* (Dissertação em Humanidades). Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira.
- Fiadeiro, M. A. (2003). *Maria Lamas*. Lisboa, Portugal: Quetzal Editores.
- Fino, V. (2010). A mais bela homenagem à rainha de todas as fibras. In A. d'O. Capucho, V. Ventura, & outros (Eds.), *A arte ponto por ponto* (pp. 7–9). Centro Cultural de Cascais / Fundação D. Luís I.
- Fino, V. (2015). A manufatura da tapeçaria de Portalegre. In *Nós na arte: Tapeçaria de Portalegre e arte contemporânea* (p. 19). Fundação Manuel António da Mota.
- Foucault, M. (1984). *Vigiar e punir: História da violência nas prisões*. Petrópolis, Brasil: Editora Vozes.
- Foucault, M. (1986). *Microfísica do poder* (R. Machado, Org. & Trad.). Rio de Janeiro, Brasil: Graal.
- Foucault, M. (1999). *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo, Brasil: Edições Loyola.
- Foucault, M. (2005). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975–1976)*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Brasil: Forense Universitária.
- Freire, P. (1967). *Educação como prática da liberdade*. São Paulo, Brasil: Paz e Terra.
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro, Brasil: Paz e Terra.
- Freire, P. (1981). *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. Rio de Janeiro, Brasil: Paz e Terra.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo, Brasil: Paz e Terra.
- Fundação Calouste Gulbenkian. (2007). *50 Years of Portuguese Art / 50 Anos de Arte Portuguesa* (R. Henriques da Silva, A. F. Candeias & A. Ruivo, Eds.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Glissant, É. (2011). *Poética da relação* (M. Mendonça, Trad.). Lisboa, Portugal: Sextante Editora.
- Gonçalves, A. M. N. (2015). *Tapeçaria contemporânea portuguesa (1969–2002): Antecedentes e protagonistas no século XX* (Dissertação de Mestrado em Ciências da Arte e do Património). Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.
- Gorjão, V. (2002). *Mulheres em tempos sombrios: Oposição feminista ao Estado Novo*. Lisboa, Portugal: Imprensa das Ciências Sociais.
- González-Arango, I. C., Villamizar-Gelves, A. M., Chocontá-Piraquive, A., & Quiceno-Toro, N. (2022). Pedagogias textiles sobre el conflicto armado en Colombia: Activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. *Revista de Estudios Sociales*, (79), 126–144.
- Hartman, S. (2020). Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós: Dossier Crise, Feminismo e Comunicação*, 23(3), 12–33.
- Hooks, B. (2013). *Ensinando a transgredir: A educação como prática de liberdade*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Hooks, B. (2019). *Erguer a voz: Pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo, Brasil: Elefante.
- Lamas, M. (2023). *As mulheres do meu país: A Bela e o Monstro*. Lisboa, Portugal: Jornal O Público.
- Lagnado, L. (1998). *Leonilson: São tantas as verdades*. São Paulo, Brasil: DBA Artes Gráficas.
- Lorde, A. (2023). *Irmã Marginal: Sister Outsider* (G. Casimiro, Trad.; prefácio de G. Casimiro) [Primeira edição]. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- Martins, C. S. S. (2011). *As narrativas do génio e da salvação: A invenção do olhar e a fabricação da mão na educação e no ensino das artes visuais em Portugal (de finais do século XVIII à primeira metade do século XX)* (Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, Instituto de Educação).

- Mocidade Portuguesa Feminina. (1941, agosto). *Boletim* [Publicação institucional]. Lisboa: Mocidade Portuguesa Feminina.
- Mocidade Portuguesa Feminina. (1943, fevereiro). *Boletim* [Publicação institucional]. Lisboa: Mocidade Portuguesa Feminina.
- Modas & Bordados*. (1920, 1 de setembro) (447). *Suplemento do jornal O Século*. Lisboa: O Século.
- Modas & Bordados*. (1927, 16 de novembro) (823). *Suplemento do jornal O Século*. Lisboa: O Século.
- Modas & Bordados*. (1928, 18 de julho) (858). *Suplemento do jornal O Século*. Lisboa: O Século
- Modas & Bordados. Vida Feminina*. (1933, 13 de dezembro). (140). *Suplemento do jornal O Século*. Lisboa: O Século
- Modas & Bordados. Vida Feminina*. (1945, 17 de outubro). (1758). *Suplemento do jornal O Século*. Lisboa: O Século
- Modas & Bordados. Vida Feminina*. (1945, 19 de dezembro). (1767). *Suplemento do jornal O Século*. Lisboa: O Século
- Modas & Bordados. Vida Feminina*. (1946, 11 de dezembro). (1818). *Suplemento do jornal O Século*. Lisboa: O Século
- Modas & Bordados. Vida Feminina*. (1974, 05 de junho). (3251). *Suplemento do jornal O Século*. Lisboa: O Século
- Mónica, M. F. (1980). *Ler e poder: Debate sobre a educação popular nas primeiras décadas do século XX*. *Análise Social*, 16(63), 499–518.
- Mould, O. (2018). *Against creativity*. Nova Iorque, EUA: Verso.
- Moura, M. C. C. de. (1957). *Bordados tradicionais de Portugal*. Porto, Portugal: Companhia de Linha Coats & Clark.
- Moura, M. C. C. de. (1966). *As colchas de Castelo Branco e o “Bordado”*. Lisboa, Portugal: Mocidade Portuguesa Feminina.
- Montealegre, J. (2022). “Lo que fue piel, hoy es paño”: Experiencia de lectura de la arpillera *Contra la guerra*, de Violeta Parra. *Revista de Antropología Visual*, 30, 1–19. Santiago, Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- McGonigle, N. (2019). Judy Chicago’s *Dinner Party*: Contextualizing the critical reaction. *Art Journal*, 2019(1), Article 5. https://digitalcommons.providence.edu/art_journal/vol2019/iss1/5
- Mouffe, C. (2015). *Sobre o político* (F. Santos, Trad.). São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Nochlin, L. (2016). *Porque não houve grandes mulheres artistas?* (J. Vacaro, Trad.). São Paulo, Brasil: Edições Aurora / Publication Studio SP.
- Nabais, C. P. (2021). Criação colectiva nas ciências e nas artes: A questão do participativo. In C. P. Nabais (Org.), *Processos criativos nas ciências e nas artes: A questão da participação pública* (pp. 17–29). Porto, Portugal: Afrontamento.
- Nolasco, A. (2022). *Arquipélagos criativos: Arte, design e artesanato nas ilhas atlânticas lusófonas*. Lisboa, Portugal: Caleidoscópio.
- Oliveira, M. C. A. (2015). *Arte e feminismo em Portugal no contexto da pós-Revolução*. V. N. Famalicão, Portugal: Edições Húmus.
- Osório, A. C. (2015). *Às mulheres portuguesas* (Â. Correia, Coord.). Lisboa, Portugal: Bibliotécnica Portuguesa.
- Parker, R. (1996). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. Londres, Reino Unido: BPC Books Ltd.
- Paulino, R. (2020). Costurando sentidos: O uso de bordados e costuras na discussão de gênero e etnia em uma poética contemporânea. In A. P. C. Simioni (Org.), *Transbordar: Transgressões do bordado na arte* (pp. 31–43). São Paulo, Brasil: Sesc.
- Pellegrin, N. (1999). Les vertus de “l’ouvrage”: Recherches sur la féminisation des travaux d’aiguille (XVIe–XVIIIe siècles). *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 46(4), 747–769. Paris, França: Presses Universitaires.
- Perrot, M. (2017). *Os excluídos da história: Operários, mulheres e prisioneiros* (D. Bottman, Trad.; 12ª ed.). São Paulo, Brasil: Paz e Terra.
- Pimentel, I. F. (1996). *Contributos para a História das Mulheres no Estado Novo: As Organizações Femininas do Estado Novo. A “Obra das Mães pela Educação Nacional” e a “Mocidade Portuguesa Feminina”, 1936–1966* (Dissertação de Mestrado). Lisboa, Portugal: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa.
- Pimentel, I. F., & Melo, H. P. de. (2015). *Mulheres portuguesas: História da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança*. Lisboa, Portugal: Clube do Autor.
- Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography*. Londres, Reino Unido: SAGE.
- Pires do Vale, P. (2015). Dos signos e do resto. In L. Castro, *Todos os livros: Catálogo comprovado* (pp. 125–135). Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian / Documenta.
- Portugal. (1935). Lei n.º 1.904, de 21 de maio de 1935. *Diário do Governo, Série I*, n.º 115. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/1904-577492>
- Portugal. (1936). Decreto-Lei n.º 27.084, de 14 de outubro de 1936. *Diário do Governo, n.º 241/1936, Série I*. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/27084-1936-322530>

- Portugal. (1933). *Constituição da República Portuguesa de 1933*. Assembleia da República. <https://www.parlamento.pt/parlamento/documents/crp-1933.pdf>
- Portugal. (1939, 13 setembro). Despacho do Instituto Nacional do Trabalho e Previdência de 13 de setembro de 1939. *Diário da República Eletrónico*. <https://files.dre.pt/gratuitos/1s/1939/09/23000.pdf>
- Preciado, B. (2014). *Manifesto contrassexual*. São Paulo, Brasil: n-1 Edições.
- Ramos do Ó, J. (1999). *Os anos de ferro: O dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" 1933-1949*. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa.
- Rolnik, S. (2009). Furor de arquivo. *Arte & Ensaios*, 19(19), 96-105.
- Rich, A. (2002). Notas para uma política da localização. In A. G. Macedo (Org.), *Gênero, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo* (pp. 15-35). Lisboa, Portugal: Edições Cotovia.
- Salvador, T. (2009). Em torno dos periódicos femininos. *O Tempo das Revistas*, 26, 95-117.
- Santi, G. (1999). *Catálogo da exposição coletiva Tapeçaria: Artista convidada Gisella Santi*. Almada, Portugal: Casa da Cerca. (Originalmente publicado como *Catálogo da Exposição Tapeçarias - Gisela Santi*, Galeria Municipal da Amadora, 1998)
- Santi, G. (2003). A tapeçaria como arte. In *Catálogo da Exposição Gisela Santi Fios e Música* (p. 40). Almada, Portugal: Casa da Cerca.
- Sennett, R. (2009). *O artífice*. Rio de Janeiro, Brasil: Record.
- Sen, G., & Grown, C. (1987). *Development, crisis, and alternative visions: Third World women's perspectives*. Nova Delhi, Índia: DAWN.
- Silva, R. H., Candeias, A. F., & Ruivo, A. (2007). *50 years of Portuguese art*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simoni, A. P. C. (2020). *Transbordar: Transgressões do bordado na arte* [Catálogo de exposição]. São Paulo, Brasil: Sesc SP.
- Sneed, G. (2020). O disciplinar e o doméstico: Imagens domésticas nos vídeo-performances de Letícia Parente, 1975-1982. *Diacrítica*, 34(2), 107-113.
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* (S. R. G. Almeida, M. P. Feitosa, & A. Pereira, Trad.). Belo Horizonte, Brasil: Editora UFMG.
- Vaquinhas, I. (2022). Familiar de faroleiro também é profissão: Mulheres e trabalho em Portugal no século XIX e inícios do século XX. In S. S. Silva, C. Moscatel, N. Oliveira, D. Soares, & B. T. Valério (Orgs.), *Trabalho (no) feminino - Histórias de mulheres (séculos XVIII a XX)* (pp. 8-33). Ponte Delgada, Portugal: Letras Lavadas.
- Vaz Pinto, C. (1993). *Colchas de Castelo Branco*. Lisboa, Portugal: Instituto Português de Museus.
- Vergès, F. (2023). *Um feminismo decolonial*. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- Vicente, F. L. (2012a). *A arte sem história: Mulheres e a cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa, Portugal: Babel.
- Vicente, F. L. (2012b). História da arte e feminismo: Uma reflexão sobre o caso português. *Revista de História da Arte*, 10, 211-225.
- Wilding, F. (2000). Monstrous domesticity. In S. Bee & M. Schor (Eds.), *M/E/A/N/I/N/G: An anthology of artists' writings, theory, and criticism* (pp. 87-104). Durham, NC: Duke University Press.
- Wick, R. (1993). *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Zakaria, R. (2021). *Contra o feminismo branco*. Rio de Janeiro, Brasil: Intrínseca.

Anexo:

Caderno de Campo

DOUTORAMENTO EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

Direito ao Avesso: o ato de bordar enquanto instrumento de construção histórica de um ideal de subjetividade dócil feminina e suas práticas de resistência

Caderno de Campo - Métodos e Vivências

Danielle Gouveia Fernandes

Palavras-chave: Bordados, educação feminina, disciplinamento, resistência feminista, práticas artísticas

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT- Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito no âmbito da Bolsa de doutoramento i2ADS/FCT referência 2022.13359BD, com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/2022.13359BD>



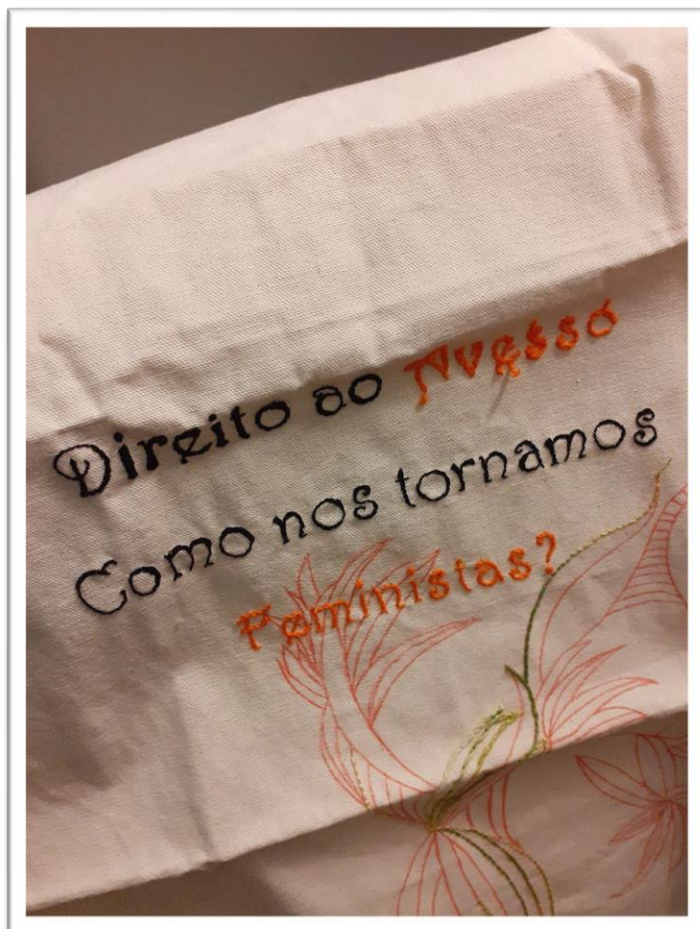
Nestas oficinas deveremos subverter a norma imposta pela estética "do direito" dos trabalhos de agulha. A nós interessa os avessos enquanto terreno possível do erro, das tentativas e inventividades. Vamos buscar pelo ato de bordar pelo avesso, ativando em nós novas possibilidades no fazer e no sentir.



Mesa /inspiração para as práticas de bordados.

Olho agulheiro inspirado nos objetos vodus. Peça da série "Você me vê?"

Toalha de mesa de uso comum com inserções em bordado feitas de forma itinerante e coletivamente.



Peça de bordado a ser por mim elaborada
ao longo das práticas de agulha da oficina
Direito ao Averso. Inspirada nos
estandartes das feministas sufragistas.

Sessão 01 - 23 de fevereiro de 2022

Busca por um interesse espontâneo-curiosidade em juntar-se a mim em atividade de Bordar (bordando na contraluz). Seria o ato em si um motor desta curiosidade no presente?



Só e à espera.
Passantes com
olhares curiosos,
mas sem romper a
barreira do
primeiro contato.

Profundo prazer
neste ato
solitário. O meu
prazer e a minha
concentração na
atividade podem
distanciar as
pessoas?

Aproximação espontânea não resultou.
Preparar divulgação nas mídias. Necessário
para avançar.



Sessão 02 - 02 de março de 2022

Para hoje um bordado leve. Sem contraluz. Corpo e mente cansados. Busca de conforto e pensamento longe. O bordar no avesso traz um esforço físico e mental mais intensos.

Como a minha introspecção afasta aproximação?

Primeiro dia de divulgação nas mídias.

O deslizar da agulha. Como estar em um lugar sem interagir com ele? Corpo ausente. Senhoras me olham pela montra.

Agulha entre dentes. Saliva molha linha.

Bordado solitário. Ainda, por hoje.



Cartaz de divulgação das rodas de bordados
e debates feministas a partir de bordado
de minha autoria

Sessão 03 - 10 de março de 2022

2 participantes atraídas pela divulgação em mídias.

Início de trabalhos pessoais de acordo com os próprios desenhos. A proposta de conversa se dá pela "pergunta iniciática": Como nos tornamos feministas?

R. Será que sou feminista uma vez que sou sustentada pelo marido?

M. A posição política (comunista) do meu pai teve papel fundamental na minha educação paritária com os homens. Eu queria ser menino. Os meninos são mais livres.

As duas queriam ter filhos meninos por entenderem que educar menino é mais simples. Uma teve, outra não.

Duas mulheres heterossexuais, brancas, de classe média entre 40-50 anos. Entendimento dos feminismos associado à sua condição: ser feminista não é perder a vaidade, feminismo trans nos afasta da pauta original.

Hoje estou com a minha filha Nara (negociação com o pai para ficar com ela). Interfere nas conversas. São adequadas para ela (5 anos)?

Sessão 04 - 16 de março de 2022

Continuação da sessão anterior com as mesmas integrantes.

R. Pelo fato de não contribuir financeiramente para a casa, devo mesmo estar mais disponível para o trabalho doméstico? Isso me parece justo.

(Bordado seguiu de acordo com o mesmo padrão. Questiona a própria habilidade e busca a perfeição como um padrão alto e inalcançável)

M. Qual o problema com a maquiagem? Não seria essa uma forma de autocuidado, bem-estar?

(Bordado apertado em pontos muito pequenos. Teve contato com os bordados na juventude. Tem habilidade desenvolvida)

Sobre a normalização e a criação do normal pela ótica foucaultiana. O que nos faz querer esconder o nosso cansaço e as noites mal dormidas? Quem ganha dinheiro com isso? Sobre a fabricação de um modelo de beleza e a sua indústria milionária voltada para as mulheres.

Trouxe o livro Novas Cartas Portuguesas para nos inspirar em alguns trechos de leitura

Autores trazidos Silvia Federici + M. Foucault.

Jantamos juntas em convívio e iteração com o espaço - busca pelo rompimento da linha imaginária entre o grupo e o lugar.

A linha é contorno, é carne, é ossadura. Qual é o corpo da linha? A linha empresta o contorno ao mundo, caminha pela superfície das coisas. Sismógrafo neuromotor, remarcando os territórios. A linha sugere proximidade e afastamento, tônus afetivo. Unidade dupla: portadora do sensível e do mental. A linha positiviza a ausência, é sempre afirmativa.

Linha de Costura, Edith Derdyk

Sessão 05 - 23 de março de 2022

(Somos 6)

S ouviu a conversa do grupo anterior, gerando interesse em participar. Colombiana que viveu muito tempo nas Canárias (entende por território ocupado). Não se sente confortável em falar da sua origem em razão da hipersexualização do corpo da mulher latino-americana.

(Tem habilidade de bordar e desenhar. Gosta de customizar as próprias roupas)

E identifica-se como homossexual. Trabalha em um ambiente povoado por homens "Ouço piadas todos os dias. Não deixo passar nenhuma. Rebato todas."

(Não conhece nada de bordados)

Atrasada, chega H., brasileira, veio para Portugal estudar. Trabalha em um restaurante de hotel para ganhar dinheiro que suporte seus estudos. Chega com vontade de socializar.

(Sabe bordar e usa como forma de passar o tempo)

As três (S, H e E) formam um grupo homogêneo pela faixa etária. Criam os desenhos no mesmo papel em sobreposição entrelaçando em imagem suas histórias.

Dia de contar as suas histórias, aprender pontos de bordados e criarem o seu desenho base.



Desenho Entrelaçado S, H, E

Sessão 07 - 30 de março de 2022

Vou criando aos poucos junto ao grupo um pano com possibilidades expressivas em bordados a partir de pontos simples. A barreira entre o saber desenhar e o saber bordar precisam ser questionadas não só nos debates, mas também na experiência.



Lado direito



Lado avesso

Sessão 08 - 06 de abril de 2022

Muito cansada. Dia posterior à submissão à bolsa FCT.

Chegou Hl, através do Leituras Feministas. Foi a única participante deste dia. Não teve bordados. Aproveitamos para conversar.

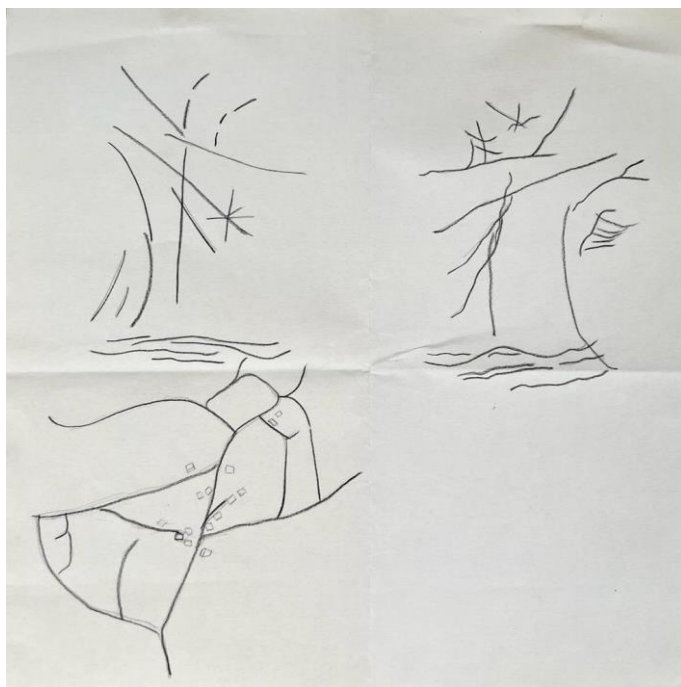
Sessão 09 - 13 de abril de 2022

Sugeri leitura da Carta a Minha Filha, Maya Angelou, para iniciar os trabalhos do dia a partir do Prefácio da Conceição Evaristo, que nos convoca a um posicionamento feminista sem lamento.

A roda completa foi convidada a conversa enquanto bordava sobre vitimização, posicionamento feminista diário e sobre a história das nossas vidas. O que vamos contar?

Todas as integrantes seguem seus projetos. Hl está a planear o seu desenho. Artista plástica, espanhola.

Como avançar no bordado? Muita conversa para as mãos.



(Desenho H1)

O desenho parte das linhas da sua mão e do mapa das ruas de sua cidade de origem, a partir de uma sobreposição H1 cria o terceiro desenho a ser bordado ao longo das sessões.

As linhas dos bordados unem o que lhe é singular (Palma das mãos) ao seu lugar origem, borda mais em silêncio, um tanto distante, mas presente na sua memória dentro de si mesma.

Sessão 10 - 20 de abril de 2022

Aniversário do CSA A Gralha. As integrantes foram convidadas a participar da roda de conversa sobre o espaço. Corpos, relatos e experiências.



Vestígios da comemoração

Sessão 11 - 27 de março de 2022

Sem registro.

Maio

A gralha entra em pausa para planeamentos e organização interna. Também pausamos.



Danielle Gouveia
Local: CSA A Gralha | Rua do Anselmo Braancamp, 74, PortoAlegre: 19:30 às 21h
Não é requisito saber bordar. Vontade de aprender, sim!

**Cartaz elaborado a partir das peças que
nos acompanha ao longo das rodas**

Avaliação do período

Tivemos 6 integrantes em um grupo heterogêneo. Mostrou-se desafiante juntar o bordar com o falar. A necessidade de concentração no bordar interrompe a conversa e a conversa causa bagunça no bordado. Como ultrapassar a linha que separa estas duas dimensões?

O tempo se mostra curto para avançar dos trabalhos. Estão todos muito no início. Tenho trazido autores no interior das conversas. Como tornar isso mais dinâmico e aprofundar o debate?

Após este período de pausa, como manter o grupo?

O local tem se mostrado muito barulhento para a conversa e a luz não é apropriada para o horário.

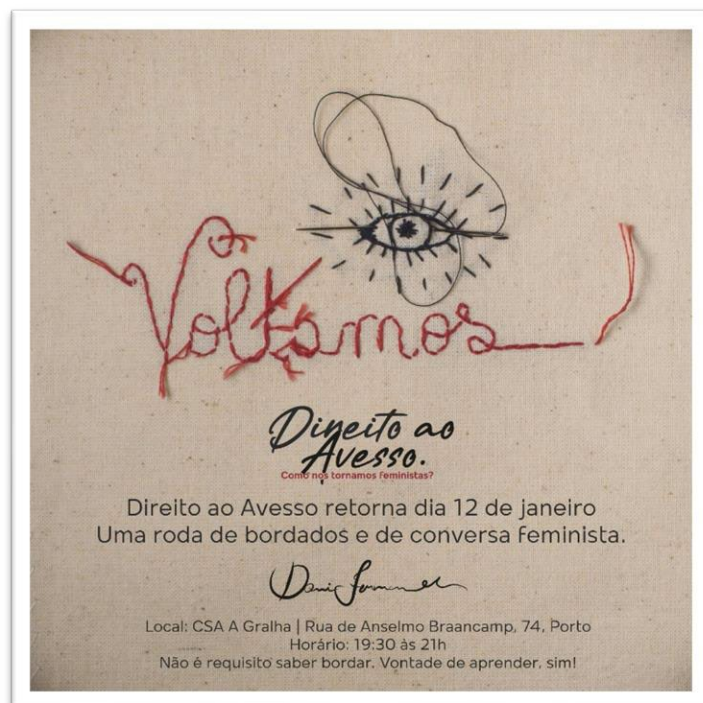
#propostas de debate para abertura

"A luta coletiva e pessoal para se tornar protagonista da própria história" - Prefácio de Conceição Evaristo a Carta a Minha Filha, Maya Angelou

- Como nos tornamos protagonistas das nossas histórias, enquanto mulheres e feministas?
- Como contar a nossa história negada e apagada?

Avaliação/Escuta do grupo sobre o trabalho.
Relação construída com o próprio bordado:
oportunidade/necessidade de convívio é
algo muito partilhado como foco de
interesse no grupo (maioria imigrante).

Seria o convívio, ou a sua busca, uma
dimensão de autocuidado? O autocuidado
emocional e social seria uma forma de
resistência feminista consciente?



Sessão 12 - 08 de junho de 2022

Tivemos 3 integrantes novas, entre elas uma com a filha de 4 anos. A criança deixou o ambiente em um estado de atenção com ela, que interagiu com todo o grupo. Ensinei-a a dar alguns pontos em tecido. A mãe dividida entre fazer o próprio trabalho e dar atenção à filha lembrou da minha aflição quando estou na mesma situação.

O grupo estava em um falar frenético. Não consegui ir adiante com nenhuma das propostas planeadas. Falei da intenção de trabalho que não foi colocada em prática.

Questões importantes:

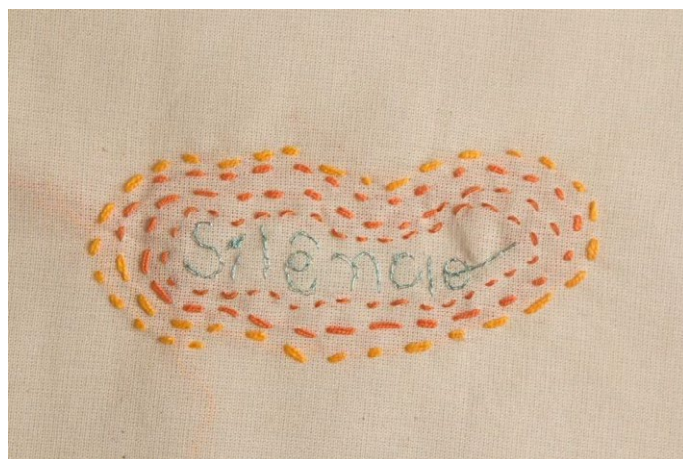
- O espaço está pequeno.
- A luz não é adequada.
- Novos participantes que não sabem bordar fazem o trabalho recuar no debate uma vez que estou mais voltada para o ensino dos pontos.
- Percebo que muitas vezes quando estou mais distanciada dos debates enquanto ensino pontos de bordados, a conversa perde a densidade política. Uma das integrantes demonstra irritação por sentir a sua vida privada questionada por "curiosidade" em questões como "onde você mora, no que trabalha, etc". Sua irritação também tem por base o fato de se sentir maior que a sua performatividade social. Qual a linha do respeito à privacidade?

Como sair do falar frenético?

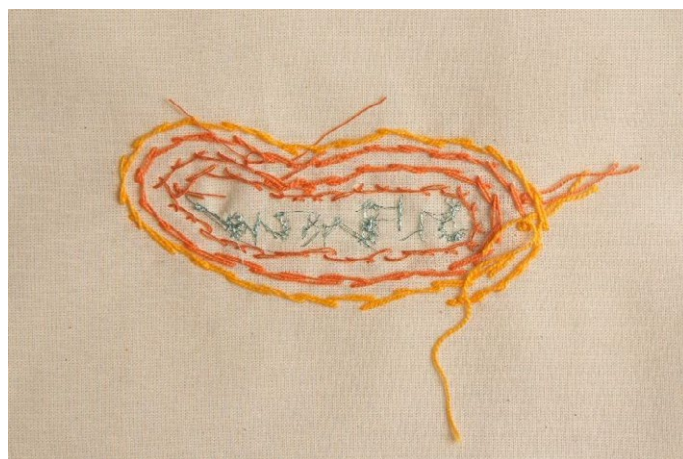
A quase totalidade do grupo é formada por imigrantes. Há, pelo isolamento, uma necessidade de falar?

A busca pela roda tem tido como impulso o momento de partilha.

Bordado de uma das integrantes que assim expressou a necessidade de introspecção e desejo de respeito a sua privacidade



Lado direito



Lado avesso

Sessão 13 - 15 de junho de 2022

Coloca-se o desafio do sair do falar frenético e convidar o grupo para o aqui e agora em um fazer com mais consciência do corpo e do lugar que ele ocupa.

Para hoje levo a proposta de experiência do perceber com mais consciência os elementos básicos: pano, linha e agulha, além do desafio de ultrapassar os trabalhos com alguma representação imagética.

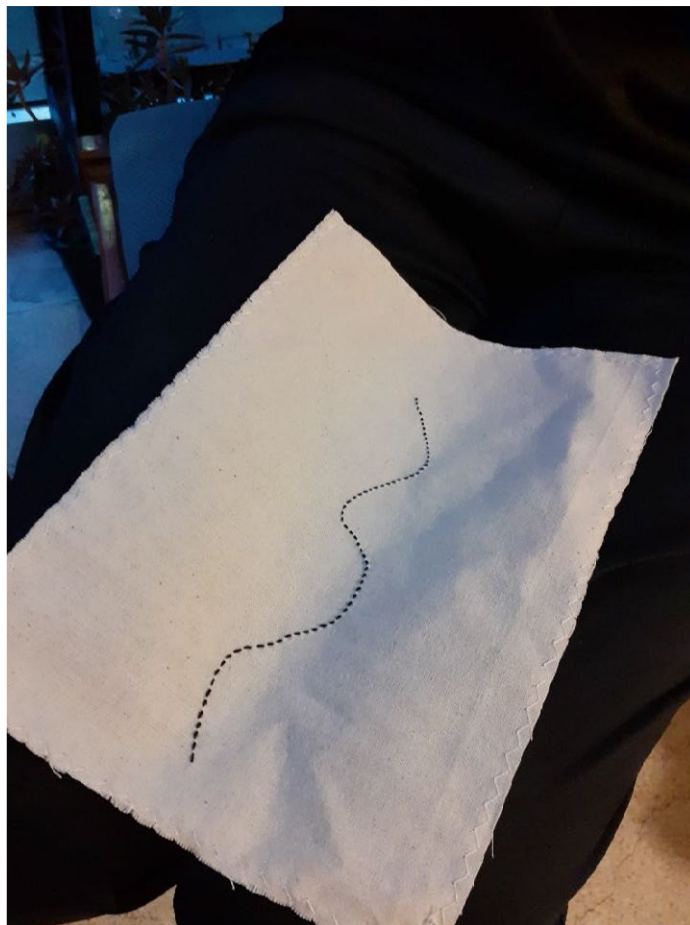
Atividade em silêncio focado no sentir, no toque, no movimento, na percepção do próprio corpo.

O que nos acontece quando suspendemos a fala?

De início, a surpresa por parte das pessoas presentes, que chegavam com desejo de conversar. Ficaram surpresas também com o cheirinho de passadoria do pano em branco que havia preparado especialmente para esta vivência. Houve certa insegurança no bordar sem risco, mas ao longo da atividade se mostraram focadas, em estado de relaxamento. Muitas comentaram sobre o sono que aquela prática estava gerando. (Relaxamento físico e mental)

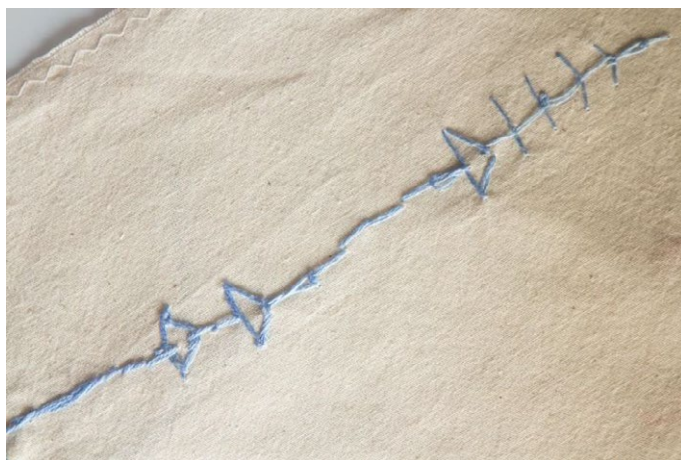
Após 40 min de silêncio, abri a roda para conversa, mas as pessoas não se mostraram interessadas. Seguiu-se o silêncio.

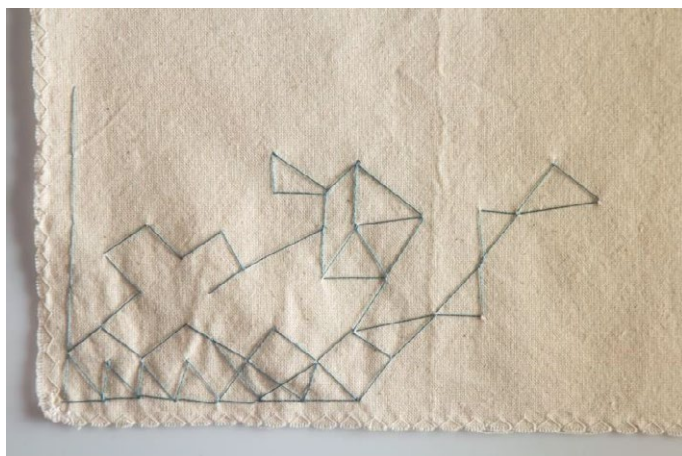
Tivemos junto ao grupo pela primeira vez uma pessoa que se identificava socialmente como homem: inglês, de férias, que já tinha intimidade com linhas e agulhas. Pediu para levar um kit (pano, linha, agulha) para distrair-se ao longo da viagem. Ganhou!



Seu bordado silencioso era na mesma cor de sua roupa. Relatou expressar no bordado o desejo por um movimento fluido e livre.

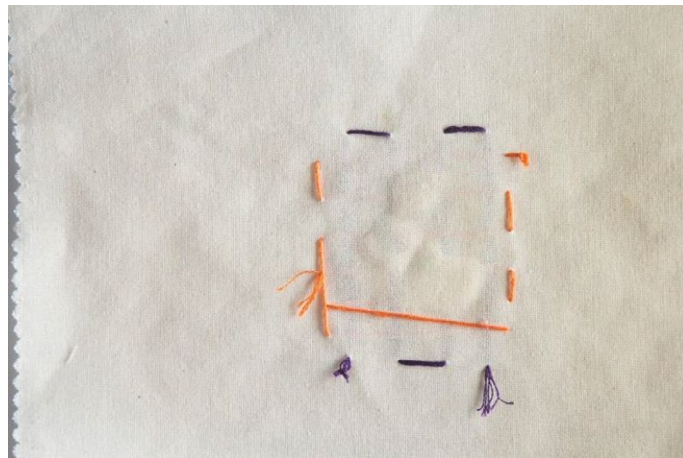
Alguns bordados da Vivência Silenciosa





Sessão 14 - 22 de junho de 2022

Continuamos o trabalho do encontro anterior, sem riscos, mas aberto à fala e à partilha do que foi vivido no encontro anterior.



Sessão 15 - 19 de janeiro de 2023

Como nos tornamos feministas?

Essa é uma pergunta chave dos nossos encontros. Vamos retomar esse debate de fabricação da mulher a partir de uma perspectiva histórica e do despertar feminista.

Qual o gatilho desse ampliar de consciência?

Como também nos fabricamos feministas no cotidiano?

Conversas sobre um despertar tardio, quando do rompimento do muro de separatividade entre as nossas experiências de vida e a de outras pessoas com performatividade de gênero diversa.

Sessão 16 - 26 de janeiro de 2023

Segredo X Privacidade - Qual o limite? Quais as suas conquistas e consequências na luta por direitos das mulheres?

1. Vítima de estupro do caso do futebolista Daniel Alves precisa esconder-se e manter sua identidade em segredo por medo. A maioria dos casos preserva a vítima para que não sofra ataques morais e físicos.

2. Maria Lamas no correio Joaninha garante às mulheres que a consultam a preservação da sua identidade em 1940.

Sessão 17 - 02 de fevereiro 2023

Não houve encontro. Sobreposição de horário com sessão do Grupo de Leituras Feministas - Encontro com Alícia Medeiros Leituras Feministas (A Leste)

Táticas Subversivas. Ação Político Feminista X Espaço Público

Sessão 18 - 16 de fevereiro 2023

Sororidade | Empoderamento

Como termos/conceitos tão importantes na política feminista foram banalizados e cooptados por causas tão distantes das suas origens?

Quais os seus limites?

Avaliação do Período

O cotidiano vai se impondo na vida das pessoas que participaram do trabalho de campo. No sentimento de inércia, há um movimento contínuo. As quintas-feiras se repetem, um modelo de conversa se repete. Os compromissos outros das integrantes afrouxam o grupo, outras aparecem de forma pontual. E eu também permaneço cumprindo a tarefa em inércia. Ao mesmo tempo em que o pano que está em minhas mãos vai sendo preenchido em pontos que se repetem em um movimento contínuo, mas inerte. Vazio? As mãos se movem e a conversa vai ficando cada dia mais pessoal, intimista, perguntas sobre dúvidas muito íntimas são lançadas no grupo. Há que se fazer algo. O estandarte é concluído ou é dado por concluído.

A proposta do bordar pelo avesso não avança. É necessário um conhecimento técnico mais avançado. O desejo de manter o

movimento habitual, das conversas na intimidade e do convívio, se impõem de forma mais intensa.

Março

O foco vai se voltando mais para a tomada de consciência feminista e para as conversas pautadas pelo cotidiano. O bordado vira mais um motivo de convívio.

Sessões guiadas pela leitura básica e problemática do livro *Todos Devemos Ser Feministas*, Chimamanda Ngozi Adichie, que compõe a biblioteca do CSA A Gralha. A biblioteca tem sido usufruída por todas as integrantes de alguma forma. Seja na leitura de livros, na roda de bordados ou na retirada para empréstimo.



Sessão 19 - 27 de abril de 2023

Usos do erótico: o erótico como poder

(Audre Lorde)

"Como mulheres, temos desconfiado desse poder que emana de nosso conhecimento mais profundo e irracional. Fomos alertadas contra ele por toda a nossa vida pelo mundo masculino, que valoriza essa profundidade do sentir a ponto de manter as mulheres por perto para que o exercitemos para servir aos homens, mas que teme tanto essa profundidade para a examinar suas possibilidades dentro delas mesmas."

"Cuidar de mim mesma não é autoindulgência, é uma autopreservação e isso é ato de guerra política"

#Como os mercados capitalistas da "beleza" cooptaram esse desejo?

#Como o autocuidado (ato de guerra política) foi docilizado, assim como o empoderamento, e convertido em objeto de consumo?

Sessão 20 - 11 de maio de 2023

Decalcomania com imagens de uma criança/menina disciplinada ("brinquedo" que minha filha ganhou de uma mulher).

Como essas imagens operam no nosso imaginário na contemporaneidade?

Expressão por meio do bordado. Debate impulsionado pelo bordar.





(intervalo - escrita da tese)

Sessão 21 - 20 de dezembro de 2024

Direito | Averso

Retomar os bordados a partir do seu avesso.

Busca por mimetizar o avesso e o direito.
Causar confusão mental e física por meio
desta atividade



Inquietar,
Incomodar,
Desacomodar

É possível se pensar a partir desta
subversão técnica numa subversão no
pensar, num desestabilizar os conceitos
(bordado, mulher) e os discursos?

Após várias ações trabalhando no mesmo bordado pelo lado direito, convido as pessoas participantes a bordá-lo pelo avesso. No início, há uma certa resistência e confusão mental e técnica. Mas depois de poucos minutos, tornou-se uma atividade lúdica, prazerosa e inventiva.

Uma das participantes mais agarradas à estética de perfeição, ao avançar pelo lado avesso, partilha sentir que o trabalho passou a ser um só: sem direitos e sem avessos. A partir dessa percepção, as outras pessoas integrantes alinharam-se a esse sentimento.

Os trabalhos não foram concluídos como se esperava. Para além da produção de um objeto acabado, interagimos com os materiais e com os discursos de modo a desestabilizar muitos conceitos e questões historicamente definidas acerca dos bordados e deste fazer em fricção com os significados estéticos associados a uma prática feminina = delicada, perfeita, dócil e paciente.

Alguns bordados de quem esteve na roda de bordados e debates *Direito ao Averso. Como nos tornamos feministas?*



Lado direito



Lado avesso



Detalhe lado Averso



Lado direito



Lado avesso



Detalhe lado Averso

Lado Averso de peça elaborada por mim ao longo das sessões no trabalho de campo



O design desta publicação foi concebido por Alvaro Beleza, utilizando as fontes Artigo, projetada por Joana Correia; Citizen, projetada por Zuzana Licko; e Authentic Sans, projetada por Christina Janus and Desmond Wong.

Porto, janeiro de 2026.

