



**UFBA - UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**EBA - ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**PPGAV - PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**MARINA FERREIRA BELO LOPES**

**AS TRAMAS QUE SUSTENTAM OS CORPOS:  
BORDADOS, MEMÓRIAS E MULHERES CONTEMPORÂNEAS.**

Salvador  
2019

**MARINA FERREIRA BELO LOPES**

**AS TRAMAS QUE SUSTENTAM OS CORPOS:  
BORDADOS, MEMÓRIAS E MULHERES CONTEMPORÂNEAS.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia - UFBA, na linha de História e Teoria da Arte, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Danillo Silva Barata

Salvador  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ferreira Belo Lopes, Marina  
As tramas que sustentam os corpos: bordados,  
memórias e mulheres contemporâneas / Marina Ferreira  
Belo Lopes. -- Salvador, 2019.  
111 f. : il

Orientador: Danilo Silva Barata.  
Dissertação (Mestrado - Artes Visuais) --  
Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes,  
2019.

1. Bordado. 2. Memória. 3. Feminino. 4. Artes  
têxteis. 5. Arte Contemporânea. I. Silva Barata,  
Danilo. II. Título.

**MARINA FERREIRA BELO LOPES**

**AS TRAMAS QUE SUSTENTAM OS CORPOS:  
BORDADOS, MEMÓRIAS E MULHERES CONTEMPORÂNEAS.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas  
Artes da Universidade Federal da Bahia

Salvador, 02 de agosto de 2019

Banca examinadora

**Danillo Silva Barata – Orientador** \_\_\_\_\_

Doutor pela Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, Brasil.

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

**Lia da Rocha Lordelo** \_\_\_\_\_

Doutora pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

**Rosa Gabriella de Castro Gonçalves** \_\_\_\_\_

Doutora pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Universidade Federal da Bahia - UFBA

*Para minha bisavó Venan, em memória.*



## AGRADECIMENTOS

Faltam palavras que façam justiça a tudo e todos que cruzaram meu caminho e deixaram sua marca nesses dois anos de mestrado. Estes breves agradecimentos são apenas uma forma de deixar registrada toda gratidão que me transborda no encerramento de um ciclo tão significativo.

Agradeço à Danillo, por toda paciência no processo de orientação. Por ter enfrentado o desafio de explorar novas temáticas e por lidar com o feminino de maneira tão sensível e generosa.

As professoras Rosa e Lia por aceitarem o convite de fazer parte dessa trama. Desde a qualificação, as colaborações de ambas foram essenciais.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pelo acolhimento. À Escola de Belas Artes pela estrutura, corpo docente e funcionários sempre disponíveis. À UFBA, pelo orgulho de fazer parte de uma das melhores universidades públicas do Brasil.

Ao Ciência sem Fronteiras e à CAPES, que me possibilitaram dar os primeiros passos rumo ao estudo da História da Arte ainda na graduação. Sem essa experiência, com certeza meu destino hoje seria outro.

Aos meus pais e minha irmã, por acreditarem em mim mesmo quando eu não o fiz. E por serem sempre fortaleza, incentivo e coragem, não importa onde no mundo estivermos.

A Salvador, que se fez casa e aos soteropolitanos - de nascença e de alma - que viraram família.

Ao grupo de pesquisa Arte & Política(s), que virou resistência e também virou conforto em um difícil período para a educação e as artes no Brasil. Aos colegas que fizeram desses dois anos mais fáceis e divertidos. Em especial a Rafael e Juliana, pelos muitos litros de café compartilhados.

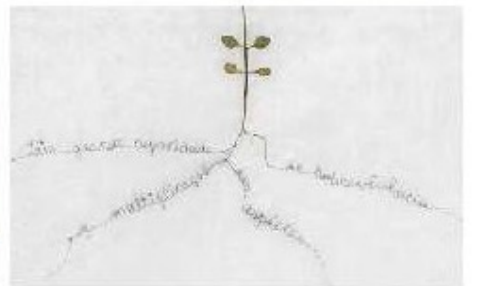
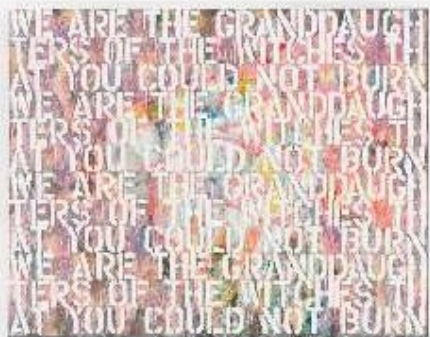
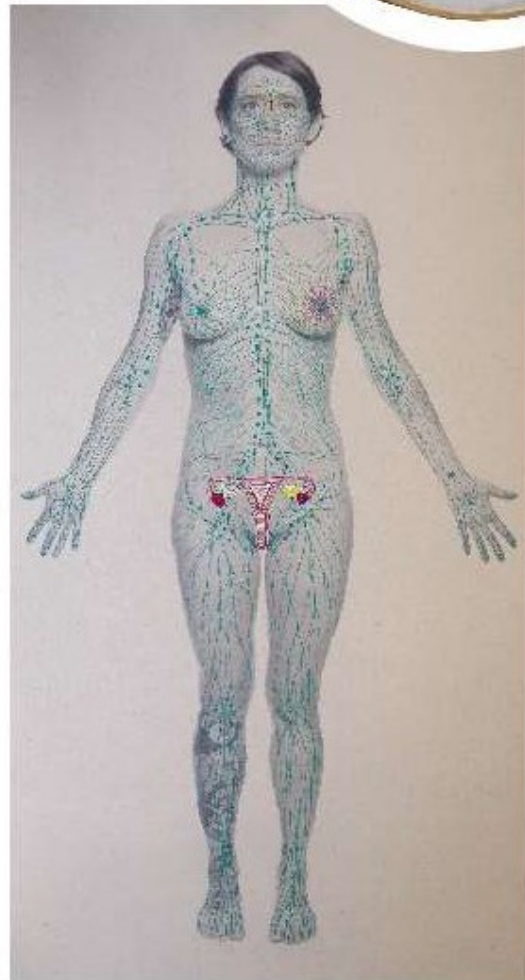
A professora Mariela Brazón e aos alunos da disciplina HACA080 de 2018.2, por me darem a certeza de que pertenço à sala de aula.

As amizades: às palavras de elogio e de incentivo, às ajudas e companhias. Não há como mencionar uma por uma as pessoas. Simbolizo nos nomes de Clarice, Mariana e Thaisa, pela presença física e virtual nos melhores e piores momentos.

A minhas avós e todas as mulheres da família, que sempre chamo de matriarcal. Escrevo por e para todas as mulheres que vieram antes de mim e me trouxeram até aqui.

Por fim, agradeço com muito carinho a todo leitor que se propor a entrar nos meus pensamentos e sentimentos abrigados nas próximas páginas.





A memória é a costureira, e costureira caprichosa. A memória faz a sua agulha correr para dentro e para fora, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida, o que virá depois. Assim, o ato mais vulgar do mundo, como o de sentar-se a uma mesa e aproximar o tinteiro, pode agitar mil fragmentos díspares, ora iluminados, ora em sombra, pendentes, oscilantes, e revirando-se como a roupa branca de uma família de catorze pessoas, numa corda ao vento.

Virginia Woolf (1978)

## RESUMO

A dissertação aqui apresentada surge de uma linha tensionada entre as tradições ancestrais femininas e os processos de criação de subjetividades no contexto da arte têxtil contemporânea. Processos estes que se baseiam no encontro desses tempos distintos, nas estratégias de narrativas marginalizadas e no resgate de memórias femininas através de gerações. Defende-se a presença e a potência das memórias coletivas e individuais em cada imagem analisada e é a partir das imagens que a pesquisa se move. Foram eleitas nove artistas de diferentes nacionalidades que, em comum, encontraram no bordado uma linguagem subversiva para abordar sua condição feminina. Assume-se o risco de fazer parte desse processo de bordado junto às artistas – metafórico, pois aqui textos e têxteis se cruzam e confundem a todo tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bordado; Memória; Feminino; Arte Têxtil; Arte Contemporânea.

LOPES, Marina Ferreira Belo. As tramas que sustentam os corpos: bordados, memórias e mulheres contemporâneas. Orientador: Danillo Silva Barata. 111 f. il. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

## **ABSTRACT**

The following dissertation comes from a line tensioned between the female ancestral traditions and the production of subjectivity in the context of contemporary textile art. The process is based on the meeting of these different times, on the marginalized narratives strategies and on the rescue of female memories through generations. The presence and power of collective and individual memories in each analyzed image is defended and it is from the images that the research moves. Nine artists of different nationalities were chosen. In common, they found in embroidery a subversive language to approach their feminine condition. One assumes the risk of being part of this process of embroidery with the artists – a metaphorical process, because here texts and textiles confuse and cross each other at any time.

**KEYWORDS:** Embroidery; Memory; Feminine; Textile Art; Contemporary art.

LOPES, Marina Ferreira Belo. The weaves that holds the bodies: embroidery, memories and contemporary women. Thesis advisor: Danillo Silva Barata. 111 f. il. 2019. Dissertation (Master in Visual Arts) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> <i>Aranha</i> , de Louise Bourgeois, 2006.	23
<b>Figura 2.</b> <i>Arachne</i> em O Inferno de Dante, 1861.	25
<b>Figura 3.</b> <i>Femme Maison</i> , de Louise Bourgeois, 1946-7.	39
<b>Figura 4.</b> Frame de <i>A Woman's Work is Never Done</i> , de Eliza Bennett, 2014.	41
<b>Figura 5.</b> Frame de <i>A Woman's Work is Never Done</i> , de Eliza Bennett, 2014.	42
<b>Figura 6.</b> Frame de <i>A Woman's Work is Never Done</i> , de Eliza Bennett, 2014.	42
<b>Figura 7.</b> Frame de <i>A Woman's Work is Never Done</i> , de Eliza Bennett, 2014.	42
<b>Figura 8.</b> <i>I Have Been to Hell and Back, and Let Me Tell You, It Was Wonderful</i> , de Louise Bourgeois, 1996.	45
<b>Figura 9.</b> <i>Armed Forces</i> , de Alex Van Gelder, 2010.	46
<b>Figura 10.</b> <i>Art is a Guaranty of Sanity</i> , de Louise Bourgeois, 2000.	49
<b>Figura 11.</b> <i>Penelope Unraveling Her Work at Night</i> , de Dora Wheeler, 1886.	62
<b>Figura 12.</b> <i>This Work Never Ends</i> , de Jenny Hart, 2002.	70/71
<b>Figura 13.</b> <i>A Woman's Work is Never Done</i> , de Eliza Bennett, 2012.	71
<b>Figura 14.</b> Da série <i>Por que daninhas?</i> de Rosana Palazyan, 2006-2015.	72
<b>Figura 15.</b> <i>Sindy in Pink-RFGA</i> , de Ghada Amer, 2015.	73
<b>Figura 16.</b> Da série <i>Por que daninhas?</i> de Rosana Palazyan, 2006-2015.	73
<b>Figura 17.</b> <i>Bastidores</i> , de Rosana Paulino, 1997.	74
<b>Figura 18.</b> <i>Parede de Memória</i> , de Rosana Paulino, 1994.	74
<b>Figura 19.</b> <i>Who Killed Les Demoiselles D'Avignon ?</i> de Ghada Amer, 2010.	75
<b>Figura 20.</b> Da série <i>Animales Familiares</i> , de Ana Teresa Barboza, 2011.	76
<b>Figura 21.</b> Da série <i>Animales Familiares</i> , de Ana Teresa Barboza, 2011.	76

<b>Figura 22.</b> <i>A quimera das plantas [Os cogumelos e a batata doce]</i> , de Brígida Baltar, 2016.	77
<b>Figura 23.</b> <i>Self-consciousness b</i> , de Juana Gómez, 2016.	78
<b>Figura 24.</b> <i>Autorretrato com pelos</i> , de Brígida Baltar, 2016.	79
<b>Figura 25.</b> <i>I Have Been to Hell and Back, and Let Me Tell You, It Was Wonderful</i> , de Louise Bourgeois, 1996.	79
<b>Figura 26.</b> Detalhe de obra bordada de Ghada Amer.	85
<b>Figura 27.</b> Detalhe de <i>Bastidores</i> , de Rosana Paulino, 1997.	88
<b>Figura 28.</b> Detalhe de <i>Parede de Memória</i> , de Rosana Paulino, 1994.	90
<b>Figura 29.</b> Detalhe de <i>Por que daninhas?</i> de Rosana Palazyan, 2006-2015	91
<b>Figura 30.</b> <i>Self-consciousness</i> , de Juana Gómez, 2016.	98
<b>Figura 31.</b> Da série <i>Animales Familiares</i> , de Ana Teresa Barboza, 2011.	100

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: <b>FIO DA MEADA</b> .....	15
<b>1. TECER É NARRAR</b> .....	22
1.1. FIOS DA ARANHA .....	23
1.2. ENXOVAIS .....	30
1.3. IMAGENS: TEIAS DE MEMÓRIAS .....	41
<b>2. LINHAS DE FUGA</b> .....	48
2.1. ARTE É UMA GARANTIA DE SANIDADE .....	52
2.2. O RISCO DO BORDADO .....	60
<b>3. LINHAS SUBVERSIVAS</b> .....	67
3.1. FILHAS DE MNEMOSYNE .....	81
3.2. ROSANAS .....	87
3.3. AS TRAMAS QUE SUSTENTAM OS CORPOS .....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS: <b>ARREIMATE</b> .....	103
REFERÊNCIAS .....	106

## INTRODUÇÃO: FIO DA MEADA

Durante o processo de escrita dessa dissertação, por acaso - talvez sincronicidade -, tive contato com um artigo intitulado *O Tao da Teia*. Nele, a autora Ana Maria Machado conduz lindamente uma discussão metafórica sobre a relação de textos e têxteis, relação esta que paralelamente já estava tomando forma também em um dos capítulos da dissertação. No entanto, o que ainda não estava tão tangível era o quanto existia dessa metáfora não apenas no tema, mas também em meu próprio estilo e processo criativo. A metodologia da escrita, sobretudo em se falando do campo das artes, está longe de ser linear e assertiva como academicamente pode se idealizar. Machado, enquanto discute a carga simbólica do fiar e do tecer para as mulheres e sua associação à narração de histórias, tenta também retrazar os vários fios que teriam formado a ideia de um de seus livros, como uma estrutura inconsciente que rodeia o trabalho criativo. O texto dela certamente foi o mais recente fio a incorporar a teia que envolve este presente trabalho.

O primeiro dos fios veio de um cartão postal adquirido há alguns anos em uma visita ao Centro Georges Pompidou com a reprodução da obra de Louise Bourgeois / *have been to hell and back, and let me tell you it was wonderful*<sup>1</sup>, na qual as mesmas palavras do título são bordadas manualmente em um lenço. Idealizando o projeto a ser submetido ao programa de pós-graduação, era eminente a vontade de comentar sobre mulheres e feminismo, mas também sobre aspectos da arte contemporânea. Leitora de Arthur Danto, estava obcecada por “pares de coisas das quais apenas uma é obra de arte”<sup>2</sup>. Buscando a questão-chave que seria capaz de aproximar tais assuntos - durante outro momento arbitrariamente atribuído ao acaso - a resposta brotou do postal fixado na parede sobre a mesa: o bordado.

A origem do segundo fio parte da admiração pelo trabalho da artista paulista Rosana Paulino. A obra mais lembrada de Paulino é de 1997 e intitulada *Bastidores*. Nessa série de tecidos impressos, bordados e depois expostos usando os próprios bastidores como suporte, ela chama atenção para a violência sofrida por mulheres negras, historicamente oprimidas pela sociedade. Em cada peça, uma fotografia de

---

<sup>1</sup> A figura referente à obra aparece na página 46

<sup>2</sup> DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. 1981. p.146.



uma mulher negra - todas retiradas do álbum de família da artista - é marcada com bordados agressivos e mal-acabados cobrindo uma parte significativa do corpo dessas mulheres: boca, olhos, pescoço. Rosana exemplifica um grupo de artistas que no cenário contemporâneo, em grau maior ou menor de consciência, vêm ressuscitando e dando um novo olhar ao uso de trabalhos manuais e domésticos como forma de expressão. Tamanha potência artística e o modo como o bordado parece estar “renascendo” na arte contemporânea me encantaram e instigaram, chamando atenção para a subversão da técnica e dos objetos. O uso dos fios fora dos padrões outrora tão estimados, o uso do próprio bastidor também como moldura, trazendo inclusive importante metáfora poética para o trabalho ao passo que “bastidores” se refere tanto ao objeto de madeira utilizado para esticar o tecido a ser bordado quanto aos bastidores da história, da vida doméstica dessas mulheres representadas.

Com dois fios, um tecido começa a tomar forma. No processo da tecelagem de um tecido plano, são necessários dois grupos de fios entrelaçados. Chama-se de urdidura - ou teia - o conjunto de fios posicionados, um a um, em uma mesma direção ao longo do tear. A trama é formada pelas linhas que, em movimento de vai e vem, atravessam e enlaçam as trilhas da urdidura transversalmente. Dou início então a essa tecitura. Aos fios de urdidura somam-se passagens da história feminina, ciências sociais e teoria da arte que assimilam e assemelham o feminino e a arte manual desde a antiguidade. A trama se forma por mulheres, de mãos dadas a Rosana, que trazem sua história e narrativa próprias. São artistas, do tecido, da teia e do texto, que desenvolvem suas poéticas sob um olhar pautado por questões de gênero. Tão maleável quanto forte, nosso tecido é um retalho que se distorce aos questionamentos e se transforma à medida em que bordamos neles a subversão do lugar-comum, a construção de novas narrativas e a manipulação do tempo, estratégias ativadas pelas artistas da trama, unidas também pelo tempo-espço do campo das artes contemporâneas.

Uma vasta bibliografia aborda historicamente a posição das artes têxteis na sociedade ocidental, tendendo por vezes a uma abordagem de gênero. Apesar disso, a análise do bordado enquanto objeto artístico em um campo contemporâneo, levando em conta seus desdobramentos estéticos e poéticos, possui bibliografia mais escassa, principalmente no recorte brasileiro. No entanto, academicamente, pesquisadores e

críticos têm recentemente voltado seus olhares para o tema. Simioni (2010) faz uma breve análise social de duas artistas brasileiras, uma delas a própria Rosana Paulino, com forte discurso transgressor em suas obras e afirma o reconhecimento de trabalhos que recorrem ao bordado como suporte:

O hiato entre a expectativa suscitada por objetos tão delicados, brilhantes, sensualmente ternos, exemplares das supostas “passividade e delicadeza da alma feminina” e o elemento concreto que se nos apresenta provoca reações, críticas, dissonâncias. Há uma inegável suspensão da leveza, do encantamento. Tais pequenas costuras, tão sutis, nos obrigam a colocar as falsas evidências em suspenso; elas desvendam as muitas violências, outrora acobertadas. (SIMIONI, 2010, p. 14)

Um outro fio que chegou a mim eu descrevo como sussurros de minhas ancestrais: das memórias da minha bisavó, uma exímia costureira e bordadeira; do bastidor presenteado pela minha mãe no qual aprendi a bordar assim como ela; das saias no meu guarda-roupa que pertenceram à minha avó; dos adornos de tricô e crochê que insistem em uniformizar as casas de qualquer mulher da família. Lembranças que me encaminharam para a temática da memória, individual e coletiva, e da sobrevivência das mesmas nas imagens e gestos que atravessam anos e gerações. Revela-se aqui a importância do tema “tempo” para a trama que estamos desenvolvendo. Fundar novas perspectivas pelas quais olhamos as imagens e visitar os tempos dessas obras é tirar das sombras as histórias não contadas, resgatar dos sótãos as memórias escondidas. Quantas temporalidades a imagem é capaz de carregar e encarnar? Segundo Georges Didi-Huberman, inúmeras<sup>3</sup>. Cada imagem carrega camadas e camadas de memórias, passados remissivos.

Trago a influência também do olhar de Aby Warburg mediante as imagens, acessado sobretudo através das reflexões que Georges Didi-Huberman desenvolve. A abordagem do Atlas *Mnemosyne* (memória, em grego) propõe uma ruptura para superar o modelo cronológico e linear que a história da arte tinha como canônico. Através da montagem, a convivência de clássicas obras de arte lado a lado com tecidos, recortes de revistas, arte popular e literatura, gera novos significados. A *Pathosformel*, ou fórmula patética, garante o retorno de formas e gestos recorrentes durante a história da arte e ativa influências e relações que não estão naquele presente, mas em outro tempo de existência da imagem. As repetições acontecem

---

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015.

“porque há uma memória social que transporta certos elementos: uma espécie de memória involuntária que não é consciente” e se dá através das imagens. Abre-se espaço para o anacronismo. (DIDI-HUBERMAN, 2015)

Seguindo esse caminho, o projeto de pesquisa se baseia no encontro desses tempos distintos, nas estratégias de narrativas femininas e leitura das imagens. Desenvolver esse trabalho é, para mim, uma homenagem à minhas linhas e minha linhagem, assim como as de Ana Maria Machado, Louise Bourgeois, Rosana Paulino e a de várias artistas e autoras que aqui vão surgir.

\*

Perguntada em entrevista<sup>4</sup> sobre a existência de uma forma feminina de fazer história, a historiadora francesa Michelle Perrot afirma que embora as práticas e métodos de pesquisa não necessariamente sejam diferenciadas, as mulheres inauguram um questionamento frente à história escrita de um ponto de vista masculino e na qual “os homens tomam a palavra homem no sentido universal”. Questionar a relação entre os sexos parte então de um ponto de vista que é feminino. Ela completa: “não se deve recusar a própria identidade feminina.” Pois bem, não pretendo recusar a minha. Vale aqui deixar explícito, se já não foi claro, o lugar de fala de onde se parte. Não há ingenuidade que acredite mais na imparcialidade de um trabalho acadêmico. Sendo assim, faço a escolha de assumir um ponto de vista e uma voz ativa, um *eu* que se posiciona no texto, em meio aos diálogos com autores e imagens.

Também é importante fixar alguns conceitos antes de se adentrar na complexidade que é falar de gênero, diante de tantas vertentes de pensamento. A ideia universal da categoria “mulheres” como grupo político pressupõe a existência pré-definida de uma categoria social fixa, fixando também os pares antagônicos homem/mulher e masculino/feminino como base, que se inscrevem na dualidade de sexo (biológico) e gênero (social, cultural) respectivamente. Apesar de não acreditar, em um ambiente macro, na possibilidade de uma política unificada, que não leve em conta as ramificações do grupo e a necessidade de categorização (mulheres negras,

---

<sup>4</sup> SCHVARZMAN, Sheila. Entrevista com Michelle Perrot. In: Cadernos Pagu (4), 1995, p. 29-36.

mulheres lésbicas, mulheres trabalhadoras, etc.), infelizmente, algumas generalizações devem ser tomadas com o intuito de facilitar a discussão. Sabendo os riscos de sobrepor outras questões de igual relevância como classes sociais, etnias e discussão de gênero não binárias.

Como defende Judith Butler (2017), a masculinidade e a feminilidade são encaradas como posições de sujeito, não necessariamente restritas a machos ou fêmeas biológicos. Mas para os que seguem o pensamento binário, a mulher se confunde com o seu sexo e se reduz a ele. Vive-se socialmente uma hierarquia que também às grandes religiões monoteístas parece ordem natural, fundamentadas nos livros sagrados como a bíblia e o corão. Como então refutar pensamentos tão enraizados e naturalizados?

Ora, os movimentos feministas aceitaram o desafio. Somos sexo por natureza? Muito bem, sejamos sexo, mas em sua singularidade e especificidade irreduzíveis. Tiremos disso as consequências e reinventemos nosso próprio tipo de existência, política, econômica, cultural... Sempre o mesmo movimento: partir dessa sexualidade na qual se procura colonizá-las e atravessá-la para ir em direção a outras afirmações. (FOUCAULT, 2015, p.351)

Novamente, buscando esclarecer o posicionamento de quem escreve, considero este trabalho uma busca feminista no mesmo caminho qual Foucault cita. O que se soma a uma explícita vontade de levar aos limites de sua flexibilidade o tecido que aqui proponho tecer. Falo dos limites das disciplinas - visto a discussão interdisciplinar que a teoria da arte é capaz de abranger -, limites que regem este documento em si - como escrever em primeira pessoa do singular, contrariando certas orientações acadêmicas - e limites do fazer artístico, ainda preso a certas hierarquizações das imagens que limitam o que pode ou deve ser considerado arte. Como se vai entender mais a frente, o têxtil tende a ocupar um lugar no domínio do artesanato, inferiorizado.

\*

Me pergunto se a aranha é consciente de seu processo ou se temos afinal metodologias parecidas. Acredito ser possível definir a estrutura do texto como uma teia: que não é clara de início, mas, traçando fios e tecendo relações, a forma se torna

visível. Por outro lado, não faria sentido falar das individualidades e subjetividades de cada artista e obra sem me colocar também nesse lugar de incerteza e criatividade. Então, peço licença para transformar esse texto em têxtil. Roland Barthes - curiosamente o orientador da tese de Ana Maria Machado - já havia traçado um paralelo entre textos e têxteis, relacionando a construção do conhecimento à formação de uma teia de aranha. Justamente por não se formar segundo uma lógica linear e sim cíclica. Para o autor, o texto difere de uma linha de palavras e ideias, “o texto é um tecido de citações”. (BARTHES, 1970, p. 3)

Entre as paredes do meu quarto, me vejo próxima dessas mulheres. No silêncio das palavras, na solitude da escrita, foram também minha companhia. Nos imaginei em círculos, bordando uma mesma teia, conversando, trocando linhas e agulhas. Louise foi grande companheira. Sem desmerecer as demais, para dar nome e forma aos elementos, tomo a liberdade de fazer da obra de Louise Bourgeois um guia teórico e sentimental: nomeando capítulos, abrindo falas, ilustrando ideias e sentimentos. Em alguns momentos, costuraremos à quatro mãos, em outros ela me ensinará os pontos. A metodologia é intuitiva, vai se formando no curso o movimento das mãos e das linhas, permitindo o ir e vir da agulha alterar as palavras. Seguindo a analogia do processo de tecelagem, são três movimentos que compõem o trabalho que, como artesã, começo a tecer: o primeiro compõe a urdidura, a segunda é trama, a terceira é uma intervenção bordada, bem como já começamos a descrever anteriormente.

Para dar vida ao primeiro movimento, eu pego meu tear e desperto lentamente a fixar lado a lado os fios da memória. A urdidura deve ser fixa, firme, deve-se contar os fios, escolher bem as cores, já que define a forma da obra, suas dimensões. É nesse movimento lento, porém preciso que o capítulo **1 TECER É NARRAR**, como o próprio título antecipa, retoma a relação de textos e têxteis. Não apenas em suas coincidências formais, mas realizando uma revisão histórica que dá conta de nos situar na teia de ideias articuladas em torno da construção da memória feminina, sua íntima relação com as artes têxteis e das estratégias de criação e visibilidade das mulheres dentro de uma sociedade cuja história é escrita por homens. Em analogia, comparo a genealogia feminina aos enxovais, formas de transmissão de memórias e afetos. Entender esses lugares fora da narrativa formal onde as mulheres conseguiram firmar suas vozes é importante antes de entrar no fazer artístico

contemporâneo propriamente. Aqui também se inicia a discussão sobre o poder contido em imagens e gestos de carregar memórias de tempos passados.

Um respiro antes de continuar: agora tenho às mãos a agulha dourada da arte contemporânea. A trama é um movimento de vai e vem, fluído, mas que merece atenção. As linhas da trama devem ficar próximas às outras para o tecido ganhar sua forma. Se entrelaçam e se confundem com a urdidura. **2 LINHAS DE FUGA** são possibilidades de criar novos padrões e texturas. O capítulo compreende uma discussão sobre arte contemporânea, métodos e estratégias da arte feminista e do processo tanto de individuação quanto de coletividade travados por artistas contemporâneas. Começo a delinear as similaridades que unem as artistas bordadeiras – e que serão aprofundadas no terceiro momento – além do bordado como técnica apenas.

Causando uma incisão no tecido, acho espaços entre a complexa trama da memória e da poética, da tradição e da transgressão, da luta e da afetividade. Abro a caixa de costura novamente, dentre tantas, escolho bordar com as linhas subversivas. Elas têm um tom forte e aspecto brilhoso, chamam atenção mesmo num emaranhado de produções. A técnica do bordado livre permite alterar totalmente a aparência de um tecido e não se deve menosprezar, por ser técnica dita como de “pura ornamentação”, e é o que **3 LINHAS SUBVERSIVAS** vem nos provar. O terceiro e último capítulo trata do resultado visual fixado sobre o tecido gerado nas seções anteriores e, aqui, convido nove mulheres e suas imagens e memórias para bordar comigo.

Por fim, as **CONSIDERAÇÕES FINAIS** arrematam, cortam os fios, atentam ao verso, aos detalhes finais. trazendo uma avaliação dos resultados em revisita aos objetivos iniciais da pesquisa, além de perspectivas de novos desenvolvimentos e produções futuras. Dou um passo atrás para olhar o trabalho completo. Há sempre a possibilidade de desmanchar os pontos e começar novamente.



tecer é narrar.



## 1.1. FIOS DA ARANHA



5

---

<sup>5</sup> Figura 1 – Louise Bourgeois, *Aranha*, 1996, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Marcos Mendes/Estadão.



Começo rememorando uma figura da mitologia clássica: Aracne<sup>6</sup>. Sua história se inicia quando ainda era conhecida apenas por Lídia, jovem mortal que gozava de grande habilidade têxtil e, portanto, se ocupava tecendo e representando as histórias e feitos dos heróis e deuses. Tamanha era a beleza de seus trabalhos que pessoas vinham de diversos lugares apenas para vê-la bordar e tecer. Mesmo as ninfas tinham o costume de admirar Aracne, dizendo que a mesma deveria ser discípula de Atena (ou Minerva), deusa da sabedoria, divindade guerreira e “padroeira das artes úteis e ornamentais, tanto dos homens — como a agricultura e a navegação — quanto as das mulheres — como a fiação, tecelagem e os trabalhos de agulha”. (BULFINCH 2002, p.130) Mas ao, sem modéstia, negar sequer a vontade de tal comparação, a jovem enfureceu a deusa que, se sentindo desafiada, promoveu uma competição entre as duas para definir quem merecia ser realmente considerada melhor bordadeira. Cada uma teceu um tecido, Atena bordou imagens de sua disputa com Netuno, senhor do mar e, mais ainda, cenas que representavam “incidentes mostrando o descontentamento dos deuses com mortais presunçosos que se atreviam a concorrer com eles” (BULFINCH 2002, p.134). Aracne, por sua vez, astutamente escolheu por reproduzir momentos de enganos dos deuses. A Deusa, indignada com a destreza do trabalho têxtil da mortal e furiosa com o insulto, se colocou a rasgar todo o trabalho de Aracne, garantindo que a jovem se sentisse culpada e envergonhada ao ponto de se enforcar. Em um gesto de punição ou talvez de piedade, Atena a transforma em uma aranha e em teia a corda que a jovem utilizava. Exclama: “E, para que seja conservada a lembrança desta lição, continuarás pendente, tu e toda a tua descendência, por todos os tempos futuros.” (BULFINCH 2002, p.134) Nesse momento, onde se via Lídia, agora se vê uma aranha, suspensa na mesma posição, por um fio que ela mesmo tecia e que ainda teceria pelo resto da sua existência.

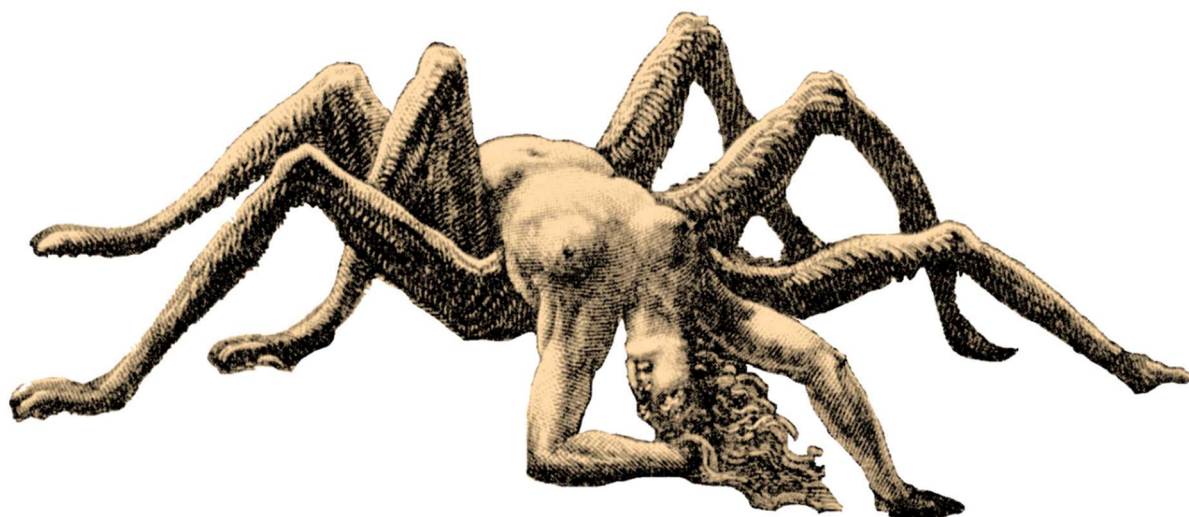
Tantas culturas reconhecem essa figura. Ela é materna. Mãe dos Dias. Senhora do Destino. Grande criadora da humanidade. Ela é a própria natureza. Essencialmente feminina. Deusa. Virgem. Selvagem. Ela mora nas florestas. Ela dança e te convida a dançar. Tem várias formas. Diversos corpos ou nenhum. Ela é a mulher que mora no fim do mundo. Ela é aranha. Megera-criadora. Tecelã. Que

---

<sup>6</sup> Ambas mitologias grega e romana possuem suas versões desse mito, aqui me baseio na contada por Bufinch (2002).

encarna a binaridade de ser fascinante e assustadora ao mesmo tempo: submissão e poder; vida e morte; divindade criadora da vida e a viúva negra que tira a vida de seus companheiros.

Figura 2 - Gustave Doré, Arachne, 1861, ilustração para edição do *Inferno de Dante*.



Fonte: Wiki Commons. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arachne.jpg>>

Se a teia é entendida como símbolo de vida e trabalho, a aranha é a responsável pela criação. Um animal que retira de si mesmo seu sustento, prolongando as teias a partir de seu próprio corpo. Ela aparece na mitologia da maioria das civilizações nativo americanas e pré-colombianas, para as quais matar esses pequenos animais seria uma ofensa às avós ou antepassadas. Na crença Navajo, a Mulher - ou avó - Aranha (Na'ashjé'íí Asdzáá) é a criadora e protetora dos humanos, responsável pela manutenção do universo, fiando e tecendo continuamente a vida; “Algumas mulheres navajo ainda esfregam teias de aranha em seus braços para melhorar suas técnicas de tecelagem” (BARTLETT, 2011, p.210) Para o povo de Teotihuacán, no território atual do México, sua cultura matriarcal simboliza a Grande Deusa na forma de diversos animais, sendo a aranha um dos mais recorrentes. Na tradição hindu, o mundo é visto como um grande tecido, véu de Maya, a deusa do mundo das aparências e também da ilusão. O Egito antigo conhece Neith<sup>7</sup>, Deusa Primordial da guerra, da caça, da tecelagem, do tear e criadora de deuses e homens. O mito africano de Anansi nos apresenta também a criatura em forma de aranha “venerado como um

---

<sup>7</sup> Como consultado em Bartlett, 2011, p. 78

deus criador original, girando o universo para forma-lo, a pedido do espírito do Grande Céu” (BARTLETT, 2011, p.164) e intermediária entre os homens e os deuses.

Voltando aos gregos em sua narrativa mitológica, aquela que controla o fio da vida surge na figura de três irmãs, jovens ou velhas a depender do momento. Para os gregos, romanos e nórdicos elas são, respectivamente, conhecidas como Moiras, Parcas ou Nornas. As Moiras, filhas da Noite e de Cronos (Deus do Tempo), fazem uso da Roda da Fortuna como tear. Todas as temiam, uma vez que nem o próprio Zeus tinha poder sobre as mesmas. As voltas da roda posicionam o fio do indivíduo em parte mais privilegiada, no alto, ou em situações menos favoráveis, em baixo, permitindo o controle de sua sorte e destino. Na mitologia romana as três deusas são Nona, Décima e Morta. Nona tece o fio da vida no útero materno, até a nona lua. Décima cuida de sua extensão e caminho, representando o nascimento e vida terrena. Morta corta o fio. As Nornas Urd, Verdandi e Skuld representam respectivamente passado, presente e futuro, mas trabalham ao mesmo tempo, de maneira tal que os três tempos se tornam inseparáveis. Segundo Marta Robles (2006), a tríplice entidade se relaciona também à deusa lua ou grande deusa. Mais além, o mito das Moiras parece arraigado no costume remoto de bordar as insígnias da família e do clã nos cueiros do recém-nascido.

Os mitos então parecem ligar a aranha ao feminino e o feminino às artes têxteis. Conduzem a figura da tecelã ou fiandeira como a definição de uma mulher criadora e responsável pela preservação da vida. Considera-se a produção de artefatos e vestimentas, papel feminino, como um fator determinante na transformação do Homem natural num ser cultural. A associação é tão forte que reflete na íntima ligação entre o trabalho têxtil e a mulher até os dias atuais.

De fato, o trabalho têxtil, compreendendo bordado, costura, crochê, tear, foi sendo associado, através do tempo e em cada cultura, à figura de uma mulher doméstica. Para Wiesner-Hank (2000), o bordado seria o maior exemplo de perda de *status* enquanto forma de arte quando, após a idade média era praticado por homens e mulheres, no mesmo patamar da pintura, e no início da modernidade passou a ser associado ao feminino, suscitando características mais apreciadas nas mulheres, como passividade, castidade e domesticidade. Foi juntamente com a criação de academias e escolas especializadas, que as artes começaram a ser bipartidas entre *arts* e *crafts*, técnicas maiores e menores, profissionais ou amadoras. E enquanto

pintura, escultura e arquitetura ocupam uma posição de superioridade, alguns fazeres manuais, como porcelana, marcenaria, tecelagem e bordado foram considerados menos intelectuais, excluídos do meio acadêmico e delegados às mulheres. Relação que se fez persistir ao longo da história.

No cenário brasileiro, Carvalho (2008) aponta a organização do sistema doméstico a partir de 1870, reafirmando o enraizamento das práticas tradicionais de distinção e hierarquização de gênero no cotidiano através da construção de uma cultura material própria masculina ou feminina. As artes têxteis especificamente aparecem dentro do repertório doméstico associado a uma “sensibilidade feminina” que ao mesmo tempo afasta esse fazer artesanal da arte erudita e o associa à função de ornamentação (as ditas artes aplicadas e decorativas). Ainda, a destreza com o trabalho manual definia uma “boa dona de casa”, que tinha o dever de, através da produção de objetos de decoração, ornamento de toalhas, almofadas, abajures, entre outros, refletir os ideais burgueses e patriarcais cultuados da época. A mesma sociedade, por muito tempo, refusa à mulher toda forma de acesso aos estudos, considerando o saber contrário à feminilidade. Sua escritura, quando possível, se limitava apenas ao domínio privado, de correspondências e diários. Na tentativa de se expressar, recorreram aos fazeres que lhes eram próprios:

“Às mulheres não foi dado durante séculos escrever. Elas traçavam sinais de criação usando linhas enfiadas em finos orifícios, em teares, manipulando pequenos instrumentos de fabricação caseira. Com isso, transfiguravam o mundo, escrevendo signos que substituíam as palavras.” (ALMEIDA, 2003)

Do latim, mesma raiz etimológica derivam as palavras texto e tecido. *Texere*: construir, tecer. *Textus* seria a 'maneira de tecer' ou 'coisa tecida', 'estrutura'. Tecer é narrar, é escrever. Unir e ordenar fios, assim como palavras, criar sentidos. A criatura cósmica destinada à fiação da vida, é da mesma forma responsável pela tecelagem dos destinos da sociedade, trabalho constante e eterno. Seja na figura das três irmãs ou da aranha, a tecelã é uma figura arquetípica muito frequente nas artes e literatura, justamente na correlação entre o processo de criação e de individuação feminina. Como o psicanalista Carl Jung aponta, através da arte, de imagens pintadas, desenhadas, esculpidas, acontece a síntese entre a consciência e o inconsciente: “há

peças que nada veem ou escutam dentro de si, mas suas mãos são capazes de dar expressão concreta aos conteúdos do inconsciente.” (JUNG, 2011).

O poder da expressão através da tecelagem e bordado atinge um caráter narrativo que remonta aos mitos antigos, à história moderna e persistem até atualidade. Sobre o acesso à escrita e aos estudos em geral, o caminho percorrido pelas mulheres foi, e ainda é em muitos contextos, bem mais tortuoso que o masculino. A escolarização das meninas nos mesmos moldes dos meninos operou-se na Europa a partir de 1880. Ainda assim, sabendo escrever, ficavam restritas ao universo privado de correspondências familiares, contabilidade e diários pessoais. O ingresso das jovens em universidades ocorre massivamente apenas após 1950. (PERROT, 2009)

Nas últimas décadas do século XIX, as revistas femininas começam a ganhar espaço, mas são os romances que ingressam as mulheres na literatura. Se tornou território de grandes romancistas, sobretudo as inglesas e francesas. Espaços como ciência e filosofia permanecem quase que inabitados pelas mulheres, entretanto, exaltando aqui nomes pioneiros como Hannah Arendt e Simone de Beauvoir. Simone surge abordando sobretudo a questão de gênero - apesar de não utilizar tão diretamente este vocábulo - e é pioneira em um pensamento de desconstrução da feminilidade, vista não como algo natural, mas de construção social. Dada à sua voz no assunto, voltaremos a ela mais à frente, quando for oportuno.

Alcançar outras artes além do entretenimento ou doméstico, como pintura, escultura e música, seria um outro grande desafio. No âmbito da criação, diz-se que as mulheres seriam apenas imitadoras. Desde os gregos, eram tidas como “médiuns, musas, ajudantes preciosas, copistas, secretárias, tradutoras, intérpretes. Nada mais.” Como seriam capazes de participar da imagem e música, formas de criação do mundo e linguagem dos deuses? (PERROT, 2009, p.101)

Diante das dificuldades que fazem sombra ainda nos tempos atuais, como se desenvolveram a memória e epistemologia feminina? Em que outros aspectos seriam as mulheres próximas à natureza da aranha? A medida em que a sociedade ocidental patriarcal parece eliminar o caráter mitológico e louvável para entender bordado e tecelagem como artes menores ou nem mesmo arte, seria o bordado uma forma de aprisionar as mulheres ao doméstico bem como Aracne à sua nova forma ou a aranha

à sua teia? Estamos montando o tear, ainda criando a base que dará forma à teia de questionamentos e significações. Sigamos com a tecitura.

## 1.2. ENXOVAIS

*Nós não apenas herdamos a cor dos nossos olhos. Nós herdamos uma rica história. Minha avó me ensinou a bordar, e agora eu trabalho com essa herança, eu repito padrões para que não sejam esquecidos, eu bordo para dar continuidade à essas linhas de memória não devem ser perdidas.*

Juana Gómez<sup>8</sup>

*Mnemosyne*, feita divindade pelos gregos antigos, personifica a memória, responsável por lembrar aos homens as suas recordações e grandes feitos heroicos. Vinda da primeira geração divina, a Titânide, filha de Gaia (Terra) e Urano (Céu), é um dos seres primordiais nos mitos gregos da criação, aquela que tudo sabe. Fruto de nove noites passadas com Zeus, *Mnemosyne* deu luz às nove musas, guardiãs inspiradoras das ciências e das artes liberais. Eram elas: Clio (história), Euterpe (música), Tália (comédia), Melpômene (tragédia), Terpsícore (dança), Erato (elegia), Polímnia (poesia lírica), Urânia (astronomia) e Calíope (eloquência)<sup>9</sup>.

A mitologia grega diviniza a Memória, as musas e seus frutos. A poesia é tida como uma espécie de possessão pelas Musas, de delírio divino que toma o poeta e o transforma no intérprete de *Mnemosyne*. Nesse contato se acessa um lugar da imortalidade, onde o passado fica resguardado e pode ser retomado pelo ato de recordar, através das artes. Buscando a raiz etimológica das palavras, à mesma família pertence a palavra "música" - o que concerne às Musas - e "museu" - o templo onde as mesmas residem e onde se adestram as diversas artes. (ROSÁRIO, 2002). Podemos reconhecer, a partir daqui, que arte e História não vivem sem a virtude da memória. *Clio*, a História, e sua mãe, a Memória passam a ser duas personagens femininas primordiais incorporadas na nossa teia.

---

<sup>8</sup> Gómez apud Recinos, 2016. [tradução minha]

<sup>9</sup> As musas seriam, também, detentoras do poder onisciente de cantar sobre os acontecimentos passados, presentes e futuros. Hesíodo, contemporâneo de Homero e agraciado com tal poder pelas musas, narra em um de seus poemas, Teogonia, a origem e nascimento dos Deuses, incluindo *Mnemosyne* e suas filhas. Então, para mais detalhes sobre o mito, buscar o poema do século VIII a.C.

Afastando-as do campo da mitologia, como as personagens se comportam nos dias de hoje e nos ajudam em nossa trama? De Platão a Didi-Huberman, passando por Nietzsche, Henri Bérégson, Walter Benjamin, filósofos parecem ter sido seduzidos pelo canto das musas, todos têm um testemunho a dar sobre *Mnemosyne* e seus efeitos nas sociedades e sujeitos modernos e contemporâneos. Sendo assim, antes de seguir, iremos meditar sobre algumas conceituações e entendimentos que envolvem as novas personagens. Não caberia a este lugar descrever todas as complexidades da memória enquanto conceito científico uma vez que atravessa diversos campos como os da já citada filosofia, da psicologia, biologia, ciências sociais e da própria história. Mas algumas noções devem ser abordadas e quem enlaça os primeiros fios nesse tear é o célebre historiador francês Jacques Le Goff, afirmando:

“A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.” (LE GOFF, 1990, p 365)

Ao abordar a memória como objeto de estudo, o autor dá lugar à análise de uma história da memória, descrita como memória coletiva ou social. O que nos apresenta é, por um lado, o conceito biológico/psicológico que é composto pelos processos de armazenamento e releitura de vestígios no cérebro e apreensão cognitiva da memória, por outro lado, a maneira com que a aproximação com as ciências humanas traz à tona a função social da memória, uma vez que exerce seu comportamento narrativo através da linguagem e permite um armazenamento “do passado” a nível de grupos sociais e nações, formando a memória histórica. Aos sistemas de educação que auxiliam na aquisição da memória, se dá o nome de mnemotécnicas. enquanto o entendimento que a construção mnêmica se dá a medida em que a sociedade distingue presente do passado, implicando em uma libertação do presente tanto individual quanto coletiva. (LE GOFF, 1990)

O conceito de “memória coletiva” foi primeiro utilizado, no âmbito da psicologia social, por Maurice Halbwachs em uma publicação de mesmo nome feita em 1950<sup>10</sup>, buscando compreender as determinações do social na memória individual - e mesmo a extensão da autonomia desse individual, se ela existe - segundo tradição

---

<sup>10</sup> HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.



durkheimiana. À época, a explicação simplista de que a memória refletia o que aconteceu de verdade, na história, parecia caber aos historiadores. Hoje, entendemos a grande complexidade que faz levar em conta “o processo de seleção, interpretação e distorção como condicionado, ou pelo menos influenciado, por grupos sociais” (BURKE, 2000, p.69). Sendo assim, entende-se que a realidade interpessoal molda o indivíduo, seja o relacionamento com a família, com a igreja, com o trabalho ou outros grupos de convívio.

Segundo Aleida Assmann (2011), o interesse pela construção de uma memória coletiva apresentou-se na procura por um passado que pudesse servir de referência para as gerações futuras e os usos do passado propiciaram outras reescritas da história. Ainda, Assman corrobora com a identidade fluida e dinâmica da memória. Afinal, a memória é condutora de informação e conhecimento. Mas que informações? O questionamento é igualmente abordado por Peter Burke: “De que memória estamos falando?” Homens e mulheres, ou a velha e a nova geração, podem não se lembrar do passado da mesma maneira” (BURKE, 2008, p.60).

Sendo a linguagem o mais importante produto mnemotécnico nesse contexto, a fala - e posteriormente a escrita- surgem como vestígios e marcos na divisão do tempo histórico. A partir de tais contribuições, o olhar historiográfico tende a observar as forças mnêmicas não apenas nos textos e palavras, mas em gestos, ritos, imagens e objetos. Nas artes, é comum que se busque, como forma de homenagem e celebração, dar lugar às memórias históricas. Por exemplo, o historiador Pierre Nora, grande encorajador do tema na academia, a partir da década de 1980, dedica seus livros à memória nacional da França, prédios e edificações, rituais e datas comemorativas.

No âmbito da história cultural da arte, destaca-se um nome: Aby Warburg. Entre outros pensadores, Warburg propõe o resgate da imagem como meio de acesso ao passado de relevância semelhante à escrita. Enquanto associa a escrita à “condição imediata”, no caso das imagens, as camadas de afetividade e inconsciente se manifestam com intensidade que não se via nos textos. “Enquanto a tradição transmitida pelos textos era clara como a luz do dia, aquela transmitida por imagens e vestígios era obscura e enigmática. Ao contrário dos textos, imagens são mudas e

sobredeterminadas; elas podem fechar-se em si ou ser mais eloquentes que qualquer texto.” (ASSMAN, 2011, p.237)

As imagens podem surgir intraduzíveis, em contextos e memórias não acessadas pela palavra. As imagens e textos podem também intercambiar, se auxiliando no movimento adentro das camadas do consciente e inconsciente da memória. É relevante, isso quem destaca é Aleida Assman, como a possibilidade da medialidade dupla transita entre os lados opostos do cérebro, ligados ao processamento de linguagem e imagem separadamente, proporcionando maior complexidade tanto na construção da memória individual quanto coletiva. A exemplo de quando Warburg propõe, através de imagens, retomar a antiguidade clássica renascentista. A grande sagacidade de Warburg está na conceituação das “fórmulas poéticas”, fórmulas imagéticas recorrentes que atravessam tempo e espaço. Então, sempre que nos colocamos “diante da imagem, estamos diante do tempo”. Adentrar em tal afirmação do poético filósofo Georges Didi-Huberman é dar mais um nó nessa complexa trama que estamos aqui tecendo. Antes de mais nada, é preciso entender que falar de imagem é falar de objetos temporalmente complexos, policrômicos ou anacrônicos. São obras de arte, mas também são objetos e gestos. “Com a repetição de uma fórmula imagética evocava-se mais, portanto, que um determinado motivo; a força impregnante das imagens continha sua reativação energética.” (ASSMAN, 2011, p.244)

Entender todas as nuances que se entrelaçam é assumir o caráter flutuante e maleável da memória. Outro fato é que a herança entre gerações que tende a solidificar cada vez mais as instáveis memórias individuais que, uma vez feitas coletivas, auxiliam na construção de uma identidade de grupo. Portanto, dominar os meios de transmissão dos eventos e fatos passados é ligado diretamente a construção de poder.

“Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 1990, p.367-368)

Para falar das relações de gênero e as desigualdades que acompanham as narrativas históricas e constituição de memórias femininas e masculinas, uma vez entendida a subjetividade que acompanha tais conceitos, vamos acrescentar ao tear o sistema de antagonismos que domina as diversas relações e esferas sociais, através do conceito teorizado por Bourdieu como poder simbólico<sup>11</sup>. Segundo Bourdieu (2017), na luta das forças sociais pelo poder, a divisão entre os sexos se mostra “na ordem das coisas”, isto é, normatizado a ponto de ser inevitável. É através de um esquema inconsciente que se dá a normalização de certas percepções como masculinas ou femininas como, por exemplo, na divisão das casas em cômodos, todos sexuados. Estas normalizações se retroalimentam com as relações binárias similares nos corpos, ações, hábitos e profissões. Quando Igreja, Estado, escola e família se encarregam de propagar e reforçar os lugares simbólicos do masculino e feminino, o patriarcado se faz entranhado na sociedade, nos agentes de poder e nas instituições públicas de maneira tão profunda que a superioridade masculina e o androcentrismo não se viam como impostos mas tidos como fato natural e indiscutível da sociedade. Pode-se afirmar que hoje em dia, uma grande mudança se deu na quebra desse ciclo. Graças ao trabalho árduo do movimento feminista e outras frentes de contribuições das ciências sociais, passam a ser questionáveis tais divisões antes impostas. Não se trata de uma mudança generalizada e, obviamente, ela é mais percebida em certos espaços sociais e em grupos mais favorecidos (geográfica e economicamente). Temos o acesso ao voto, ao mercado de trabalho, o possível afastamento do trabalho doméstico (ligado por vezes à contratação de outras mulheres para realizarem as tarefas, questão que em seu devido espaço deve ser problematizada, já que são em geral mulheres de baixas classes sociais, negras e marginalizadas), acesso a contraceptivos e conseqüente liberdade sexual, possibilidade de divórcio e formas menos tradicionais de relacionamento, como a não obrigatoriedade de um casamento nos primeiros anos da vida adulta. (BOURDIEU, 2017).

Para a agenda feminista os ganhos são louváveis, mas ainda longe do equilíbrio idealmente esperado. As vitórias visíveis são o topo de um *iceberg* de violências simbólicas, novamente se tratando de mulheres que também se fazem afetadas por pertencerem ao mesmo tempo a outros grupos sociais estigmatizados que, frente ao modelo do homem branco heterossexual se separam por um coeficiente simbólico

---

<sup>11</sup> Para aprofundamentos, ver: BOURDIEU, 1996.

negativo, seja a cor da pele ou capital social. Infelizmente, a complexidade da análise das diversas transversalidades e interseccionalidades presentes da condição feminina não cabem ser debatidas, por questão de escopo, sobrando a *mea culpa* de uma generalização por vezes forçadas ou injustas mas necessárias para o andamento das questões centrais a nossa discussão.

O que se quer ressaltar aqui é a força com qual se plantou no terreno da história e, coletivamente, no terreno da memória uma figura feminina derivada da das duplas de homólogos construídas pelo androcentrismo dominante a sociedade, ao longo de muitos anos. A memória individual e conseqüentemente as atitudes e fazeres femininos se moldam a essas representações socialmente aceitas, ainda que passíveis de questionamento, que frequentam o consciente e inconsciente das mulheres e homens até hoje. E como essa evolução está ligada também ao mítico, aos arquétipos, ao religioso e psicológico.

A medida em que o masculino é tomado como medida para todas as coisas, homem e mulher são vistos dentro desse sistema de oposições como versão superior e inferior de uma mesma fisiologia. A hierarquização acompanha as outras dimensões (objetos, fazeres, etc.). Assim como a icônica afirmação de Simone de Beauvoir de que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”<sup>12</sup>

Empenhados no resgate de suas identidades, grupos oprimidos se fazem valer de estratégias que permitem manipular pela memória coletiva, em suas diversas fontes, um fenômeno ou verdade histórica estudado apenas por um viés, da história tradicional. Desse modo, a questão da memória histórica atravessa o elemento da identidade, seja individual ou coletiva.

A memória é a presença do passado. Mas uma presença seletiva, de um indivíduo imerso em um contexto social (familiar, cultural, geográfico, etc.). A memória que conta a história é própria e parcial. Em geral, podemos dizer que a história tal qual a conhecemos foi escrita por homens (eurocêntricos e heteronormativos). Por sua vez, a construção da memória feminina está intimamente ligada à arqueologia do fazer doméstico. A presença do passado no presente se dá através de vestígios que geralmente se resumem a correspondências, diários íntimos, autobiografias ou então enxovais, miscelâneas de “bugigangas”, objetos decorativos. São práticas de caráter

---

<sup>12</sup> BEAUVOIR, 2016b, p.11.

privado por anos guardadas nos sótãos: das casas e da história. A medida em que o masculino exerce hegemonia na narrativa histórica tradicional, é privilegiada a cena pública (revoluções, guerras, regimes políticos etc.). Isto é o que Le Goff (1990) vai chamar de história dos acontecimentos, onde os homens são maioria e a figura feminina invisibilizada.

Das mulheres muito se fala, já elas falam muito pouco. Raízes religiosas, mitológicas, biológicas ou sociais levam a um entendimento quase unânime na construção do pensamento filosófico e histórico que domina o conhecimento ocidental contemporâneo, da inferioridade da mulher diante do homem. Pensemos na psicanálise, em como Laqueur difere os sexos através da diferenciação da genitália: a masculina, exteriorizada, representando superioridade, a feminina invaginada e imersa na obscuridade. Resultando respectivamente em perfeição e atividade, imperfeição e passividade. Lacan, por exemplo, entende a construção do simbolismo materno na natureza e paterno na linguagem/cultura, uma outra justificativa para a dificuldade de acesso à linguagem por parte da mulher. A função da maternidade afasta a mulher das faculdades intelectuais e aproxima da governabilidade no espaço privado. (BIRMAN, 2006). A francesa Simone de Beauvoir, entrega contribuição importante ao trazer o conceito do sujeito mulher como “o outro”, construído historicamente em comparação ao homem. Obra de referência para toda discussão acerca do patriarcalismo e condição de inferioridade feminina, o *Segundo Sexo*, publicada originalmente em 1949, traz a afamada afirmativa: “a humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele” (BEAUVOIR, 2016a). A teoria existencialista de Beauvoir caminha para o rompimento entre conceitos de mulher e natureza, condição outrora naturalizada, corroborando para o entendimento do ser social/cultural.

O campo de (re)conhecimento historiográfico voltado para uma perspectiva feminina ganhou vida em meados da década de 1980. A partir de investidas feministas, se estabeleceu o campo de pesquisa dos “Estudos das Mulheres” ou “História das mulheres”, disciplina concentrada no resgate de relatos orais e investigação de fontes narrativas não formais, questionando a possibilidade de uma história propriamente das mulheres bem como uma epistemologia da memória feminina. (RAGO, 1998)

Em *Práticas da Memória Feminina* (1989), a pioneira Michelle Perrot reconhece as diferenciações de gênero durante a história ocidental do século XIX e XX, onde é clara a separação entre esferas pública e privada. O homem é social, trabalhador, político. A mulher, reservada ao ambiente doméstico e familiar. Nas narrativas, o que se percebe é um silêncio dos relatos femininos, não no sentido da ausência de fontes sobre as mulheres, mas na representação dos relatos gerados pelo exclusivismo político, econômico e social masculino, no qual a história produzida é a história das rainhas e heroínas ou a das mulheres imaginadas e idealizadas pelos homens. Trata-se de uma mulher como alegoria ou símbolo, vista mais como “a mulher” entidade coletiva, menos como indivíduos singulares. Perrot já nos afirmou: “No teatro da memória, as mulheres são sombras tênues”<sup>13</sup>. Complemento: Seriam, então, vagalumes invisibilizados diante do holofote das grandes narrativas predominantemente masculinas?

“A emergência da história das mulheres como um campo de estudo envolve, nesta interpretação, uma evolução do feminismo para as mulheres e daí para o gênero; ou seja, da política para a história especializada e daí para a análise.” (SCOTT in BURKE, 1991, 65). Há quem critique o caráter acadêmico da história das mulheres, como amortecedor da urgência política do movimento feminista. Prefiro acreditar que as práticas não são adversárias, mas complementares. Me aproprio das palavras de Joan Scott: “A narrativa da história das mulheres que eu desejo fazer depende dessas múltiplas ressonâncias; é sempre uma narrativa política.” (SCOTT, p.67)

\*

O arquétipo da esposa ideal, dedicada ao fazer doméstico, virtuosa e serena, é um dos vários artifícios que reduzem as mulheres a alegorias, vide Penélope e seu incessante trabalho de tecer e desfilar por dias e noites em lealdade ao marido. Na *Odisséia* de Homero, um dos mais conhecidos poema épicos da Grécia antiga e considerada uma das primeiras obras literárias ocidentais, Penélope - prima de Helena de Tróia - espera por anos seu amado esposo Ulisses voltar da guerra. Em um dado momento, se vê pressionada para se convencer da morte do marido e aceitar novo casamento com um dos muitos pretendentes que a procuravam. Para ganhar

---

<sup>13</sup> PERROT, 1989, pg. 9

tempo, jura se casar ao terminar de tecer uma mortalha para Laerte, pai de Ulisses, e então, por quase vinte anos, Penélope trabalha de dia e desmancha à noite.

Herdeiras de Penélope, quando nos foi negado a escrita e as faculdades intelectuais, nos sobrou o fazer manual. O afeto materno transformou-se em escrita, não formal, mas através dos enxovais. Nos enxovais encontramos os vestígios que ultrapassam gerações, bordados pelo silêncio e invisibilizados pelos arquivos. São peças minuciosamente confeccionadas que representavam um ritual de passagem da mulher a vida adulta, inclusive sendo confeccionadas ao longo da vida, desde o nascimento de uma filha. Nessa parcela de século, principalmente com a virada social após a segunda onda do feminismo, que a partir dos anos 60 e 70 permitiu o ingresso no mercado de trabalho e direito a voto, vê-se mudando rapidamente essa conjuntura social. Mesmo que em desuso nas gerações mais recentes, as pequenas histórias contadas através desses artefatos sobrevivem como parte importante e ainda muito presente na construção da identidade feminina. A tendência das recentes gerações, de superar e subverter o que nos caracteriza ainda como outro, o ser inferiorizado, não afasta das coisas que nos unem. Enxovais, bordados, tecidos e tecelagens não representam apenas o aprisionamento da vida doméstica, mas o prazer e libertação através da criação. Transformando o bordado ou costura em lugar de encontro, de troca, podemos entender a memória não como um reconhecimento do passado apenas, mas como sua revivência e ressignificação contínuas.

Louise Bourgeois metaforizou em imagens uma potente relação: o corpo da mulher se vincula à casa. A figura feminina é doméstica. A série *Femme Maison* (ver figura 3) nos apresenta a figura da “Mulher-casa”, semiviva simbiose entre um corpo nu e uma edificação. Nenhuma delas possui o rosto, marca de uma identidade, tampouco portam vestes, símbolo de privacidade. São vaginas, seios e casas. Prazer, morada e nada mais. Não é uma visão passível de associação às mulheres ainda hoje?

As memórias, assim como os enxovais, formam nossos *corpos-casas*. O enxoval envolve a mulher, como se seu corpo não bastasse, nessa complexa metamorfose. Ela leva consigo um pedaço da casa e da família: O que aprendeu com sua mãe, que aprendeu com sua avó, que aprendeu com sua bisavó. Refazendo as amarras, agora na relação de casamento. Os enxovais são objetos que tem o poder de reviver e rememorar lembranças, garantindo permanência através do tempo da memória. A

escrita do corpo se dá através da montagem dos fragmentos desses corpos, seus traços, marcas, pistas e cicatrizes.

Figura 3 – Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-7, três exemplos da série.



Fonte: WikiMedia. Disponível em < [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Femme\\_Maison.jpg#filelinks](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Femme_Maison.jpg#filelinks) >

Limita-se o corpo e o espaço - físico e imaterial - através do que Bourdieu (2017) vai denominar de confinamento simbólico. Trata-se da imposição de uma postura submissa às mulheres, que está no uso do corpo, nas vestes, mas também nos espaços de circulação, de trabalho. Voz baixa, corpo curvado, a figura de um corpo “cerrado por um véu invisível” é associada diretamente ao universo privado do doméstico. Liga-se o papel feminino aos trabalhos domésticos, de lidar com crianças e animais, com a água e as plantas, trabalhos muitas vezes tidos como vergonhosos. Uma vez confinadas nessa realidade, assumem seu fazer e os transmitem a novas



gerações. São tarefas longas, minuciosas, que fazem o tempo do feminino ser e parecer mais lento que o masculino. Só as mulheres podiam passar horas nas atividades de bordar, tecer e costurar. Nada tão lento é designado aos homens, viris, ativos e superiores, responsáveis pelas tarefas públicas, políticas e de prestígio.

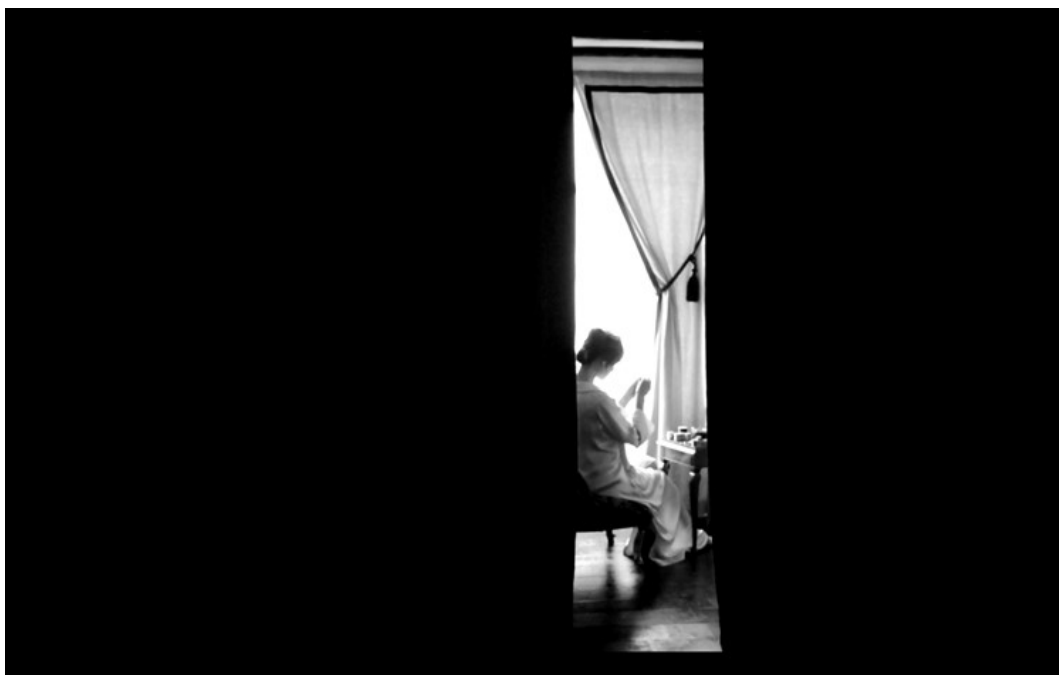
Historicamente, entre os homens, a genealogia é garantida, por exemplo, na herança do nome de pai para filho. A genealogia das mulheres, mães e filhas, pouco importa para a história patriarcal. A identidade da mulher geralmente se constrói pelo sobrenome que é lhes dado pelo pai e depois substituído pelo do marido. Por outro lado, a construção de uma genealogia feminina se torna possível a medida em que adotamos uma visão focada nas pequenas histórias e objetos.

Os princípios levam as mulheres a achar natural a ordem social e traçar seus destinos dentro do que é sistematicamente determinado. Mesmo as transgressões tendem a ocorrer dentro de um espaço e dos *habitus* que lhes é reservado. Dificilmente buscam, por exemplo, as carreiras e posições consideradas masculinas, ainda por que o encorajamento vindo da família ou da escola convence menos as meninas que os meninos. Mas são ensinadas virtudes como a paciência, a atenção aos detalhes, o aprimoramento estético. Delas podemos, invertendo a relação opositiva claramente desfavorável à mulher, colher com boas intenções pontos positivos que, mais a frente vem a ser incorporados e empoderados pelos movimentos pró-igualdade de gênero. Aqui novamente conversando com Michelle Perrot, dotada de um olhar sexuado sobre a história e a sociedade, também sobre os enxovais, afirma que a história das mulheres “partiu de uma história das mulheres vítimas para chegar a uma história das mulheres ativas” (PERROT, 2009, p.15).

### 1.3. IMAGENS: TEIAS DE MEMÓRIAS

No início, proporciona-se ao observador apenas uma fresta, uma fissura da imagem. Como se invadindo o espaço privado daquela mulher que se ocupa em sua atividade. Os rolos de linha cuidadosamente dispostos à mesa, o lento gesto de fixar a linha na agulha, a natural coreografia do bordar. Pela escolha a favor do monocromático e pela ambientação simplista, quase atemporal, se torna difícil a tarefa de distinguir o momento da imagem, permitindo acreditar que a cena seja tão distante quanto o vídeo (nesta qualidade digital, ao menos) pode registrar ou tão recente quanto o agora. A abrupta aproximação causa estranhamento à medida que revela a ausência de um tecido, mas o uso da própria mão como suporte do bordado. Um segundo momento, agora em cores, nos aproxima daquele gesto que é capaz, simultaneamente, de carregar delicadeza e força, passividade e agonia. A mão é lentamente adornada por uma paleta de tons claros, formando contornos orgânicos nos relevos da pele da mulher. A dor é elemento sutil, porém presente. Na última cena, a mão agoniza como se tomasse impulso próprio e, ao mesmo tempo, um último suspiro de vida.

Figuras 4, 5, 6 e 7 – Eliza Bennett, *A Woman's Work is Never Done*, 8min, 2014.





Fonte: Disponível em <[www.elizabennett.co.uk](http://www.elizabennett.co.uk)>

A obra acima descrita, da jovem artista britânica Eliza Bennett, é intitulada *A woman's work is never done*<sup>14</sup> (O trabalho de uma mulher nunca termina, em tradução livre). Com origem em um provérbio não datado, a expressão é utilizada na língua inglesa em referência ao incessante trabalho doméstico atribuído às mulheres. De fato, o bordado, enquanto fazer manual, carrega um gesto tão intrinsecamente feminino e naturalmente familiar que podemos dar vida, nessa figura, a mães, avós, ancestrais, personagens folclóricas, históricas, até a nós mesmas. Diante dessa imagem, uma infinidade de vestígios revelados, pistas de inúmeros passados reminiscentes e presentes possíveis.

Tecendo os paralelos entre as ideias de Perrot com a obra de Didi-Huberman, vai se tornando claro um igual esforço em se posicionar contra configurações estáticas de uma história linear e unilateral, privilegiando transversalidades: a visibilização das sombras, no caso de Perrot e, na essência da obra de Didi-Huberman, as imagens anacrônicas. Nesse momento, a questão colocada inicialmente, sobre distinguir o tempo da feitura da imagem, além de ser facilmente respondida, não parece tão relevante na análise da imagem quanto uma outra: quantas temporalidades a imagem é capaz de carregar e encarnar?

Dessa forma, estar diante de uma imagem com a de Eliza é estar diante do tempo, de vários tempos. A vitalidade da memória de uma imagem supera a humana e não segue o curso linear do tempo, assim como a história tradicional tenta convencer. É entender que os passados e memórias se apresentam enquanto sintomas, de forma anacrônica. Segundo o autor, o anacronismo surge na “dobra exata da relação entre imagem e história” (Didi-Huberman, 2015). O passado nunca cessa de se reconfigurar, então a imagem só se torna pensável numa construção da memória e da obsessão que ali sobrevivem. Sempre, diante de uma imagem, estamos diante do tempo. Nesse sentido, mesmo em uma imagem - objeto ou gesto - do passado, podem e devem surgir novos questionamentos a todo momento. Cabem aqui questões relativas às experiências carregadas pelo autor e pelos leitores. Ao contrário de “eterna” ou “absoluta”, a imagem, da mesma forma, se reconfigura diante dos olhares. Mas sobrevive, visto que é o elemento da duração, do futuro. Diante de uma imagem, somos o elemento de passagem.

---

<sup>14</sup> Vídeo completo disponibilizado pela artista em <https://vimeo.com/181998122>; último acesso realizado em 24 de maio de 2018

Dialogando com as imagens de Eliza, imediatamente veio à mente uma correspondência com a vida e obra de Louise Bourgeois, nossa companheira de tear, cujas imagens já vem permeando todo o tecer. A artista francesa falecida em 2010, teve singular e extensa trajetória na arte do século XX. Atravessando diversos movimentos e fronteiras (a artista viveu boa parte de sua vida em Nova York), construiu um forte trabalho sempre envolvendo narrativas pessoais e autobiográficas: amores, dores, traumas. Também não se limitou a um material ou suporte, explorando as mais variadas técnicas: pintura, escultura, borracha, bronze, pedra, resina, mármore tecido, costura, bordado. Entre seus corpos reconfigurados, mãos e objetos fálicos, bordados, roupas e aranhas, Louise tece uma teia de significados e lembranças e constrói a si mesma no processo. Cada obra remete a lembranças do passado, emoções do presente e expectativas do futuro. Os tempos ainda se misturam com aqueles que o espectador traz consigo. Citando a artista:

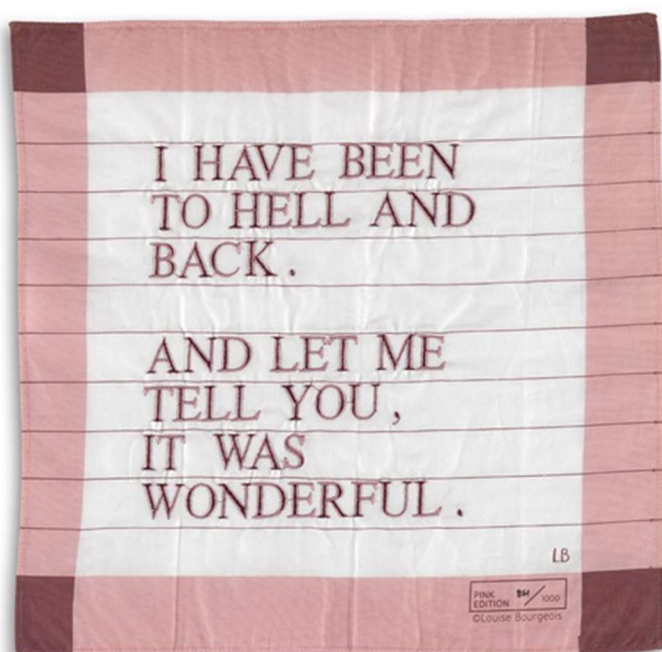
“Todo dia você tem de abandonar seu passado ou aceitá-lo, e se não conseguir aceitá-lo tornar-se uma escultura (...) Minhas reminiscências me ajudam a viver no presente, e quero que elas sobrevivam. Sou uma prisioneira de minhas emoções. É preciso contar sua história, e é preciso esquecer sua história. Você esquece e perdoa. Isso o liberta” (BOURGEOIS, 2000).

A relação da artista com a arte têxtil remonta à infância, quando sua família possuía um ateliê de restauração e tecelagem. A mesma relata em algumas entrevistas seu afeto pelas lembranças da mãe bordando e trabalhando nas tapeçarias. O envolvimento de Louise com a temática é de progresso natural, na década de 1990, costura e bordado assumiram papel central e essencial de sua obra. Diz ter encontrado ali a analogia perfeita para o ato de reparar, consertar. Quando chegava uma tapeçaria destruída, no ateliê da família, as mulheres tinham que analisar onde havia fendas na trama do tecido, pois seria necessário cobri-las, refazendo, com paciência, com diversas linhas, assim como uma aranha tece sua teia.

Na obra de 1996, o título *I have been to hell and back, and let me tell you, it was wonderful*, é também elemento central da obra quando bordado em letras garrafais. Assim como em *A Woman's Work is Never Done*, a dor se apresenta como um elemento antagônico ao delicado e feminino bordado. O lenço é outro objeto tipicamente doméstico e rotineiro. O rosa, cor atribuída ao feminino. As características

de benevolência e tolerância, tão apreciadas na mulher idealizada. Ainda assim, Louise narra uma vivência transgressora, trágica e pessoal. Que da mesma maneira soa pessoal para tantas outras mulheres. Trata-se da arte trabalhando em sua função vital: uma latente incisão nas camadas de acúmulo de imagens formadas ao longo da história da arte que faz emergir, como um sintoma, memórias e conhecimentos. (Didi-Huberman,2012).

Figura 8 - Louise Bourgeois, *I Have Been to Hell and Back and Let Me Tell You It Was Wonderful*, 1996. Lenço de pano bordado, 29.5cm x 29.5cm;



Fonte: Tate Gallery, Londres.

Permeando toda obra de Bourgeois está a discussão acerca da função da mulher em toda a sociedade, como gestora e procriadora no mundo, e conseqüentemente, o questionamento das instituições e os cânones, históricos e artísticos. Quando, no trabalho de Bennett, o cerne da imagem se foca nas mãos, nem mesmo aparecendo o rosto daquela mulher, relaciono uma frase atribuída à Louise Bourgeois: *"I am not what I am, I am what I do with my hands"*. A identidade da personagem é negligenciada frente ao fazer manual, por vezes o atributo mais valorizado em uma mulher.

Figura 9 - Alex Van Gelder, Fotografia da série *Armed Forces*, 2010.



Fonte: Galeria Hauser & Wirth, Zurich.

Na imagem creditada à Alex Van Gelder vemos, sobre o fundo preto de suas vestimentas, as mãos da própria Bourgeois, capturadas em fotografia no último ano de sua vida. São linhas que, assim como as mãos de Eliza, são bordadas de memórias e lembranças, de uma vida inteira dedicada à sua arte. Novamente como as mãos de Eliza, contam uma história singular ao mesmo passo em que permitem uma série de olhares externos, relações atemporais e identificações.

As referências às mulheres de antigamente, o que resta delas nas mulheres de hoje, não passam de sintoma, evocados através de uma memória familiar e íntima. Pois é a partir desse local íntimo que as mulheres estão habituadas a construir suas histórias. Mesmo que as narrativas femininas hoje estejam ganhando maior visibilidade e legitimidade em esferas antes não alcançadas, mesmo que o propósito - artístico e público - dessas mulheres seja bem diferente do passado que resgatam,

não é de se estranhar que recorram ao conforto do privado para falar de suas experiências. Ainda que de forma transgressiva, em obras como a de Bennett e Bourgeois, encontramos vestígios das violências, incongruências e traumas históricos vividos e revisitados pelas mulheres.

Sendo essas imagens resistências semelhantes à de povos subjugados, assim como discute Didi-Huberman na metáfora dos vaga-lumes, recorramos a ele:

“Se a imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento - nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.61).

Fundar novas perspectivas pelas quais olhamos imagens femininas e visitar os tempos dessas obras é tirar das sombras as histórias não contadas, resgatar dos sótãos as memórias escondidas. Assim, então, como o mapa que propõe Clarissa, fundar novos presentes e aspirar potenciais futuros. Eliza e Louise estão entre as muitas artistas que, na arte contemporânea, em grau maior ou menor de consciência vêm ressuscitando, com um novo olhar, o uso de trabalhos manuais e domésticos como forma de expressão. São fazeres, gestos e imagens que carregam uma memória feminina tão latente que ao falar de si, falam de muitas. Diante de uma tradição de privações, a dualidade em resgatar as técnicas, mas, ao mesmo tempo, construir uma narrativa que parte do ‘eu’ é muito forte. São obras que revelam um leque de possibilidades simbólicas e traçam uma teia de ligações para além da materialidade apenas. Falam sobre se apropriar e tecer seu próprio fio da vida: linha e agulha são condutoras nas narrativas pessoais. Ao mesmo tempo em que tratam de traumas além da fronteira de seu próprio tempo.

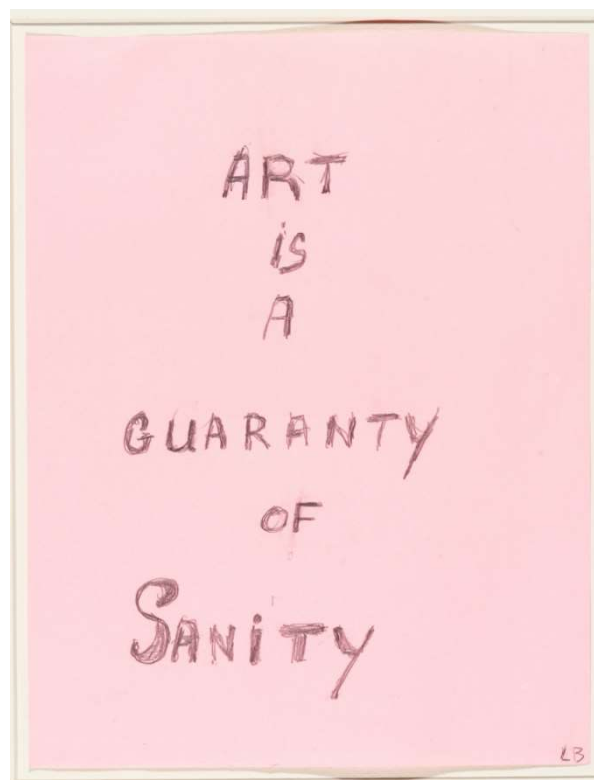


linhas de fuga



*No final, é a arte que guarda  
a transubstanciação do teor de sofrimento  
da história, é ela que justifica  
a vida por via estética.*

*Aleida Assman*



*Louise Bourgeois*<sup>15</sup>

Para construir a trama, perpendicular à urdidura histórica, tenho à mão *linhas de fuga*. Essa etapa fala das estratégias encontradas para fugir e transpassar o lugar comum. Mulheres e homens, somos condicionados a uma certa segmentação de convenções, instâncias de legitimação e mecanismos de exclusão. Leis, regras e estereótipos que controlam a sociedade e os costumes. Traçar essa linha é ‘fugir’, no sentido de romper com o que é estabelecido, traçar novos rumos não previstos. Para Gilles Deleuze, traçar uma linha de fuga é um ato de coragem. Traçar uma linha de fuga também é movimento, é desterritorialização, é uma maneira de pensar a quebra de paradigmas. Existe clara ligação entre fuga e criação. Não é sobre fugir da vida

---

<sup>15</sup> Figura 10 – Louise Bourgeois, Art is a Guaranty of Sanity, 2000. Lapis sobre papel colorido. 27.9 x 21.6 cm Fonte: The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY

“limitada”, mas fazer a vida fugir de suas limitações. Enquanto artista, ‘fugir’ é delírio e é um ato libertário, tecendo a construção de outros modos de ser: “a subjetivação, a relação consigo, não deixa de se fazer, mas se metamorfoseando” (DELEUZE, 2005, p 111).

A arte é nossa linha de fuga, a arte é o meio que nós mulheres bordadeiras encontramos para atravessar a vida, a história. A arte é o que garante a sanidade no dia a dia marcado por opressões e violências simbólicas. A arte é o que nossas mães e avós nos ensinaram. A arte nada mais é do que uma maneira de escrever novas narrativas. Me proponho, nas próximas páginas, a explorar com mais detalhes o lugar da mulher e do feminino na arte, o poder de manipular sua própria verdade, as estratégias feministas na direção de reconhecimento e destaque e as muitas possibilidades e temáticas de produção de subjetividade.

Dou início aqui com o pertinente questionamento de Linda Nochlin: *Por que não existiram grandes mulheres artistas?*<sup>16</sup> Bem, certamente não por não serem capazes de criatividade, talento e grandiosidade. Tampouco por suas diferenças biológicas em comparação aos considerados grandes gênios da arte. A sociedade se conduziu de tal forma que os homens tiveram vantagens, oportunidades e protagonismos nunca permitidos às mulheres. No texto original, escrito em 1971 e ainda assim bastante atual, a autora aborda algumas tentativas de responder a tal pergunta, desde a iniciativa de historiadoras feministas dedicadas a resgatar registros de artistas pouco reconhecidas em sua época. Outra tentativa envolve quebrar os paradigmas da arte clássica e apontar diferentes formas de identificar a genialidade artística, abraçando as técnicas e fazeres baseados na experiência feminina, obviamente tão diferentes da masculina, como fazem algumas artistas contemporâneas. Invoca-se a ideia de que arte é, em sua essência, uma forma particular e individual de expressar emoção.

A discussão é pertinente dentro dos Estudos das Mulheres, sobretudo após a segunda onda feminista, que interferiu fortemente nos status das relações e funções sociais, trazendo vitórias importantes para as mulheres, entre elas a libertação sexual e a inserção massiva no mercado de trabalho. Nos anos 60 e 70, também as artes

---

<sup>16</sup> NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 80(1), 249–252, 1971

vivenciaram uma reviravolta. As novas vanguardas artísticas trouxeram importantes deslocamentos conceituais, possibilitando contrarreações ao sistema vigente das artes pautado no formalismo e expressionismo abstrato. Paralelamente, a arte feminista tomou estímulo influenciada diretamente pelos novos movimentos artísticos e o discurso emancipador feminino.

A arte feminista une, não por conformidade estética ou unidade de estilo, mas através de um posicionamento que é político. As identificações com o feminino, seja qual for a origem e manifestação, permitem infinitos caminhos. Ao tentar agrupar a produção artística contemporânea na temática central desse projeto, dois deles são destaque aqui: A compreensão do indivíduo e o mapa para os que vem depois; Lugar de individuação e lugar de encontro. Pequenas e grandes narrativas.

## 2.1 ARTE É UMA GARANTIA DE SANIDADE

Carolyn Heilbrun (1988) menciona quatro maneiras pelas quais pode se escrever a vida de uma mulher: a autobiografia que a mesma se propõe a contar, a ficção criada a partir de eventos específicos, a biografia redigida por um terceiro ou “a mulher pode escrever sua vida no decorrer dos dias e ao longo das páginas de uma forma quase inconsciente, por meio das folhas de um diário - esse gênero secreto que não raro se torna uma faca de dois gumes contra a própria autora ao denunciar os episódios mais inconfessáveis de sua vida.” (ROBLES, 2006, p.438)

Sejam mulheres artistas ou não, escritoras, graduadas, donas de casa, mães, avós e filhas, o processo de escrita de si, de produção de subjetividade, de individuação, passa por essa construção de narrativas. Contemporânea, a jovem poetisa canadense Rupi Kaur parece intimamente compartilhar do sentimento que Heilbrun chama de “faca de dois gumes”:

*a questão sobre escrever é que  
não sei se vou acabar me curando  
ou me destruindo.<sup>17</sup>*

A crítica literária feminista, nessa mesma obra de 1988 - *Writing a Woman's life* - tece, capítulo a capítulo, a história de mulheres independentes, ambiciosas, poderosas, mas às quais o *script* masculino pouco faz jus. Carolyn defende que a verdade é deixada de lado em detrimento dos conformes socialmente aceitos. De George Sand a Virginia Woolf, as mulheres que Heilbrun nos apresenta são aproximadas devido às dificuldades enfrentadas só pelo fato de serem mulheres. Dar lugar para que essas histórias sejam contadas em perspectivas além das dificuldades é uma homenagem ao passado, ao presente e também um convite ao futuro, para que as mulheres contem suas histórias, criem novos meios. A autora faz parte do que ela mesma chama de *turning point* da autobiografia feminina moderna, a partir de 1973, quando uma série de artistas passam a explorar mais amplamente o gênero literário.

A inglesa Virginia Woolf é de fato uma mulher à frente de seu tempo, não apenas por sua vida pessoal bem capturada por Carolyn, mas pela sua obra, vezes ficcional,

---

<sup>17</sup> KAUR, 2017, p. 156

vezes biográfica, sempre um marco para temas do feminismo, discussão de gênero, sexualidade, crítica social, tudo isso nas primeiras décadas do século XX. Martha Robles ajuda a tecer sobre Virginia Woolf:

Ela compreendeu que nós, mulheres, somos nosso passado, somos nossa palavra, a linguagem que nos constitui e a voz que, depois do crivo da memória e do filtro cultural que se transforma em íntimo pudor, define a identidade pessoal. Este entendimento, porém, ela mesma não conseguiu consumir em seu favor, seja através de uma personagem novelística, seja de uma entidade verdadeiramente construída. Ela se aventurou na palavra sem reservas, porque esta era a sua paixão. Em suas páginas reina a solidão e o constante desassossego que a distinguiu porque, apesar de tudo, a palavra não foi para ela caminho de salvação, mas um nobre recurso para sobreviver e enfrentar sua realidade em uma sociedade regida por convenções. (ROBLES, 2006, p. 441)

Apesar dos deslocamentos teóricos provocados pelos questionamentos feministas, apesar da entrada em massa das mulheres nas universidades e campos de pesquisa, apesar do espaço reivindicado no meio artístico e intelectual, apesar das importantes conquistas sociais e políticas, as perspectivas de um presente e futuro não alteram a falta de referências do passado. O longo processo de exclusão das narrativas femininas determinou também a ausência de transmissão. Falamos já dos avanços do Estudo das Mulheres em buscar outros documentos, outros locais de pesquisa. Falamos dos enxovais, da história oral, de novas formas de lidar com o passado e com sua transmissão ao futuro.

Margareth Rago, historiadora brasileira, fala da *Aventura de Contar-se*<sup>18</sup>. Em metodologia próxima à de Carolyn Heilbrun e à luz da teoria foucaultiana, se debruça na autobiografia de sete mulheres tendo como cenário os adventos do feminismo na cultura brasileira desde os anos 1960 até hoje. Conceitos como “estética da existência”, “artes de viver” e “escritas de si”, cunhados por Michel Foucault e recordados por Rago são essenciais na discussão aqui tecida.

No caminho de aprofundar em tais conceitos, dialogo com Foucault sobre a possibilidade de uma genealogia feminina, partindo do entendimento de genealogia como “o acoplamento do conhecimento com as memórias locais, que permite a

---

<sup>18</sup> RAGO, Margareth. *A Aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

constituição de um saber histórico das lutas e a utilização deste saber nas táticas atuais.” (FOUCAULT, 2015, p 267). Ele continua: “Trata-se de ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência detida por alguns.” (FOUCAULT, 2015, p 268)

Esses saberes, na linguagem foucaultiana, quando desqualificados e considerados hierarquicamente inferiores à cientificidade, são chamados de saberes “ingênuos” ou “saberes das pessoas”, se afastam do senso comum, mas caracterizam uma particularidade local, regional. Foucault aborda mais profundamente o retorno dos saberes diante de um dispositivo de poder em seus estudos sobre a psiquiatria e o cárcere, falando de saberes singulares de médicos, pacientes, delinquentes, marginalizados. Em comum, a insurreição de um saber contra um poder centralizado e um conhecimento tido como verdadeiro pelos grupos dominantes. Assim sendo, acho oportuno trazer a analogia à história das mulheres já que dentro da construção de narrativas femininas se destaca a importância de confrontar o saber da erudição com aquele desqualificado.

Lado a lado com operários, prisioneiros, doentes, homossexuais, soldados, as mulheres compõem um grupo de “minorias” que iniciou uma luta contra uma forma particular de poder que se exerce sobre ele. Costumamos entender o poder como algo único que, em uma força homogênea opressora pressiona o sujeito de fora pra dentro. No entendimento foucaultiano tal “Poder” não existe e sim “poderes”, diversos e minúsculos. Nesse cenário não existe um portador nominal e soberano do poder, mas vivemos imersos em um campo dinâmico onde as relações ocorrem em um emaranhado de sentidos. Inclusive a partir de nós mesmos. Passamos a entender também o sujeito como reprodutor de opressão, à medida que o poder age de dentro pra fora, formadora do próprio sujeito. O processo de sujeição, portanto, se refere à criação de uma identidade na convergência de todas as forças de poder que atuam no sujeito. Poder e saber - ou poder-saber - criam relações que resultam na individuação desses sujeitos e na construção de suas verdades.

A leitura que Deleuze (1996) faz dos dispositivos é uma boa analogia para tentar simplificar as relações de poder: “é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo

não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras.” (DELEUZE, 1996, p.1). Nesse sistema, as forças em exercício são como vetores, de variáveis diferentes e complementares, não necessariamente pré-definidas. Saber, Poder e Subjetividade são as três grandes forças que Deleuze aponta. Trabalhar, entender e desemaranhar as linhas de um dispositivo é um trabalho de cartografia. Fugir de determinado dispositivo que organiza esse mapa, é criar uma linha de fuga. Apesar de ser um termo não diretamente definido por Foucault em seus livros, o dispositivo parece tangenciar todas as principais discussões trazidas aqui. Em palavras resumidas, diria ser uma rede heterogêneo de coisas de diversas naturezas - linguagens, discursos, instituições, enunciados científicos, leis - inscrito em um jogo de poder particular, com uma função estratégica definida.

A partir das linhas de Deleuze-Guattari chegamos também à noção de devir-mulher, chave para a criação de novos modos de existência, um devir-revolucionário que bifurca com a história tradicional. Deleuze conceitua, ao longo de suas obras, o devir enquanto um eterno movimento:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (Deleuze, 1998, p.184)

Dentro de toda complexidade que envolve o conceito e nos faria retornar a Nietzsche e até Heráclito - com a famosa afirmação de que o mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio - o ponto que eu destaco aqui é o do devir enquanto fuga, enquanto possibilidade de novas formas. Se absorvermos também que é uma busca sem fim, já que nunca se atinge uma forma definitiva para qual se tende, devir é rizoma.

No papel da mulher, o devir é inventar-se, descobrir-se, sem imitar ou se apropriar do corpo masculino, mas abrir novas possibilidades de combinação, de uso dos corpos, antes castrados por uma padronização dominadora. Afinal “Todos os



devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires” (Deleuze e Guattari, 1997). A construção social dos corpos que surge dos discursos que consolidam a sexualidade e subjetividade dominantes da relação de gênero, que já atravessamos à luz do poder simbólico bourdiano, agora como nos modos de existência contemporâneos agem para o aniquilamento do pensamento dualista. Na lógica da dualidade, sendo a mulher esse indivíduo minoritário, o homem enquanto ‘oposto’ é majoritário por excelência e por tal razão Deleuze e Guattari negam a possibilidade de um devir-homem, o que não impede que o devir-mulher seja vivenciado pelos sujeitos masculinos. E pela sua característica de dupla captura, o devir-mulher contamina tanto a forma do homem quanto da mulher simultaneamente.

A luta também pode se dar de maneira muito visceral, uma vez que o espaço de contato de convergência dos indivíduos e dos dispositivos é o próprio corpo, é a pele. Os dispositivos do patriarcado funcionam de maneira a convencer as mulheres de habitarem um corpo dócil, socialmente mais frágil e biologicamente subordinado. Então, o processo de fuga das mulheres deve passar em algum momento pelo empoderamento do próprio corpo, dos seus desejos, gestos e sexualidade, vivências das quais o corpo feminino foi por muito tempo exonerado.

O advento do feminismo enquanto movimento social é inerente à expansão de linhas de fuga e processos de sujeição femininos modernos. Um movimento que existiu mesmo antes de ser nomeado. No ato de olhar para o passado, “a história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas síncopes, é o próprio corpo do devir.” (FOUCAULT, 2015, p 61)

Olhando para o futuro, Rago (2004) se coloca em um momento que chama de “pós-feminismo”, não pela superação do movimento - que ainda não foi alcançada - mas por se ver diante de um cenário já consagrado do feminismo brasileiro. É inegável hoje a participação do movimento nas conquistas recentes das mulheres no universo do trabalho, da sexualidade e da política, por exemplo. Isto posto, busca trazer à tona temas que não se viam tão debatidos até então, como a crítica do sujeito e produção de subjetividade na contemporaneidade.

O feminismo, em geral, ataca o sujeito do homem universal e conseqüentemente a própria identidade da mulher enquanto “outro” desse sujeito. Mas, tendo tal relação tão socialmente enraizada, por vezes se vê como movimento mais natural a imposição

do masculino como medida das coisas e a busca do feminino para se encaixar em certas expectativas a fim de se aproximar da igualdade das mulheres em relação aos homens. O que funciona em alguns âmbitos das ciências sociais e do direito choca, por outro lado, com um feminino que acaba abrindo mão do “corpo, da beleza, da estética e da moda, considerados retificadores, apropriando-se paradoxalmente do modo masculino de existência que questionava e, ao mesmo tempo, desconstruir.” (RAGO, 2004, p.283) Ao se opor às diversas estruturas biológicas e sociais que estabeleciam regras sobre o corpo, sentimentos e desejos das mulheres, por contradição, é comum ver a figura da feminista estereotipada a feiura, na velhice, na homossexualidade, como “mal-amadas”.

Passadas as décadas de 1960 e 1970, marcadas pelos movimentos combativos como o da icônica queima de sutiãs, as estudiosas feministas de um passado mais recente passam a propor outros modelos de cuidado de si, de produção de subjetividade, se aproximando da perspectiva proposta por Foucault. Pois sim, a desconstrução de padrões do patriarcalismo não deve ser oposta ao cuidado com a saúde, com o corpo e com o empoderamento da feminilidade, para quem se identifica com o gênero. Também não estamos falando de um movimento que objetiva criar um novo modelo, mas de assumir diversas uma subjetividade libertária através das “artes de fazer”. Se já foi necessário “masculinizar-se” para acessar espaços, no nosso tempo não é mais. (RAGO, 2004)

Sustentar aqui o conceito de feminismo, enquanto estratégia prática e teórica, afirma o meu ponto de vista e posicionamento, o que não necessariamente confere com o das artistas que bordam comigo. Ao entender o feminismo, em sua pluralidade, como uma “luta para tornar mais móveis, fluidos e transformáveis, os meios pelos quais o sujeito feminino é produzido e representado” (RAGO, 2004, p. 291) sinto que certas características são repetidas e encontradas em todas as obras e discursos analisados até então. Sem entrar em vertentes específicas, associar a grupos militantes, partidos políticos ou instituições, me apego à dimensão crítica, libertadora e filógena e na capacidade de invenção de um novo mundo, independente do passado, onde surgem novas questões e novas respostas.

\*

Louise Bourgeois afirmava: *Arte é uma garantia de sanidade*. Para Louise, que também se aventurou na escrita de livros e diários, a linguagem encontrada para acessar o inconsciente e construir sua narrativa veio na forma de desenhos, de esculturas, de bordados. Essa mulher que foi mãe, que foi casa, que foi corpo e mente em catarse registrou em seu diário de agosto de 1984: “ser um artista é uma garantia para seus companheiros seres humanos de que o desgaste da vida não deixará você se tornar um assassino.” (BOURGEOIS apud BRAIN PICKINGS, s/d)

*Maman*<sup>19</sup>, a aranha de 10 metros de altura que representava sua mãe - tanto no papel de tecelã quanto no arquétipo materno macabro que acompanhava a conturbada relação das duas - é um bom exemplo de como anos de psicanálise foram essenciais na obra da artista. A imagem da aranha retornava frequentemente quando o assunto era a relação materna, lembrando-nos do aspecto destrutivo do complexo materno, como símbolo de uma mãe devoradora que infantiliza e promove a dependência do filho. Louise afirma: “A amiga (a aranha – por quê a aranha?) porque minha melhor amiga era minha mãe e ela era decidida, inteligente, paciente, tranquilizadora, racional, encantadora, sutil, indispensável, arrumada e útil como uma aranha”. (Bourgeois, 2000, p. 321). Nessa série de aranhas e em outras obras, percebe-se a recorrência em torno de alguns temas que dialogam com a psicanálise e diretamente com a vida da artista, como o feminino - principalmente no seu arquétipo materno - a sexualidade, a imagem fálica e o complexo de Édipo. A aranha vive do que tece, nos lembra Gilberto Gil. E ela tece a própria vida, responderia Louise Bourgeois. Restaurando, recriando, reescrevendo. “Minha mãe ficava sentada ao sol e consertava uma tapeçaria ou bordava. Realmente adorava isso. O sentido de restauração me é muito caro” (Bourgeois, 2000, p. 226).

As imagens que Louise traz até nosso mapa fogem aos estereótipos de representação do feminino, de uma imagem romantizada da natureza. Simone de Beauvoir (2016) entendia a feminilidade como uma construção de código de regras comportamentais em paradigma com o “feminino como essência”. O caráter artificial

---

<sup>19</sup> imagem da obra na página 22

da mulher viria acompanhado de uma série dessas imagens clichês, como, por exemplo, ao longo da história da arte, a representação da mulher exaustivamente repete paisagens bucólicas, confraternização com animais, flores e campos. Imagens que nos ensinam a construir identidades, gestos e atos performativos (termo de Judith Butler).

Ora, se o “ser mulher” é uma construção social, ela existe para ser questionável. A arte de Louise funciona como uma linha de fuga nesse emaranhado de forças e saberes dos dispositivos do patriarcado e das artes conforme as regras do jogo tradicional masculino. Na fluidez constante do devir, Louise persegue o horizonte do autoconhecimento. Nada obstante, como todo horizonte, a aproximação nunca finda em um encontro real. A questão do “cuidado de si” está no caminho que é percorrido.

O que se acrescenta a essa complexa trama de linhas de fuga quando se unem ao fazer específico das artes têxteis? Os significados femininos que carregam os bordados e teares amplificam o processo de subjetivação das mulheres além de Louise? O aparentemente inofensivo causa um risco aos códigos do androcentrismo? É na busca dessas respostas, ainda que não definitivas, que sigo tecendo.

## 2.2 O RISCO DO BORDADO

*-Lembra-se do tempo em que eu passava  
tardes e tardes costurando?  
- Lembro-me, mãe. Eram tantas filhas,  
tantas roupas!  
- A maior parte das vezes,  
eu só fingia que costurava.  
- Fingia? Fingia para quê?*

*Os homens não gostam que as mulheres  
pensem em silêncio.  
Nascem-lhes nervosas suspeitas.*

*- Enquanto ia costurando, o seu pai não  
imaginava que eu estava pensando.  
Minha cabeça viajava por todo lado.*

*Nesses escassos momentos, Constança  
era mulher sem ter que pedir licença,  
existindo sem ter que pedir perdão.*

Mia Couto<sup>20</sup>

Retomando e adentrando o conto de Penélope: Ao se apropriar do seu trabalho, indo e voltando o tear em um movimento de manipulação do tempo e controle do próprio destino, Penélope construiu também uma lealdade a si mesma. Ela escreve uma narrativa própria, nova, que a resgata da posição de passividade e a coloca como escritora de seu próprio destino e mais, abre possibilidades a uma construção coletiva. Citando a psicanalista americana Clarissa Pinkola Estés (1994): “A arte não é só para o indivíduo; não é só um marco da compreensão do próprio indivíduo. Ela é também um mapa para aqueles que virão depois de nós”.

Para Carolyn Heilbrun, Penélope é uma das primeiras mulheres - em registro histórico - a escrever sua própria narrativa. Assumindo uma posição de livre escolha e manipulação do próprio destino. Ao se recolher por 18 anos, passa a ser vista como símbolo ideal de fidelidade matrimonial. Não obstante, ao decidir por não se casar, a fidelidade a si mesma pode ser defendida. Heilbrun deposita menos atenção na espera pelo marido e mais na escolha de ser dona de sua própria vida, da casa e dos

---

<sup>20</sup> COUTO, 2016, p. 60

bens, de seu filho ainda jovem. Heilbrun lembra ainda de teorias que defendem autoria feminina para A Odisséia, o que corrobora com as críticas feministas.

Segundo Edith Hall (2008), a tecelagem seria um símbolo do trabalho conjunto de homens e mulheres e, por isso, a tecelagem de Penélope simbolizaria a cooperação de seu casamento com Ulisses. Isso por que nas comunidades antigas, o trabalho se iniciava quando os homens traziam a lã “do mundo exterior” para o ofício de tratamento do fio e de tecelagem, responsabilidade das mulheres. Ao contrário, devido à demarcada divisão de tarefas, a relação pode ser vista também como um símbolo da separação do masculino e do feminino, seguindo o binômio exterior/interior, público/privado. Pois, ainda, era o homem quem levava o produto final - as vestimentas e tecidos - ao comércio, novamente no mundo externo, causando a invisibilidade do trabalho doméstico feito pelas mulheres.

Ana Maria Machado é outra que se interessa pela aventura em paralelo à de Ulisses. Dialogando com estudo histórico sobre a tecelagem de Treusch-Dieter, a autora conclui que o trabalho de tecer, enquanto fazer intimamente feminino, contribui para a domesticação da mulher. Consideram tecer e fiar o “paradigma da produtividade feminina”. Até o aparecer do tear mecânico, o que se via era a sobrecarga das mãos de mulheres na transformação de lã e linho. Enquanto primeiras moedas de troca das sociedades antigas, as roupas eram muito valiosas, os tecidos eram incluídos em testamentos e mais comuns em transações que ouro. Da Europa renascentista até a revolução industrial, eram produtos de valor que se transformam em símbolo, “material de vida”. Novamente os enxovais ganham destaque, valorosos enquanto dote das noivas dados à nova família. (MACHADO, 2003).

Não obstante, ao mesmo tempo em que tecer simboliza tanta carga feminina e passiva, carrega o significado de ser uma linguagem própria e secreta das mulheres. Ana Maria também nos fala dos espaços que se tornam exclusivamente ou predominantemente femininos, onde se compartilha a criação de têxteis e de textos igualmente:

Por outro lado, esse processo reforçou também as comunidades femininas, de mulheres que passavam o dia reunidas, tecendo juntas, separadas dos homens, contando histórias, propondo adivinhas, brincando com a linguagem, narrando e explorando as palavras, com poder sobre sua própria produtividade e autonomia de criação. (MACHADO, 2003, p.181)

Heilbrun atenta para o fato que Penélope se faz tão recolhida que nem aparece entre os livros quatro e dezesseis da Odisséia. Introspectiva - ademais solitária - Penélope estaria vivenciando *um teto todo seu*, ou melhor, *uma narrativa toda sua*. Melhor ainda, múltiplas narrativas: cada dia experimentando uma imagem diferente, cada noite reescrevendo-as. Ela é uma mulher que tem uma escolha e isso é raro. Ela tem a possibilidade de testar, de desmanchar, “Sua história não aparece iluminada em primeiro plano, mas está nos bastidores – ela a delineou reiteradamente no tear, para uso próprio, em substituição às tantas histórias que teve de ouvir a vida toda.” (MACHADO, 2003, p 189)

Figura 11 – Dora Wheeler, *Penelope Unraveling Her Work at Night*, 1886. Seda bordada com fio de seda. 114.3 x 172.7 cm.



Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

Outro mito grego que bem exemplifica o fenômeno e que Machado nos faz lembrar é o de Filomena:

Raptada e violada por seu cunhado Tereus que, em seguida, inventa que ela morreu, tranca-a numa torre e lhe corta a língua para impedir que testemunhe contra ele. Mesmo prisioneira, a moça consegue tecer a narrativa

de sua história e faz com que a tapeçaria chegue às mãos de sua irmã – boa leitora, que, imediatamente, decodifica a mensagem e entende o que aconteceu, podendo assim encontrar a irmã e buscar justiça.” (MACHADO, 2003, p 188).

De forma até mais direta que em outros mitos e contos, podemos traçar aqui o paralelo entre a leitura e sensibilidade feminina. A irmã consegue “ler” a tapeçaria de Filomena, transformando em linguagem objetiva a subjetividade do artesanato da irmã e ressaltando o caráter clandestino de transformar em narrativa um instrumento de submissão, como é a tapeçaria.

A autora canadense Margaret Atwood - conhecida por sua literatura feminista e ficção distópica - também escreve sua versão da Odisséia se aproveitando da metáfora da autoria feminina e construção das personagens através do têxtil. Em *A Odisséia de Penélope*<sup>21</sup>, a narrativa construída na voz de Penélope é uma análise póstuma da mesma sobre os acontecimentos da Odisséia e sua repercussão nos mitos patriarcais que a envolvem até os tempos atuais. Margaret atua em ressignificar vários clichês misóginos, sugerindo que os mitos androcêntricos contados na Odisséia podem criar mitos paralelos relacionados à resistência das mulheres frente aos sofrimentos causados pela sociedade patriarcal. No entanto não se trata apenas de uma reescrita, é um diálogo entre a nova autora com o épico clássico. Ao lado de Penélope, nessa narrativa alternativa em primeira pessoa, estão as doze escravas mortas no segundo livro da versão original de Homero. (RICHARDS, 2013)

Com o título de *uma arte menor*, a Penélope de Atwood inicia seu primeiro capítulo criando um posicionamento crítico a como acha que será recebida sua narrativa, no entanto sugere que todas as ‘verdades’ são igualmente não confiáveis. Sendo assim, sua história parte de um lugar de igual subjetividade e dúvida que a de Homero. Justificando, Penélope acrescenta:

Agora que todos os outros perderam o fôlego, é a minha vez de fazer o relato. Devo isso a mim mesma. Tive que me esforçar para contar o caso: contar histórias é uma arte menor. Coisa para velhas, andarilhos, rapsodos cegos, criadas, crianças – gente com tempo a perder. Antigamente, as pessoas ririam se eu bancasse o menestrel – não há nada mais ridículo do que uma aristocrata que se mete a artista -, mas a esta altura não me importo

---

<sup>21</sup> ATWOOD, 2005.



mais com a opinião pública. A opinião de quem está aqui: das sombras, dos ecos. Portanto, vou tecer minha própria narrativa. (ATWOOD, 2005, p. 17)

Vale também ressaltar que existe na obra ressignificada uma dupla oposição: primeiramente à representação negativa das mulheres frente à autoridade masculina, em segundo lugar à posição de privilégio de Penélope em comparação às doze escravas. Condição esta que Bourdieu (2017) chamaria de *vítima privilegiada* – ao falar das mulheres da pequena burguesia. Richards (2013) entende, na escolha de Atwood em reler a participação das escravas na trama, a recuperação dessa voz coletiva, uma narrativa dual tangenciando a crítica a consciência de classe.

Posso fazer referência à morte do autor de Barthes e buscar entender por que só depois de sua morte física que Penélope decide – ou consegue – escrever sua versão da história. Barthes fala da escrita como a “destruição de toda a voz” através da qual se perde toda identidade, a começar pela do autor. (BARTHES, 1970). A metáfora de que o autor deve entrar em sua própria morte para que a escrita possa começar é levada ao extremo por Atwood. Ao mesmo tempo que parece não levar a fundo a concordância com Barthes, uma vez que a figura feminina não parece se desassociar da identidade do autor. Para Atwood, a autora feminina carrega questões outras que dificultam acessar o lugar do romântico culto ao autor. A morte também é explorada por Richards:

For the female author this death of the other self and the creation of her new authorial identity becomes conflated with the cultural construction of the female artist who must sacrifice her life for her art and will eventually be destroyed by what she creates. (RICHARDS, 2013, p. 174)<sup>22</sup>

Em algum sentido então a morte de Penélope pode significar sua separação do corpo físico feminino no processo de construção dessa identidade autoral. A alegoria à autoria feminina construída por Heilbrun e outras autoras e críticas feministas encontram na voz de Atwood uma aliada. Se aceitarmos, apesar das divergências, a voz de Penélope como resistência e sua tecitura como autonomia, podemos assumir novo olhar sobre vários padrões misóginos que procedem desse arquétipo histórico.

---

<sup>22</sup> Para a autora feminina, essa morte do outro eu e a criação de sua nova identidade autoral se confunde com a construção cultural da artista feminina que deve sacrificar sua vida por sua arte e acabará sendo destruída pelo que ela cria. [tradução minha]

Toda essa construção em torno da história de Penélope vem para confirmar que o bordado (simbolizando aqui toda arte têxtil ou fazer manual tipicamente feminino) está longe de ser submisso e, quando decide se fazer risco, se fazer perigo, é de grande potência. Quando a Penélope de Atwood se dá conta do que sua imagem tinha se tornado, se refere às mulheres que a leem: “E o que me restou, quando a versão oficial se consolidou? Ser uma lenda edificante. Um chicote para fustigar outras mulheres (...) *Não sigam meu exemplo*, sinto vontade de gritar nos ouvidos de vocês” (ATWOOD, 2005, p. 16)

A história das mulheres enquanto história menor, a arte têxtil enquanto arte menor, ambas se relacionam a uma literatura menor, como Deleuze e Guattari leem. Em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2014) desenvolvem o conceito do menor enquanto uma prática que assume sua marginalidade dentro de um campo ideológico enraizado. Não se trata de uma língua menor, mas do uso de uma língua maior por uma minoria. Nesse sentido, para existir, um *menor* prevê um *maior*. Mas não se faz menor em qualidade ou em ser diminuído, mas em ser minoria, uma minoria que causa tensão na língua maior, que subverte:

“As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do indivíduo no imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida).” (DELEUZE GUATTARI, 2014)

Tedeschi (2017) no mesmo movimento de aproximar a história das mulheres à uma análise deleuzo-guattariana, contribui:

Durante muito tempo foram negadas às mulheres a autonomia e a subjetividade necessárias à criação, consequência da manipulação e do controle tanto da palavra quanto da escrita. Isso assegurou a instalação do poder, da lei e do imaginário social na História (com H maiúsculo) e trouxe, como consequência, a legitimação de uma minoria social que assegurou, determinou e confinou as ferramentas do pensar, vedando às mulheres o livre exercício da autonomia do narrar e do escrever. (TEDESCHI, 2017, p 4)

Estamos criando novos exemplos. E esse exemplo é negar o território de uma linguagem criada pelo homem – a escrita, os idiomas – e subverter o local da linguagem têxtil – de ornamentação, de submissão. Assim, traçar uma linha de desterritorialização rumo a uma liberdade autoral feminina. É também uma fuga da história tradicional, da narrativa canônica até então.



LINHAS SUBVERSIVAS



O bordado constrói fissuras e relevos no tecido: Atravessa, modifica, ressalta, esconde. Fazer tensão no tecido que foi construído fio a fio até esse momento é o objetivo de nossas linhas subversivas. Digo “nossas” pois não bordo sozinha, bordo acompanhada de nove musas, filhas da memória: Rosana Paulino, Rosana Palazyan, Brígida Baltar, Juana Gómez, Ana Teresa Barboza, Ghada Amer, Jenny Hart, Eliza Bennett e, claro, Louise Bourgeois. *Mnemosyne* já me inspirou anteriormente com sua figura. A coincidência do número nove – de musas gregas e de artistas - faz homenagear minhas companheiras de bordado com o título simbólico de musas, guardiãs das artes tradicionais e disseminadoras das memórias de um povo.

Chamei assim de linhas subversivas, chamo desde que as conheci. O termo foi se construindo de maneira que hoje visualizo o padrão que une as imagens através desse *substantivo-adjetivo*. Com essas *imagens-linhas-subversivas* entendo uma intenção que sobrevive e se renova a cada nó. Nas palavras de Jacques Rancière, “a ação artística identifica-se com a produção de subversões pontuais e simbólicas do sistema”. (RANCIÈRE, 2012, p 71) E assim fazem, ponto a ponto, as musas contemporâneas com suas *imagens-linhas-subversivas*: na construção de novos corpos, novos sentidos, novas mulheres, novas memórias, criam estratégias de subversão e tiram do lugar comum ideias que tinham sido cristalizadas, em gerações anteriores, sobre o que o bordado deveria ser e significar. Ao contrário da tecelagem, com suas regras e sentidos, urdiduras e tramas, o bordado é livre. Bordar é uma dança, é coreografia. O corpo se move e se molda ao gesto repetitivo, repetido cada vez mais natural e instintivamente. As meadas de linhas se cruzam e se confundem. Cada fio puxado causa uma ruptura no tecido.

O objetivo desde *capítulo-bordado* é primeiro deixar que as imagens conversem entre si antes que eu converse com elas. Em três textos, encontro novas similaridades entre as imagens e as musas, teço meus sentimentos e críticas a elas. A cada laçada no tecido, busco trazer de volta as narrativas e linhas de fuga e, por fim, espero que o *texto-têxtil* seja digno de se expor. As vertentes para se ler as obras são duas: a primeira é puramente orgânica e intuitiva, a potência das imagens me atraiu. A potência de uma imagem é infinita e sua contemplação “é empregada aqui como técnica de meditação e hipnose, cuja tarefa consiste em conduzir a regiões subterrâneas da memória coletiva inconsciente, no sentido de Warburg” (ASSMAN, 2011, p 248).

Após aproximação afetiva, a segunda vertente é a busca pelas identidades autorais individuais – através textos de apoio, catálogos, entrevistas e outros materiais disponíveis – é possível acessar o lugar de cada uma dessas mulheres. Não se trata de uma extensa pesquisa biográfica, mas de encontrar vestígios que não se mostram à primeira vista.





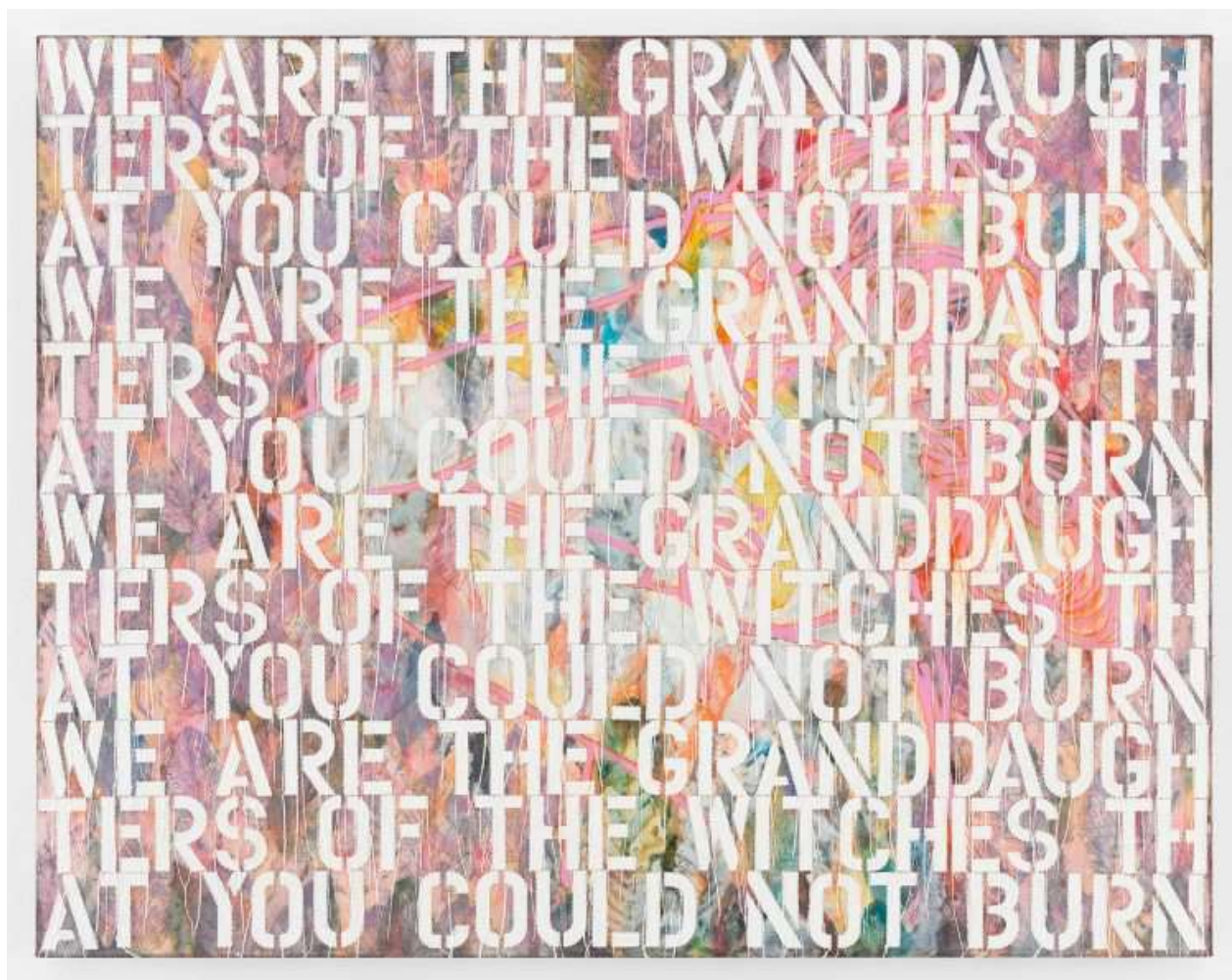
12



13







15



16



17



18







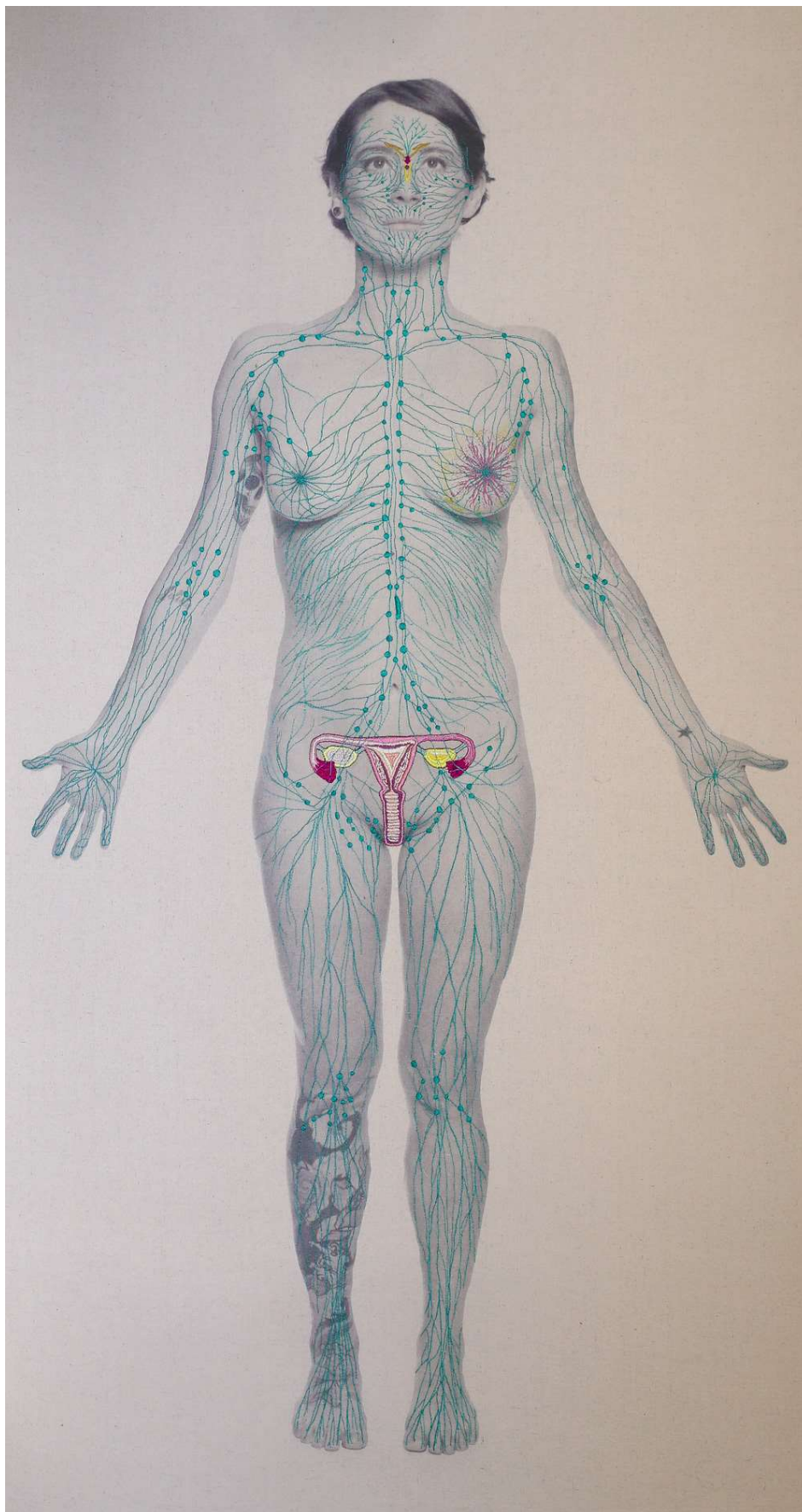
20



21









24



25



12 Jenny Hart, *This Work Never Ends*, 2002. Bordado manual sobre algodão. Fonte: <[www.jennyhart.net](http://www.jennyhart.net)>

13 Eliza Bennett, *A Woman's Work is Never Done*, de Eliza Bennett, 2012. Linha, pele e impressão digital. Fonte: <[www.elizabennett.co.uk](http://www.elizabennett.co.uk)>

14 Rosana Palazyan, *por que daninhas?* 2015. Fonte: [rosanapalazyan.blogspot.com](http://rosanapalazyan.blogspot.com)

15 Ghada Amer, *Sindy in Pink – RFGA*, 2015. Fonte: tinta acrílica e bordado sobre tela. 91.4 x 106.7 cm. Fonte: Ghada Amer / ADAGP Paris.

16 Rosana Palazyan, *por que daninhas?* 2015. Fonte: [rosanapalazyan.blogspot.com](http://rosanapalazyan.blogspot.com)

17 Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997. imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30cm. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/>>

18 Rosana Paulino, *Parede de Memória*, 1994. Fonte: Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/>>

19 Ghada Amer, *Who Killed Les Demoiselles D'Avignon?* 2010. Fonte: tinta acrílica e bordado sobre tela. Fonte: Ghada Amer / ADAGP Paris.

20 Ana Teresa Barboza, *Animales Familiares*, 2011. Grafite e bordado sobre tela. 104 x 102 cm. Fonte: <[http://anateresabarboza.blogspot.com/p/blog-page\\_9.html](http://anateresabarboza.blogspot.com/p/blog-page_9.html)>

21 Ana Teresa Barboza, *Animales Familiares*, 2011. Grafite e bordado sobre tela. 130 x 102 cm Fonte: <[http://anateresabarboza.blogspot.com/p/blog-page\\_9.html](http://anateresabarboza.blogspot.com/p/blog-page_9.html)>

22 Brígida Baltar, *A quimera das plantas [Os cogumelos e a batata doce]*, 2016. Bordado sobre tecido. 60 x 41 cm. Fonte: Galeria Nara Roesler.

23 Juana Gómez, *Self-consciousness b*, 2016, bordado manual e fotografia sobre tela 100 x 200 cm. Fonte: Isabel Croxatto Galeria.

24 Brígida Baltar. Autorretrato com pelos, 2016. Bordado sobre tecido, 38 x 37 cm, Fonte: Galeria Nara Roesler.

25 Louise Bourgeois, *I Have Been to Hell and Back, and Let Me Tell You, It Was Wonderful*, 1996. Bordado sobre lenço. 29.5 x 29.5 cm

### 3.1 FILHAS DE MNEMOSYNE

*Minha avó foi costureira,  
minha mãe foi costureira,  
acho que chegou o meu momento.*

*Brígida Baltar<sup>23</sup>*

Jenny Hart confidenciou, em entrevista<sup>24</sup>, que foi passando por um momento de ansiedade e extrema incerteza na vida que se aproximou do bordado. Um dia sentou ao lado sua mãe e pediu que lhe ensinasse alguns pontos. Imediatamente encontrou ali um refúgio, uma terapia, uma saída da ansiedade e da depressão que, a partir de então, também viria a se transformar no seu trabalho. Sua primeira obra bordada foi um retrato de sua mãe.

Mãe, uma palavra que muito se repetiu até aqui. O arquétipo materno - por escolha nossa, constantemente simbolizado pela aranha - parece ser outra linha que coloca em conexão os pontos da rede de artistas. Tecedeira da sua casa, que é ao mesmo tempo armadilha e armazém, ao depender da mesma para subsistência, a aranha também é refém da sua teia, "a mulher casada é, ao mesmo tempo, dependente e dona de casa" (PERROT, 2009, p. 47). Como as simbioses corpo-casa de Louise ou o trabalho incessante de Eliza Bennett, Jenny também carrega a afirmação crítica: *this work never ends*. Quatro palavras onde se pode caber tanto significado, quatro palavras que rememoram toda uma tecitura de ideias e conceitos que pairam à nossa volta enquanto bordamos.

Jenny Hart é uma artista americana responsável em parte pela manifestação estadunidense do bordado contemporâneo na última década. Artista de veia empreendedora, fundou em 2001 uma loja de materiais para bordado, objetos, livros e manuais que, oportunamente, coincidiu com a manifestação de um movimento denominado *Riot Embroidery*. Uma pesquisa online rapidamente revela inúmeras mulheres e homens, grupos e coletivos, blogs, cursos, vídeos e tutoriais falando sobre bordado. O que vivemos desde então é uma forte onda de bordadeiras amadoras,

---

<sup>23</sup> Em entrevista ao jornal O globo, 2016.

<sup>24</sup> HOUSTON, 2010.

caseiras, que encontraram um novo hobby ou terapia. Mas diferente do que se pode imaginar, diferente das nossas avós, os temas são outros. O “novo bordado” traz um tom político, reivindicações feministas, imagens que vão do *soft porn* aos tabus sobre o corpo feminino. *Riot* é uma palavra que significa revolta, revolução, desordem. Além dos Estados Unidos e Inglaterra, a onda atingiu vários outros países. Na vanguarda do movimento no cenário brasileiro, por exemplo, o Clube do Bordado é um coletivo de São Paulo que produz conteúdo para redes sociais, promove cursos e vende tutoriais desde 2013. O clube conecta jovens, trazendo cada vez mais adeptas ao trabalho manual, são mais de 71 mil inscritos no canal de vídeos que as seis mulheres responsáveis pelo coletivo mantêm na plataforma Youtube. Então é interessante perceber que as barreiras da arte enquanto fazer erudito são ultrapassadas da mesma forma que a barreira das gerações.

Uma larga série de retratos de celebridades, incluindo Tracey Ullman e Elizabeth Taylor, caracteriza o trabalho de Hart. Mas foram os lenços que, como em desabafo, bordou para si mesma, que me chamaram atenção: “They sat for a long time on the back of my armchair where I used to do a lot of embroidering. It was kind of a message with multiple meanings to myself about how work is never done no matter how you try.” (HART, 2010, s/d) São dois conjuntos de cores e estilos, o que, embora eu não tenha certeza, faz parecer que foram dois momentos distintos de feitura. Pode ser que a artista tenha adquirido o tecido ornamentado ou resgatado de memórias familiares. São duas peças de guardanapos decorativos de pano, daqueles que nos fazem lembrar do lugar caseiro habitado em outros tempos. “Este trabalho nunca acaba”, “o trabalho de uma mulher nunca termina” ... A aparente perenidade do bordado encontra a incessante e cansativa condição feminina.

\*

As filhas da memória se expressam em diversas maneiras. A começar pelo fato de que memória não é fato ou verdade, mas narração. Como nos lembra Henri Bérghson:

“Não há consciência sem memória, não há continuidade de um estado sem acrescentar, ao sentimento presente, a lembrança dos momentos

passados. Nisso consiste a duração. A duração interior é a vida de uma memória que prolonga o passado no presente.” (BERGSON, 1989)

Assim, a duração das obras, de sua vida e contemplação, tem a ver com a duração da memória feminina enraizada em casa uma das artistas. As filhas da memória ademais sobrevivem gerações e gerações, evocando as musas quando as palavras não são suficientes e a arte deve falar. Uma musa, ao ser questionada por uma figura patriarcal não recua, sopra-lhe ao ouvido: nós somos as netas das bruxas que vocês não conseguiram queimar.

Nascida no Cairo, criada em Paris e morando em Nova York, Ghada Amer carrega uma visão global da situação feminina. Ainda fortemente influenciada pelas origens, que se fazem presentes em todo seu discurso, a obra da artista é dotada de um hibridismo pós-colonial: o multicultural, a flexibilidade a diferentes normas, mas também a visão ampla de um mundo de complexas relações sociais. Em paralelo a esculturas, instalações e experimentações com cerâmica, a artista se reconhece por uma série de pinturas à óleo matizadas com o bordado. Duas temáticas se destacam: o uso da linguagem em diferentes idiomas - inglês, árabe e francês - e a sexualização de corpos femininos. O resultado estético lembra a repetição da pop art e ainda o abstracionismo das pinceladas de Pollock. Sobre a escolha do bordado, a artista reflete suas motivações:

I have been sewing since I was a child. I used to help my mom make dresses. It was in Egypt at the time, and it was expensive to buy already-made clothes. My mother is a chemist; she has a Ph.D. and is an agronomist, and she wanted to be very well dressed. So, she decided to go to sewing school while she was working so she could learn how to make a professional suit. So, she began, and when my four sisters and I were born, she taught us to do the same. I thought it was a good medium to speak about women. It was an activity where, when I was growing up, women would gather and sew together—my mother and all of her female friends, my grandmother, the grandmothers of all the neighbors of our house. But all of the designers were men, which was very annoying. And painting has historically been male-dominated; in my art history classes, there are no references to any females, just men, men, men, men. So, I thought this was a good way to talk about women and language ... That's why I wanted to paint with sewing it, but out of necessity, not out of loving the craft.<sup>25</sup> (AMER apud ARTSY EDITORS, 2013)

---

<sup>25</sup> Costumo costurar desde criança. Eu costumava ajudar minha mãe a fazer vestidos. Estava no Egito na época, e era caro comprar roupas já feitas. Minha mãe é química; ela tem um Ph.D. e ela é engenheira agrônoma e queria estar muito bem vestida. Então, ela decidiu ir para a escola de costura

A frase *we are the granddaughters of the witches that you could not burn* - nós somos as netas das bruxas que vocês não conseguiram queimar - se repete em toda superfície de uma tela de quase 1m<sup>2</sup>. As letras são perceptíveis no branco, no vazio da pintura. O uso de cores e texturas é extenso e também marca registrada de todo o trabalho da artista. Nas telas figurativas, mulheres são representadas dentro de um paradoxo de delicadeza e vulgaridade. Ghada provoca o espectador com imagens de mulheres em cenas sexualizadas, homossexuais, praticando masturbação. São quase sempre mulheres brancas e loiras, estereótipos de modelo de beleza da pornografia, das revistas de moda e da publicidade, quando não *pin-ups* ou princesas da Disney, por exemplo, carregando até um ar cômico e irônico.

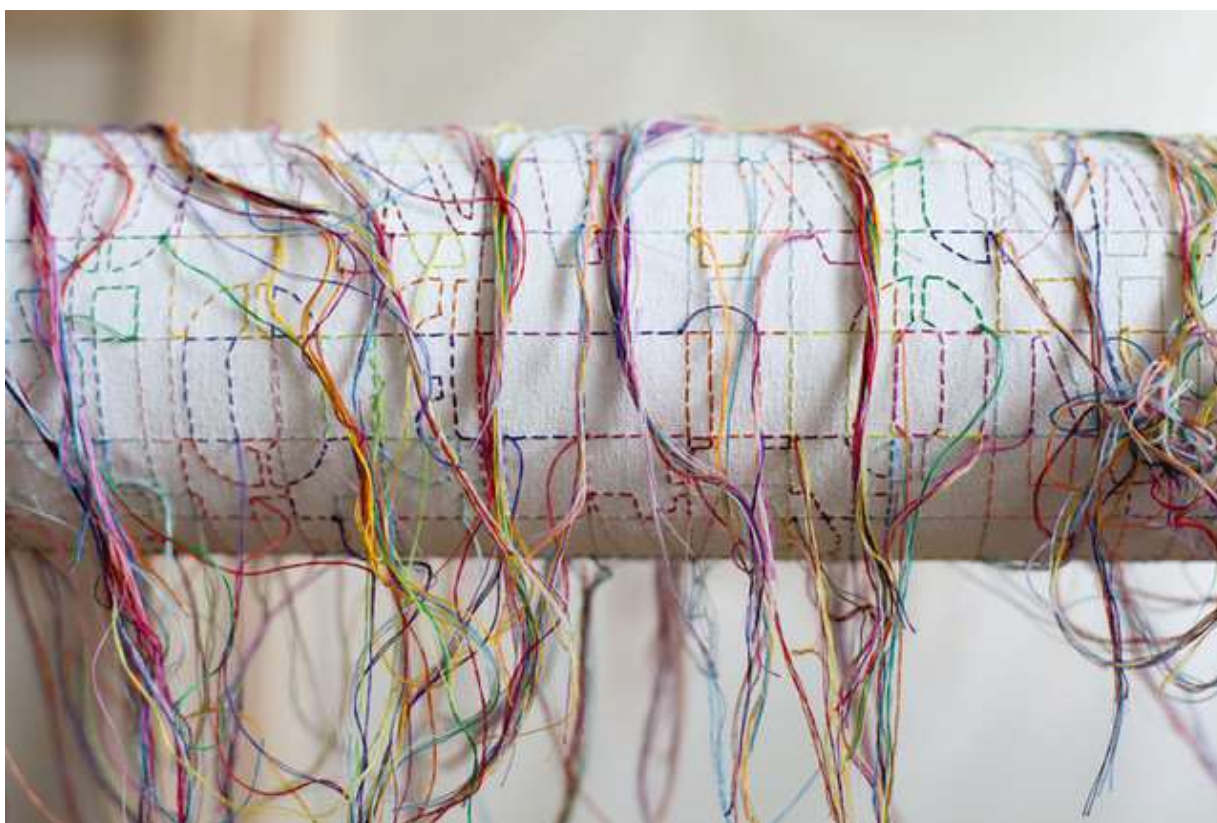
Em 2010, Ghada pintou *Who Killed Les Demoiselles D'Avignon* em clara referência à *Les Demoiselles D'Avignon* do espanhol Pablo Picasso, de 1907, um de seus mais famosos quadros. São representadas cinco mulheres nuas, com planos angulosos e geométricos, corpos desfigurados e posições inverossímeis, os rostos lembram máscaras africanas. Trata-se uma obra icônica justamente por quebrar as convenções artísticas que imperavam até então, marcando o início do movimento cubista. Avignon se refere a uma rua de Barcelona conhecida por seus bordéis, frequentados por Picasso e amigos. Assim, acredita-se que a mulheres pintadas tenham sido inspiradas em prostitutas. Em sua releitura, a pergunta de Ghada sobre a morte dessas mulheres contrasta com a representação erotizada e estereotipada de mulheres. Cria-se uma complexa conexão de imagens, que se falam entre si e falam em seus vazios e *entre espaços*. Já que assim como as letras, as mulheres são formadas pelos vazios entre os contornos bordados. Nesse caso, e se, ao contrário, o objetivo da artista seja nos mostrar o avesso do bordado? E se essas imagens eróticas e subversivas sejam o que escondemos em cada uma de nós? E se forem fantasmas?

---

enquanto trabalhava para aprender a fazer um terno profissional. Então ela começou, e quando minhas quatro irmãs e eu nascemos, ela nos ensinou a fazer o mesmo. Eu pensei que era um bom meio para falar sobre mulheres. Era uma atividade em que, quando eu estava crescendo, as mulheres se reuniam e costuravam - minha mãe e todas as amigas, minha avó, as avós de todos os vizinhos da nossa casa. Mas todos os designers eram homens, o que era muito chato. E a pintura tem sido historicamente dominada pelos homens; nas minhas aulas de história da arte, não há referências a nenhuma mulher, apenas homens, homens, homens e homens. Então eu pensei que essa era uma boa maneira de falar sobre mulheres e linguagem ... É por isso que eu queria pintar com costura, mas por necessidade, não por amar o artesanato. [tradução minha]

Aby Warburg e sua insistência na sobrevivência das imagens, as “histórias de fantasmas para adultos” podem nos ajudar aqui. O entendimento de que as imagens permanecem como uma tensão energética, uma *vida póstuma* – *Nachleben* seria o termo utilizado pelo autor – nos aproxima da ideia de que é possível acompanhá-las apesar e através dos deslocamentos históricos e geográficos. O tempo cronológico exerce menos função nessa equação, diante das aproximações anacrônicas. A figura arquetípica dessas mulheres – corpos de beleza padrão, sensualidade estereotipada – guarda sua memória e atravessa culturas e gerações diferentes, como são a indiana e estadunidense. Não esqueçamos que acima porta de entrada de sua biblioteca, Warburg tinha fixado a palavra Mnemosyne.

Figura 26 – Costura e Bordado, fotografia em detalhe do estúdio de Ghada Amer, 2013.



Fonte: Alec Bastian / Artsy.net

Sobre conviver com a memória e sobre conviver com nossos vazios, voltamos a outra *imagem-linha-subversiva* desse bordado: *i have been to hell and back and let me tell you it was wonderful*. Que inferno é esse que Louise visitou? De que mergulho ela retornou para dizer que, apesar de infernal, foi maravilhoso?

O inferno é profundidade. Temos a visão cristã de sofrimento e condenação, onde os pecadores fazem morada na eternidade. No imaginário contemporâneo, pode ser associado também ao prazer, mas um prazer mundano e indevido, condenados pelas religiões monoteístas. O inferno são os outros, diria Sartre. Para o existencialista francês, a liberdade é condicionada a olhares e julgamentos. Somos cada um carrasco dos outros, condenados a viver em conjunto, *entre quatro paredes*<sup>26</sup>. Ao mesmo tempo que é uma relação essencial para o entendimento de nossa própria identidade, vivemos a aniquilação da nossa liberdade em detrimento das expectativas das liberdades dos outros. A solitude/solidão seria a maior das liberdades? Foi Louise descobrir, em sua visita no outro, que a liberdade é possível e que suas amarras de fato não são suas de fato? Lidar com nossos vazios mora na beleza de saber lidar com o cotidiano, a beleza que é ir ao inferno e retornar.

---

<sup>26</sup> Entre quatro paredes é o nome da peça, de 1945, de onde vem a famosa afirmação de Jean Paul Sartre

### 3.2 ROSANAS

Quando essas duas mulheres Rosanas bordam merecem nosso olhar mais afetuoso, imperturbado e minucioso. Duas brasileiras, uma paulista e uma carioca, artistas de alma e de formação acadêmica. Entre o eu e o outro - o outro mulher, o outro que sou eu - dissertam temas que se tangenciam e se afastam, como duas linhas bordando o mesmo tecido por lados opostos em um traçado que se completa.

Rosana Paulino, nascida em 1967 no distrito de Freguesia do Ó, na periferia da cidade cinza de São Paulo, é doutora em artes visuais pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Artista multifacetada, especialista em gravura embora trabalhe dentro de um campo expandido de estilos e materiais: esculturas, instalações, fotografias, bordados, além de um forte trabalho escrito. Ela é professora, latina, mulher, pesquisadora, negra. Não necessariamente nessa ordem, nem sempre na mesma proporção. Duas dessas palavras gritam quando nosso olhar - mesmo que ainda não tão afetuoso ou minucioso - se aproxima: MULHER. NEGRA. Rosana assume a responsabilidade de nos mostrar as facetas de seus ancestrais através da janela emoldurada por um bastidor.

Na série *Bastidores*, que atravessou esse tecido desde as primeiras páginas, seis fotografias impressas em tecidos brancos são fixadas nesse suporte que serviu tanto para a feitura como moldura das imagens. Tratam-se de rostos de mulheres negras, retirados do álbum de família da artista e marcados, cada um, com bordados em linhas pretas cobrindo uma parte significativa do corpo dessas mulheres: boca, olhos, pescoço e testa. Os bordados são irregulares, mal-acabados e intensamente agressivos. As grossas linhas pretas provocam literalmente um nó na garganta. A violência impregnada no trabalho subverte a visão tradicional da técnica enquanto bela e delicada. Nas palavras da artista:

“Faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam,



dando nós na garganta. Olhos costurado, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo.” (PAULINO, 2009)

Ao longo dos anos, de várias exposições coletivas e individuais, de viagens e aparições internacionais, Rosana não condicionou sua produção ao sistema hegemônico da arte e segue buscando discutir o machismo e racismo estrutural no Brasil a partir das cicatrizes que a escravidão nos deixou. Rosana sentiu as limitações da gravura e abraçou outras técnicas, em especial a fotografia. O interessante é que a artista optou por trabalhar com fotos existentes, trazendo para o trabalho toda a carga emocional e histórica de imagens de álbuns de família ou livros de história. Trazendo também como tema recorrente em seus trabalhos o bordado e a costura, a mesma desenvolve uma temática que versa principalmente sobre corpo, violência, traumas, relações de poder e a (r)existência enquanto mulher negra no Brasil.

Figura 27 – Rosana Paulino, *Bastidores* (detalhe), 1997.



Fica claro, então, no trabalho, a referência a esse universo doméstico de violência, silenciamento e opressão das mulheres dentro de seus lares e, ainda, no caso das negras ali retratadas, um reflexo da escravidão que persiste até os dias atuais. *Bastidores*, nesse sentido, se refere também ao outro significado da palavra<sup>27</sup>: o que se esconde e que os olhos não veem, o que a boca não pode gritar, o que sufoca e silencia. Bastidores históricos de uma vida de luta. Quebrando com a imagem da mulher bucólica, protegida dentro de casa, a mesma agulha que produz coisas tão belas também fere. Em entrevistas, a artista relatou que a inspiração para a obra partiu de discussões com a irmã, especialista em violência doméstica e que lida diariamente com a violência sexual contra crianças. Perceberam como pequenos elementos do cotidiano, aparentemente inofensivos, eram usados como elementos de opressão por parte dos agressores: garfos, cigarros, agulhas.

Para além da discussão conceitual, ainda a definição do suporte e material diz muito sobre o trabalho e versa com as estratégias de apropriação e subversão discutidas acima. A questão é o papel simbólico que o bordado assume a partir do momento em que não é apenas meio, mas um fim dentro do discurso da artista. Trazendo novamente a fala da artista:

“Em minhas obras forma e conteúdo servem à uma mesma finalidade, e uma das principais é a discussão dos estereótipos ligados às mulheres. Assim sendo, acredito ser imperioso que os dois andem juntos e em colaboração estreita, para que a obra atinja o propósito para a qual foi elaborada.”  
(PAULINO, 2011)

Em 1994, Paulino constrói uma Parede de Memórias, revelando mais uma camada de suas relações familiares e ancestrais. São 1500 peças, fotografias serigrafadas em pequenas almofadas arrematadas por bordados coloridos chamadas patuás. Os patuás são elementos de matriz africana que, para as religiões iorubás, funcionam como amuletos de proteção. Para Rosana, são uma imagem de lembrança e afeto. Aqui, as lembranças que seriam carregadas dentro das trouxas de tecido são expostas. Se revelam. Os onze retratos vêm de acervos da família da artista e se

---

<sup>27</sup> Segundo o dicionário online Michaelis (disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=pbAj>): 1. Diz-se de ou caixilho de madeira em que se prende e retesa o tecido que se quer bordar. 2. A parte oculta de uma instituição, grupo político etc., que envolve decisões, ações, planos que não chegam ao conhecimento público.

multiplicam e repetem aleatoriamente, formando um “jogo” de memória na grande instalação.

São imagens de família que se repetem aleatoriamente nessa grade formada pelos objetos, é impossível ignorar aquelas imagens, as pessoas que em outro contexto poderiam ser ignoradas, como afirma a artista. O jogo da memória se representa literalmente na possibilidade de o observador achar e associar as imagens semelhantes nessa grade formada pelos objetos. mas a memória aparece também como uma carga simbólica, como potência que aqueles pequenos objetos trazem.

Figura 28 – Rosana Paulino, *Parede de Memória* (detalhe), 1994

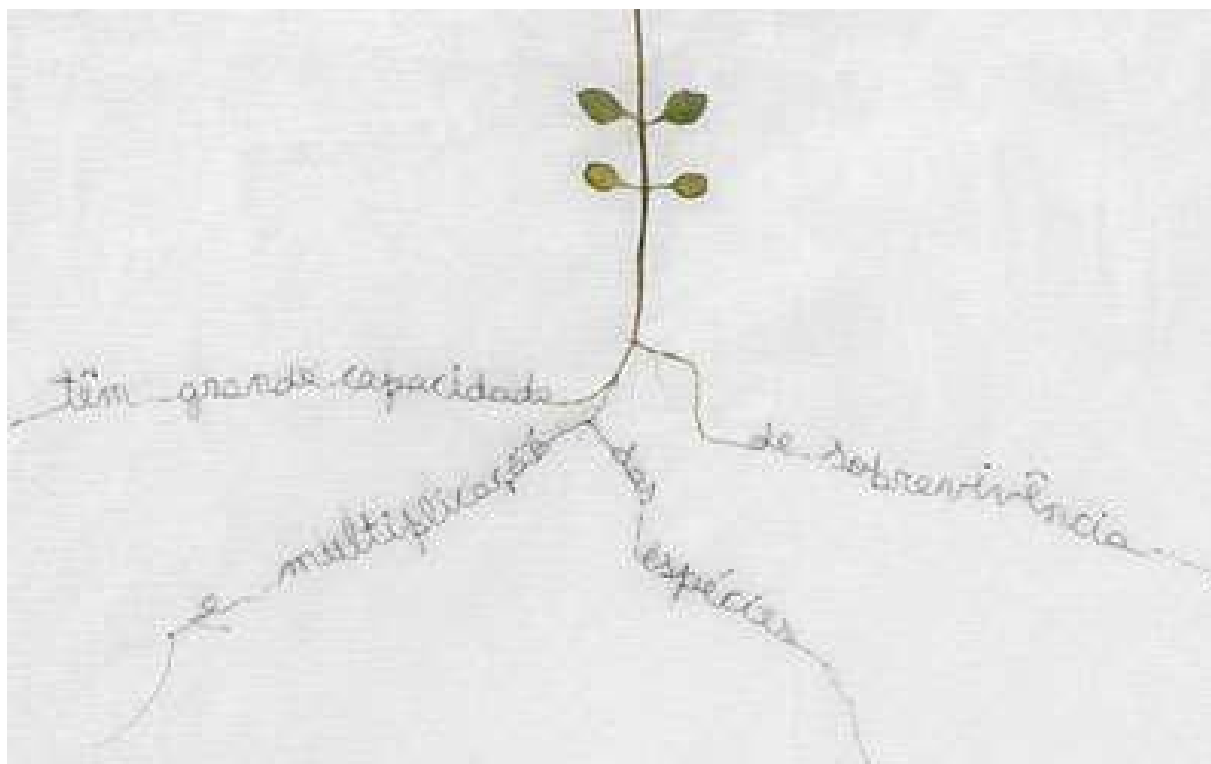


Fonte: Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/>>

Ao tecer sobre genealogias, espécies e raízes os fios das Rosanas se cruzam. Direciono então o olhar para Rosana Palazyan. Arquiteta que nasceu e vive no Rio de Janeiro, sem deixar de se afetar por sua ascendência Armênia. Dentre um catálogo de paisagens, instalações e desenhos, uma obra em especial atrai minha atenção: *Por que daninhas?* (2006/2015) foi apresentada em diferentes formas expositivas entre os anos de 2006 e 2015, quando exposta em instalações conjuntas com outros

trabalhos da artista, acompanhando uma longa investigação de Rosana acerca da mesma temática. Em 2010 na Casa França Brasil, no Rio de Janeiro, e em 2015 na exposição no pavilhão da Armênia durante a bienal de Veneza. Em ambas as ocasiões, os trabalhos foram expostos como 10 fotografias impressas em vinil.

Figura 29 – Rosana Palazyan, *por que daninhas?* (detalhe), 2015



Fonte:rosanapalazyan.blogspot.com

Em cada imagem, vemos pequenos ramos de plantas, secos e dispostos fixados entre dois retalhos retangulares de um tecido leve e transparente. São amostras reais de diferentes espécies, não identificadas inicialmente, mas que compartilham a característica de serem consideradas daninhas. As raízes de cada planta foram substituídas por bordados que, de maneira orgânica e delicada, formam, entre suas ramificações, frases como: *“São vistas como inimigos a serem controlados”*, *“Têm grande capacidade de sobrevivência e multiplicação das espécies”* e *“Ainda não foi descoberta uma qualidade que as transformem em cultura”*. Cada raiz é um trecho que remete às plantas daninhas e sua natureza desvalorizada e indesejável. O conteúdo negativo de tais afirmações contrasta com a serenidade e luminosidade da imagem e, ainda, com o fato de, aparentemente, as plantas apresentadas não se

distinguirem obviamente de qualquer outra espécie “não daninha”. Sendo o enunciado do título e das proposições o meio de se saber que se tratam de plantas daninhas. No mais, na interseção entre planta e raiz, também se encontra bordada o que parece ser uma pequena figura humana em traços simples, apenas contornos de pernas, braços e cabeça. A percepção é de um corpo arqueado, com o olhar voltado para baixo e que, ao mesmo tempo é parte da planta e da raiz. Com mais ou menos folhas e ramificações, as dez imagens da série mantêm a mesma composição.

Assim como o conjunto das proposições selecionadas, o título indagativo *por que daninhas?* convida o observador a refletir. Por que as espécies apresentadas “*são vistas como inimigos a serem controlados*”? Quais são e quem impõe tais “*definições que transformam seres vivos em daninhas*”? Ainda, surge o questionamento: A que seres vivos a artista está realmente se referindo? Dado que “*Nascem onde não são desejadas*” e “*Afetam o desenvolvimento de culturas produtivas*” são afirmações que poderiam ser deslocadas para um discurso sobre o próprio ser humano e nossa sociedade, onde questões raciais, geográficas, sociais e econômicas decidem quais são as “espécies de maior interesse”, as “culturas mais produtivas” e, em oposição, os “inimigos” e “indesejados”. Tanto que o adjetivo daninha é comumente utilizado fora do âmbito da biologia ou agronomia. Diz-se de algo ou alguém que causa danos ou estragos, que prejudica, que tem péssimas qualidades morais. Mas entende-se também que não são realmente as qualidades morais, formais ou estéticas que fazem dessas plantas espécies daninhas. O mesmo é verdadeiro para os grupos de pessoas marginalizadas, por conta de sua raça, gênero, nacionalidade. Qualquer ser vivo pode ser considerado danoso ou valoroso, a depender do contexto em que se insere. No entanto, tais definições são justas? Devem ser adotadas? Nesse ponto da discussão se encontra a crítica política da artista, apresentada com tanta sutileza. A obra fala de lugar de pertencimento, de opressão, de preconceitos. Nesse sentido, atenta-se para o fato de o texto formar especificamente a raiz e não outro elemento da imagem. Mais do que escritas, quando tais frases são bordadas, os seus significados entranham nas imagens, enraízam. Se a árvore é símbolo de vida, a raiz é o sustento da mesma. E tais definições de fato revelam-se como base no crescimento das árvores genealógicas de tantas culturas. Seguindo esta mesma comparação, perto da figura humana a erva daninha assemelha uma árvore, se pensarmos em uma escala de

tamanho real. Sendo árvore, nesse contexto, não aparenta ser indesejada como as pequenas ervas.

Se essas primeiras conclusões apresentadas partem de uma observação primária e pura da imagem, outros aspectos se abrem para interpretação quando buscamos uma leitura aprofundada sobre o trabalho, suas origens e processos. Surgiram informações não explícitas que ajudaram a fortalecer a experiência em relação à obra. Uma questão que, pessoalmente, interferiu na interpretação da imagem foi tomar conhecimento de que o fio utilizado para o bordado das frases-raízes veio do cabelo da própria artista. Trata-se de uma decisão sutil e ainda assim bastante forte. Pois ambas as espécies foram representadas em sua própria existência, fortalecendo as relações estabelecidas no discurso entre as plantas, pessoas e seres vivos dadinhos. Também vale explicitar que as frases foram extraídas pela artista de um livro de agronomia, durante a extensa pesquisa da artista sobre as ervas daninhas, que perpassam outros trabalhos, como já mencionado anteriormente.

*Por que daninhas?* fez se manifestarem outras reflexões importantes: Qual o papel do bordado enquanto símbolo na obra? E como, verdadeiramente, contribui para o impacto da obra, tanto no observador quanto na artista, dentro de seu processo e poética? Sabe-se, por exemplo, que, em entrevista, a artista já relatou ter herdado o interesse pela técnica de sua avó, a quem viu bordar durante toda a infância. Esses legados familiares e laços afetivos fazem parte de um processo muitas vezes implícito, mas que é essencial na análise de um trabalho, como é habitual em várias esferas da arte contemporânea.

### 3.3 AS TRAMAS QUE SUSTENTAM OS CORPOS

Brígida Baltar é artista multimídia, multifacetada. Desde 1980, quando frequentou a escola do Parque Lage, a carioca transitou e explorou várias linguagens e elementos. Com frequência as ações da própria estão presentes, em fotos e vídeos, e sua vida inspira as obras. Também são frequentes os materiais retirados da própria casa ou outros espaços frequentados pela artista: tijolos, tinta, poeira, cascos das paredes. O universo doméstico se faz presente nesses vestígios. Nessa trajetória, Brígida chegou a tangenciar os têxteis, como na obra *Casa da Abelha*, de 2001, quando confeccionou uma roupa baseada no traçado da colmeia para usar. Diante de todo cuidado e relação íntima com os materiais com que se relaciona, a escolha do uso do bordado exatamente quando foi feita pode nos dizer muito sobre a relação da artista com a materialidade e significado da técnica, que não tinha sido explorado até então. O contexto que envolve é que em 2012 Brígida foi diagnosticada com leucemia. Foram três anos de tratamento, de espera, de afastamento do trabalho, até que, em 2015, foi submetida a um transplante de medula, onde o doador foi seu irmão. Um dos efeitos colaterais do transplante e dos imunossupressores que teve que tomar foi o nascimento de pelos, em especial no rosto. Certo dia se olhou no espelho e se deparou com a cabeça raspada, um enorme bigode, sobrancelhas mais cheias... Era ela, o irmão ou uma simbiose dos dois que a olhava de volta?

A produção do ano que se seguiu é uma catarse de sentimentos e sensações. A começar pela série de autorretratos com pelos. Em uma série de lenços masculinos, Brígida começa a bordar seus autorretratos. Cada busto de olhar marcante e cabelos curtos se diferencia pela presença exagerada de pelos: seja um longo bigode, sejam tufo de cabelo saindo pelos ouvidos e narinas. Em uma das imagens (ver figura 24), o rosto é inteiramente coberto por um *dégradé* de cabelos castanhos aludindo à figura do lobisomem. Uma característica marcante na obra da artista é que, quem não se aproxima trazendo conhecimentos prévios sobre a vida, pode facilmente ler ficções, imagens fantásticas, abstrações fantasiadas. A maneira como a poética de Brígida consegue, sutilmente, capturar sua dor interna e transformar em imagens coletivas é de se exaltar.



Antes do transplante, Brígida e o irmão passaram por uma série de exames chamados quimerismo, que avaliam a compatibilidade do paciente e doador. O nome é emprestado pela medicina da mitologia grega, onde a quimera é figura mística híbrida de dois ou mais animais. A exposição Irmãos contou com uma segunda série de bordados da artista chamada 'a quimera das plantas', são também híbridos fantásticos de espécies de plantas. A contemplação viaja nesta obra e dois tempos se encontram: o tempo de feitura e o tempo *presente*, do espectador. Brígida desacelerou e isso é perceptível. O tempo da feitura da artista fala muito sobre as dimensões do efêmero, fazendo do tempo elemento principal na obra. O ciclo de vida e morte se renova no ir e vir da agulha. Entre material e imaterial, entre realidade e ficção, entre tempo e espaço, os fios da vida de Brígida se refazem. De forma delicada e silenciosa, as linhas do avesso são de dor, de insustentável leveza, de novas configurações e entendimentos. Intimidade é palavra chave. A contemplação transcende e chega a nós, a existência infectada pelo outro. Mas é seu corpo que Brígida constantemente questiona. É o corpo que está ali sendo perfurado, marcado. (esse espaço íntimo está construído e demarcado em toda a obra de Brígida, desde as fotografias até as instalações e performances).

O autorretrato acontece mesmo quando não tão óbvio. Em entrevista, Rosana Paulino apresenta Parede de Memórias, a série de patuás que preenchem a parede, como um autorretrato. A artista afirma: “mesmo que minha imagem não esteja ali, é um autorretrato meu”<sup>28</sup>. Sendo assim, a quimera das plantas é tão autobiográfica quanto o autorretrato. Ao se permitir dilatar o tempo, Brígida mergulha nas profundezas de sua dor, com o tempo necessário de atar cada ponto, cada nó.

A natureza botânica - flores e frutos, principalmente - sempre esteve presente nos trabalhos manuais femininos. Talvez uma “florzinha” seja a primeira coisa que qualquer uma inicie a bordar, se não perder muito tempo antes pensando nisso. Mas quando as espécies bordadas por Brígida surgem nada tem de ornamentais, nem de inocentes. Novamente, o olhar desavisado tende a parar na superfície, se encantar

---

<sup>28</sup> Em entrevista em vídeo que se refere a exposição de Rosana Paulino na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, 2018/2019. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw&t=1710s](http://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw&t=1710s)



nas cores (o trabalho manual têxtil, faz isso com a gente, ilude com sua precisão da técnica, escolha das linhas coloridas e brilhantes, afinal pouco importa o que a imagem é capaz de rememorar, sendo imagens aleatórias, clichês). Lembrei das revistas que minha mãe colecionava. Desenhos para serem copiados e decalcados. Imagino, à época, que semanas após o lançamento de uma edição, era possível ver o “mesmo” objeto habitar diferentes casas, assim como roupas de franquias *fast fashion* tendem a desfilarem repetidamente nas ruas. “Olha, aqueles cogumelos da página 10 da revista”, alguém entonaria entrando na casa de uma amiga e se deparando com o pano de prato adornado. Não imagino esse diálogo com “Olha, aquela simbiose de cogumelos e batata doce”. Aí mora a sutil diferença que o olhar atento não deixa passar, que o olhar atento estranha. Aquelas espécies não existem, nem na natureza mais selvagem, a não ser se artificialmente unidas. Brígida e o irmão, tão próximos em origem, também não existiriam como um só se não fosse a ação da ciência. A complexidade das imagens está muito além de sua superfície.

\*

A escala é outra noção que causa o estranhamento quando deslocada na obra. Bordados são pequenos, sutis. Quando a chilena Juana Gómez borda um corpo - também um autorretrato - em escala humana é tão surreal quanto a batata-cogumelo, mesmo que ela busque, próxima à perfeição, representar corpo humano em sua anatomia exata.

O trabalho de investigação de Juana parte da imagem de uma árvore e suas raízes e ramificações. As veias das folhas e plantas, os circuitos do sistema nervoso central, as nervuras dos sistemas eletrônicos: Há, no trabalho de Juana, texturas onipresentes que exploram a ligação do ser humano com a natureza, com o universo, com a ciência. O olhar da artista, provocado pelos padrões, busca pela “linguagem em comum” que liga todo o universo, em níveis naturais, sociais, culturais, etc. Uma lei fundamental que rege o funcionamento de todo fluxo contínuo.

Mas ela anda nessa corda bamba entre o real e o abstrato, entre os diversos livros de anatomia no qual se baseia para criar os esboços de seus trabalhos e as crenças budistas e hinduístas que levam o entendimento das conexões para um plano

metafísico. O trabalho vira algo maior que a soma das partes, é algo que transcende a experiência finita do corpo humano, da vida orgânica e nos coloca em um lugar sensível, eterno e comum a toda energia universal.

O aspecto do corpo e do retrato se fazem sempre presentes. O corpo de Juana é imagem presente e recorrente em suas investigações. Gravura, fotografia, diferentes técnicas de impressão. Enquanto borda a si mesma, acessar o oculto do corpo é mais do que uma compreensão e consciência biológica, Juana mergulha em sua genealogia. História enterrada em ossos e veias, que pulsa. As veias saltam da imagem, a textura do bordado exagera essa sensação. A fala da artista aproxima tipos de conexões. Os rizomas do sistema circulatório são parecidos aos sistemas elétricos. Aos desenhos da natureza nas plantas.

O “mergulho para dentro” de Juana é literal, ela destaca em uma série de três imagens inicialmente idênticas (uma fotografia dela mesma, impressa em preto e branco em tecido) e marca em linha e agulha veias, musculaturas, vias neurais, que fluem em uma rede harmônica. A ideia é explorar sua própria imagem, como explica em entrevista:

I have embroidered almost this entire series about my own body. Working with my body seems to me more direct and honest than working with someone else. Choosing a model implied a decision or discrimination, and I didn't want have any aesthetic biases and would rather work with what I have, with what I am. Challenging my own image has been a much more difficult task, since I am extremely modest. When I start to draw on top of me, I start to see myself as an anatomy model, something dead. I had always thought that I was ready to face death, but this work has made me feel more fragile. It has made my own body more present, with its strengths and weaknesses, and that unavoidable awareness connects us with our finite nature and with the fear and wonder of death.<sup>29</sup> (Gómez, 2015)

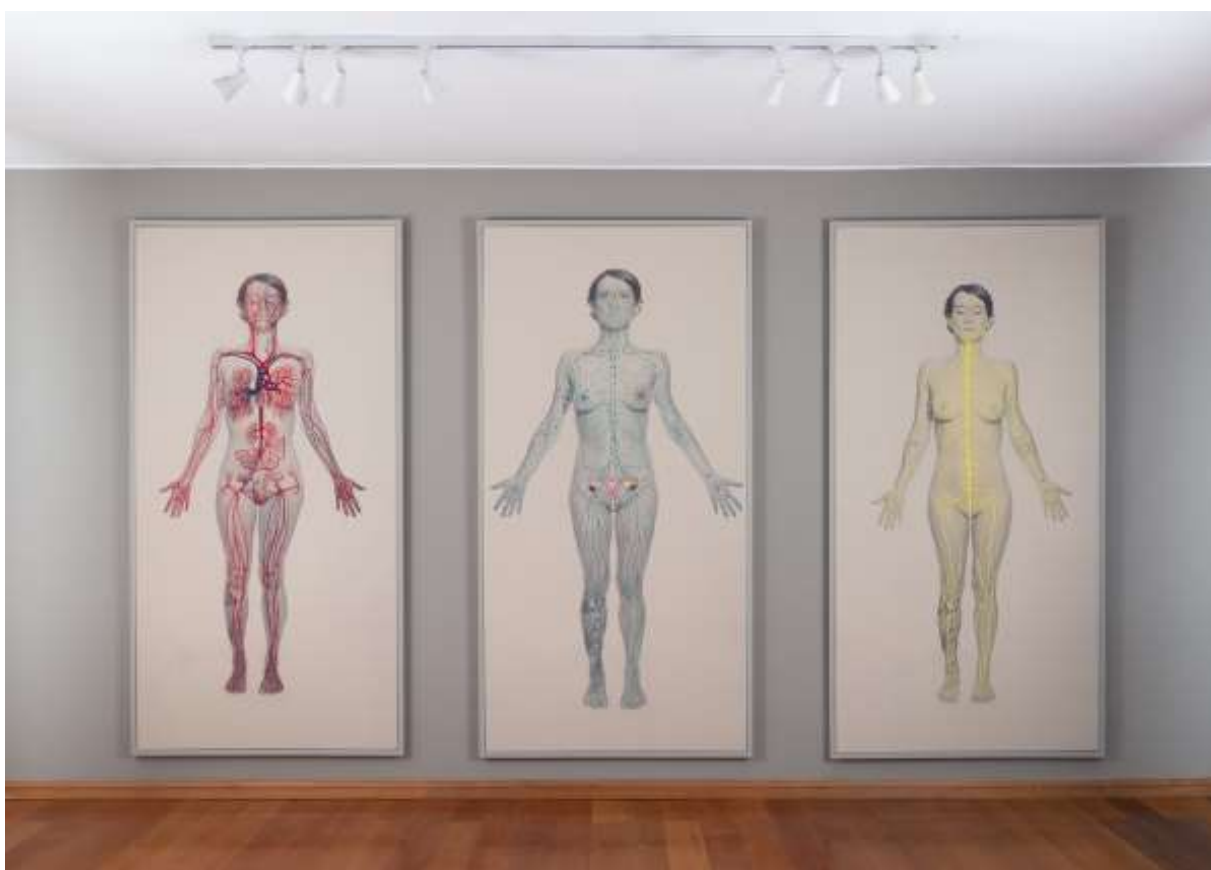
---

<sup>29</sup> Eu bordei quase toda essa série sobre o meu próprio corpo. Trabalhar com o meu corpo parece-me mais direto e honesto do que trabalhar com outra pessoa. Escolher um modelo implicava uma decisão ou discriminação, e eu não queria ter nenhum preconceito estético e preferiria trabalhar com o que tenho, com o que sou. Desafiar minha própria imagem tem sido uma tarefa muito mais difícil, já que sou extremamente modesta. Quando começo a desenhar em cima de mim, começo a me ver como um modelo de anatomia, algo morto. Eu sempre pensei que estava pronto para enfrentar a morte, mas esse trabalho me fez sentir mais frágil. Tornou meu próprio corpo mais presente, com suas forças e fraquezas, e essa consciência inevitável nos conecta com nossa natureza finita e com o medo e a fascinação com a morte. [tradução minha]

Coincidência significativa é que após anos trabalhando em outras áreas e sem se dedicar completamente às artes, Juana decide fazê-lo ao mesmo tempo em que inicia as investigações da série *Constructural*. Bordar a si mesma atinge um nível mais profundo de significado. É dar outro caminho a sua narrativa, enquanto mulher, enquanto artista. Atravessa as fronteiras do tempo-espço, criando redes de conexão ancestrais. Inclusive pois traz consigo as lembranças de, desde pequena, ver sua mãe e sua avó bordando. Juana diz:

“Bordar es un proceso reiterativo, es una especie de meditación que te mantiene en el aquí y el ahora. Es curioso, pero la postura que haces con las manos al bordar, cuando juntas las yemas del pulgar y del índice, es parecida a la de Buda” (GÓMEZ apud CAMPONOVO, 2015)<sup>30</sup>.

Figura 30 - Juana Gómez, *Self-consciousness*, 2016, bordado manual e fotografia sobre tela



Fonte: Isabel Croxatto Galeria

<sup>30</sup> O bordado é um processo reiterativo, é um tipo de meditação que o mantém aqui e agora. É curioso, mas a postura que você faz com as mãos ao bordar, quando une as pontas do polegar e do indicador, é semelhante à do Buda. [tradução minha]

A obsessão de Juana pela emersão dos sistemas - padrões de fluxo, estruturas rizomáticas - nos mais diversos corpos, orgânicos e inorgânicos retoma as teorias das linhas de fugas. Segundo a artista:

Es tan predominante en nuestra estructura física, en la manera que pensamos, la forma que nos comportamos socialmente, la forma que nos movemos. Para mí una de las cosas más bonitas de trabajar con arte es la manera que vas uniendo ciertos hilos, vas encontrando respuestas que aunque no estés descubriendo nada nuevo, eres tú quien llega a ellas.<sup>31</sup> (GÓMEZ, apud GARCÍA-HUIDOBRO, 2017)

Faço mais uma linha de leitura: os sistemas que Juana retrata, apesar de não visíveis externamente, são vitais para a existência. Metaforizando em uma escala social, há tantos sistemas vitais igualmente invisibilizados no corpo social, tal qual o trabalho feminino, as estruturas domésticas e familiares que se baseiam em pilares femininos.

\*

Outra *imagem-linha-subversiva* que contribui na composição desse mapa de autorretratos fantásticos é trazida por Ana Teresa Barboza de sua série que nomeou em 2011 como *Animales Familiares*. Várias experimentações de grafite, colagem e bordado sobre papel e tela revelam a fauna selvagem que Ana Teresa encontra dentro de cada um e de si mesma. Cenas cotidianas são decoradas com uma mescla de corpos, de peles, de gestos. Nos corpos surgem garras, pelagens e orelhas pontudas. Em outros momentos, onças, macacos, veados e leões se unem a mulheres em intimidade e comunhão natural ou, ainda, como espectadores da intimidade de um casal humano. Entre tantas, a imagem que se envolve no nosso bordado é o dessa *mulher-pássaro* (figuras 20 e 21) lidando com as penas coloridas que se prendem ao seu corpo. O rosto não é revelado, o corpo é representado em tons de cinza - em grafite - o destaque em tons avermelhados permanece no conjunto de penas que em

---

<sup>31</sup> É tão predominante em nossa estrutura física, na forma como pensamos, na maneira como nos comportamos socialmente, na maneira como nos movemos. Para mim, uma das coisas mais bonitas em trabalhar com arte é a forma como se vai unindo certos fios, encontrando respostas que, mesmo que você não esteja descobrindo nada de novo, você é quem chega a elas. [tradução minha]

primeiro momento cobrem pernas e ventre, pacientemente retiradas pela figura feminina. Na segunda imagem, as penas se espalham pelo chão, como folhas caídas. Pela disposição, parecem estar saindo da calcinha que veste e se concentrando na região pubiana, virilha e baixo ventre. Também influenciada pela coloração, faço logo a relação com o sangue menstrual. A menstruação é algo que aproxima as mulheres de seu aspecto mais natural e selvagem e que está sendo negada, arrancada.

Figura 31 – Ana Teresa Barboza, *Animales Familiares*, 2011. Grafite e bordado sobre tela. 70 x 49 cm



Fonte: < [http://anateresabarboza.blogspot.com/p/blog-page\\_9.html](http://anateresabarboza.blogspot.com/p/blog-page_9.html) >

A delicadeza visceral da artista peruana, ainda que tão jovem (nascida em 1980) traz também de sua avó a influência em abraçar o bordado. As palavras da artista aprofundam no entendimento sobre sua relação com a técnica e temáticas exploradas:

I like the manual work, using my hands to transform different materials. My work has passed through different periods: The body and skin: embroidering as if they were tissue, suturing and decorating it. Clothes: using the dress as a language to discuss relationships we establish with other people. I continued with the topic of relationships but more instinctively, using

representations of animals beside humans, creating tensions between them.<sup>32</sup>  
(BARBOZA, 2015)

Os corpos de Ana são animais selvagens domesticados pelo bordado. Os corpos de Ana vivem um latente devir-animal no processo de consciência do corpo humano. Vivem nas fronteiras maleáveis entre as situações de dualidade racional/irracional, afeto/agressão, doméstico/selvagem, humano/animal. Vivem também nas margens de uma sociedade normatizadora, que busca docilizar os corpos.

Os trajes, os mesmos que Ana diz abordar para discutir linguagens e relacionamentos entre as pessoas, também marcam a fronteira para com o que não é humano. Os trajes são costurados nas peles, sua negação – assim como aquela que arranca suas penas se despindo – o que quer dizer? Ato de resistência ou negação? Os trajes que nos diferenciam dos animais também nos diferenciam enquanto homens e mulheres, nos diferenciam em nossas posições econômicas, sociais e culturais. Mas os trajes negados por ela não são de tecido, são as penas. É o contato com o selvagem, com o animal, que parece ser afastado. Por outro lado, falamos também de um corpo que se entrega ao seu devir, que vivencia seu selvagem. A plenitude e tranquilidade da figura feminina que contrasta com a selvagem figura do leão (figura 31) ao mesmo tempo amansa figura violenta ou agressiva que poderíamos enxergar ali. E é essa figura que ganha destaque, em cor e material, e que “engole” a mulher.

\*

Se tivesse que traçar uma última linha que, com seus pontos unisse todas as imagens bordadas nas últimas páginas, ela seria uma linha textual, uma palavra: *corpos*. Sempre presentes nos discursos, vezes de maneira mais direta, vezes de maneira mais simbólica, os corpos dessas mulheres são parte essencial da composição das imagens. A começar pelo processo do bordado, que requer uma presença do corpo em um trabalho manual, vagaroso, dolorido – já que horas em uma posição ou gesto causa cansaço nos braços e machucados nas mãos. Segundo que

---

<sup>32</sup> Eu gosto do trabalho manual, usando minhas mãos para transformar diferentes materiais. Meu trabalho passou por diferentes períodos: o corpo e a pele: bordando como se fossem tecidos, suturando-o e decorando-o. Roupas: usando o vestido como linguagem para discutir relacionamentos que estabelecemos com outras pessoas. Continuei com o tópico dos relacionamentos, mas instintivamente, usando representações de animais ao lado dos humanos, criando tensões entre eles. [tradução minha]

essa aproximação do corpo da feitura das obras, aqui eu suponho, parece aproximar também simbolicamente o corpo – físico, emocional e social – das mulheres das temáticas e representações. Corpos selvagens, daninhos, corpos eróticos e desnudos, corpos negros, corpos imigrantes, corpos reais. Corpos de mulheres.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: ARREMATE

*I do, I undo, I redo* – eu faço, eu desfaço, eu refaço - é o que acontece nessa *escrita-meada*. Essas palavras, talhadas aos pés de uma trinca de esculturas<sup>33</sup> de Louise Bourgeois em 2000, me serviram de mantra. As questões levantadas não findam, elas se ressignificam e seguem caminho. As linhas de um bordado têm o poder de se fazer e refazer, de assumir fluidez. Cabe aqui a ideia da mudança constante, do *deixar-se nômade* que o devir pressupõe. A *linha de fuga* é uma expressão que ganha vida nesse texto. Além do próprio conceito deleuziano, a metáfora das linhas que se aproximam e se afastam - que criam novos caminhos, novos traçados - se formou rapidamente e acompanhou todo o processo de criação e escrita.

Entendi - a partir das conversas com Penélope - que o corpo feminino dificilmente se distancia da identidade do autor. Antes de mais nada, isso se deve ao peso do corpo social, moldado e docilizado por normas misóginas e patriarcais, que no caso do feminino é um corpo que consegue, ao mesmo tempo, ser humano e ser menor que o homem. É do lugar atribuído como *menor* – partindo da leitura de Deleuze do termo, de uma literatura menor, também uma história ou arte menor, como levantado no segundo capítulo – que é possível traçar uma linha de fuga, um eterno *devir* em direção à emancipação e liberdade desses corpos.

A abordagem teórica não podia ser diferente se não também um novelo, buscando em diferentes tempos e espaços pensamentos que colaborem com nossa trama conceitual. Talvez por isso que as ideias rizomáticas de Deleuze-Guattari tenham se encaixado tão bem. Suely Rolnik (1995) defende que ninguém é deleuziano pois a premissa do pensamento do autor é incentivar e permitir um pensamento desterritorializado, livre, onde as ideias dele existam como peças na montagem de uma compreensão própria. “Talvez a força maior do pensamento de Deleuze esteja justamente em criar condições para convocar no leitor a potência do pensamento. Quando isto acontece, a produção do leitor será necessariamente singular e, portanto, jamais ‘deleuziana’.” (ROLNIK, 1995, p. 2) Sendo assim, a influência do filósofo aqui está menos para uma verdade absoluta e mais para um ponto de partida. Na verdade,

---

<sup>33</sup> Louise Bourgeois, The Unilever Series: I Do, I Undo, I Redo, 1999-2000, Tate Modern, Londres.



toda influência teórica – relembrando Foucault, Bourdieu, Rago, Perrot, Le Goff, Assman, Didi-Huberman e Warburg como nomes mais importantes - entra como uma peça do quebra-cabeça, como uma linha da trama, ou urdidura, a depender da etapa do processo de tecitura ou bordado em que se encaixe. As verdades que se criam nesse texto/tecido final fincam uma posição histórica, ideológica, mas também estética e política. Verdades que trago e que compartilho com as artistas que escolho trabalhar.

E assim chegamos às *imagens-linhas-subversivas*, denominação por mim criada para tentar agrupar as imagens com que dialogo no bordar do terceiro capítulo – e previamente no capítulo primeiro, onde ainda sem esse substantivo faço as primeiras amarrações entre imagens. Em ambos os momentos, a leitura das imagens se dá por dois vetores, um é o local de espectador que eu assumo e através do qual acesso os conteúdos ali expostos. O segundo é a busca pelas identidades autorais – em textos de apoio, catálogos, entrevistas e outros materiais.

Algo perceptível e extremamente significativo foi que todas as artistas – lembrando que as imagens foram definidas por si só, antes de aprofundamentos nos escritos das artistas - tinham um relato sobre a relação afetiva familiar com o bordado. Como nos trouxe Brígida: “Minha avó foi costureira, minha mãe foi costureira, acho que chegou o meu momento.” Esse momento, mais que temporal, é um estado pessoal e subjetivo que subverte a linha linear da história das mulheres e parte para criar uma nova realidade, onde o mergulho em uma genealogia familiar é ao mesmo tempo um autorretrato, um retrato de todas as mulheres que nos formam, que ressignifica e honra a ancestralidade.

Depois de recorrer a tantas metáforas e arquétipos, tantas referências mitológicas e literárias, me vejo aqui, com *a agulha do real nas mãos da fantasia*<sup>34</sup> bordando esses últimos pontos. Arte e vida, mais do que nunca, se confundem, como é próprio da arte contemporânea. Consigo concluir que tempo e espaço que se uniram e permitiram esse fenômeno que chamei de “renascimento” do bordado e das artes têxteis se encontram em um cruzamento de diversos fatores: 1) o fenômeno da história das mulheres enquanto resgate de narrativas escondidas entre as paredes, dentro das gavetas, atrás dos móveis, na sombra das cortinas. Desvendam-se várias novas

---

<sup>34</sup> Trecho da canção “a linha e o linho” de Gilberto Gil.

histórias das mulheres. 2) O advento do movimento feminista nas últimas décadas e o salto, dentro de um contexto específico ocidental, para o que Margareth Rago chamou de “pós-feminismo”, abrindo caminhos acadêmicos para novas camadas subjetivas de demandas, por uma existência estética feminina e feminista. 3) Uma nova geração de artistas, influenciadas também pelos pontos anteriores e pela grande movimentação de informações entre culturas permitida pela tecnologia que viram a possibilidade de homenagear sua ancestralidade em sintonia com os novos posicionamentos políticos e estéticos, subversivos sim e extremamente afetivos. Esse laço afetivo também é o que dificulta a separação por total de um lugar que é de muita comodidade à figura feminina que é o doméstico, o manual. 4) Diversas outras mulheres dessa mesma geração que mesmo sem invocar o lugar de “artistas” entenderam a possibilidade de autoconhecimento, invocação de memórias e criação de subjetividade que existe no têxtil. O fazer do bordado é intuitivo e simples e tem acompanhado cada vez mais pessoas nos seus momentos de lazer e ócio, como nos mostrou o clube do bordado.

O objetivo aqui foi, fio a fio, encontrar as tramas de textos e têxteis tecidas a medida em que tais mulheres decidem narrar suas próprias histórias. Foi clarear os caminhos que possam ter levado à existência de uma curadoria de obras significativas para a produção contemporânea, dialogando com as aproximações entre elas. E foi, conjuntamente, tecer um convite a prestar atenção às histórias escondidas nas sombras, nos quartos e nos avessos.

A imagem que encerra é a mesma que deu início: a aranha, figura feminina tecelã que retira de si o fio com o qual produz incessantemente a própria trama. Seu trabalho é prolongamento e parte do seu corpo. E as tramas que vem dos corpos são as mesmas que sustentam os corpos. Corpos de mulheres-aranha, filhas da memória. Corpos de mães e avós bordadeiras, corpos de artistas sensíveis e políticas, que traçam linhas subversivas, que bordam a si mesmas. Corpos de mulheres subversivas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lélia. **Genealogias femininas em O penhoar chinês de Rachel Jardim**. Madri: Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/genealog.html>. Acesso em 01 de março de 2019.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ATWOOD, Margaret. **A Odisséia de Penélope**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BARTHES, Roland. **A morte do autor**. In: O Rumor da Língua, Edições 70. Lisboa, 1970

BARTLETT, Sarah. **A Bíblia da Mitologia: tudo o que você queria saber sobre mitologia**. São Paulo: Pensamento, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: A experiência vivida**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

\_\_\_\_\_: **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BERGSON, Henri. **Introdução à metafísica**. In: Os pensadores. Tradução de SILVA, Franklin Leopoldo e. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BIRMAN, Joel. **Genealogia do feminino e da paternidade em psicanálise**. São Paulo: Revista Natureza Humana 8(1): 163-180, jan.-jun. 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996.

\_\_\_\_\_: **A dominação masculina**. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-1997**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: A idade da fábula: histórias de deuses e heróis**. 26 ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2002.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

\_\_\_\_\_: **História como memória social**. In: Variedades de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 67-89.

BURKE, Peter (org.) **A Escrita da História: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 1. Tradução de A. Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_: **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_: **Quando as Imagens Tocam o Real** In: Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

\_\_\_\_\_: **Diante do Tempo: História da arte como disciplina anacrônica**. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.

ESTES, Clarissa Pinkolas. **Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

\_\_\_\_\_: **Microfísica do Poder**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Eb. Vértice, 1990.

HALL, Edith. **The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey**. London: I. B. Tauris, 2008.

HEILBRUN, Carolyn. **Writing a Woman's Life**. New York: Ballantine Books, 1989.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

JUNG, Carl G. **A Natureza da Psique: A Dinâmica do Inconsciente**. Vol. 8/2. Col. Obra Completa, 8ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

KAUR, Rupî. **Outros jeitos de usar a boca**. São Paulo: Planeta, 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MACHADO, Ana Maria. **O tao da teia – sobre textos e têxteis**. São Paulo: Estudos Avançados. v.17, nº 49, 2003.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great women artists?** In: *Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 80(1), 249–252, 1971.

PAULINO, Rosana. **Imagens de Sombras**. 2011. 98 f. Tese – USP, São Paulo, 2011.

PERROT, Michelle. **Práticas da Memória Feminina**. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.9, n.18, p.13 ago./set 1989.

\_\_\_\_\_: **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. In: Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.) - **MASCULINO, FEMININO, PLURAL**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

\_\_\_\_\_: **A Aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

\_\_\_\_\_: **A mulher cordial: feminismo e subjetividade**. In: *Verve*, 6: 279-296, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RICHARDS, Jasmine. **Arachne's Daughter: Towards a Feminist Poetics of Creative Autonomy – 2013**. 260 p. University of London, Goldsmiths, 2013.

ROBLES, Marta. **Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos**. São Paulo: Aleph, 2006.

ROLNIK, Suely. **Ninguém é deleuziano**. In: *O Povo*, ed. 6. Fortaleza, 1995.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. **O lugar mítico da memória**. In: *Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas [online]*. Ano 01, número 01, 2002.

SCOTT, Joan. **História das Mulheres**. In: BURKE, Peter (org.) *A Escrita da História: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63-96.

\_\_\_\_\_: **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia University Press, 1988.

SCHAUS, Margaret. **Women and Gender in Medieval Europe: An Encyclopedia**. EUA: Routledge, 2006.

SCHVARZMAN, Sheila. **Entrevista com Michelle Perrot**. In: Cadernos Pagu (4), 1995, p. 29-36.

SIMIONI, A. P. C. **Bordado e transgressão**: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán. In: Proa - Revista de Antropologia e Arte [online]. Ano 02, Vol.1, nov. 2010.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **Por uma história menor** – uma análise deleuziana sobre a história das mulheres. In: Revista Estudos Feministas, 26. Florianópolis, 2017.

WIESNER-HANKS, Merry E. **Women and Gender in Early Modern Europe**. EUA: Cambridge, 2000.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.  
 \_\_\_\_\_: **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2004.

### Documentos Eletrônicos

**Ana Teresa Barboza – Handcraft and nature**. Textile Artists, 2015. Disponível em: <https://www.textileartist.org/ana-teresa-barboza-handcraft-nature> Acesso em: 02 fev. 2019

ARTSY EDITORS. **In the Studio with Ghada Amer: Sewing and Embroidery**. Artsy, 2013. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/editorial-in-the-studio-with-ghada-amer-sewing> Acesso em: 15 jan. 2019

CAMPONOVO, Soledad. **Los bordados de Juana Gómez**. Paula 1170, 2015. Disponível em: <http://www.paula.cl/tiempo-libre/los-bordados-de-juana-gomez/> Acesso em: 02 fev. 2019

**Chile | Artista Multidisciplinar | Juana Gómez**. Arte Al Limite, 2015. Disponível em: <https://www.arteallimite.com/en/2015/07/28/chile-artista-multidisciplinar-juana-gomez/> Acesso em: 02 fev. 2019.

GAGO, Célia. **Fiar tecer narrar criar**. Disponível em: <https://psiqueobjetiva.wordpress.com/2011/11/29/fiar-tecer-narrar-criarfiar-tecer-narrar-criar/>. Acesso em: 10 jun 2019.

HOUSTON, Kate D. **Jenny Hart, artist and entrepreneur**. In: Needle Magazine, 2010. Disponível em: <https://issuu.com/needle-magazine/docs/needle-01> Acesso em: 26 jun. 2019

PAULINO, Rosana. **Textos de minha autoria**. 2009. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/textos-de-minha-autoria/> Acesso em: 30 mai. 2018.

PAULINO, Rosana. **COSTURA DA MEMÓRIA**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw&t=1710s> Acesso em: 26 jun. 2019.

POPOVA, Maria. **Louise Bourgeois on Art, Integrity, the Trap of False Humility, and the Key to Creative Confidence**. Brian Picks, 2015. Disponível em: <https://www.brainpickings.org/2015/08/17/louise-bourgeois-letters-diaries-art/>. Acesso em: 20 mai 2019.

RECINOS, Eva. **Intricately Embroidered Self-Portraits Explore Anatomy and Physics**. Vice, 2016. Disponível em: [https://www.vice.com/en\\_us/article/yp5kvm/juana-gomez-constructal-embroidered-self-portraits](https://www.vice.com/en_us/article/yp5kvm/juana-gomez-constructal-embroidered-self-portraits) Acesso em: 27 mai. 2019.

RUBIN, Nani. **Brígida Baltar expõe obras inspiradas em transplante de medula**. Rio de Janeiro: O Globo, 2016. Disponível em: [www.oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/brigida-baltar-expoe-obras-inspiradas-em-transplante-de-medula-1-20183168](http://www.oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/brigida-baltar-expoe-obras-inspiradas-em-transplante-de-medula-1-20183168) Acesso em: 26 jun. 2019.

GARCÍA-HUIDOBRO, Soledad. **Los hilos del arte de Juana Gómez**. La Tercera, 2017. Disponível em: <http://www.latercera.com/noticia/los-hilos-del-arte-de-juana-gomez/>. Acesso em: 28 jun. 2019