

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

Cynthia Anne Teixeira Seage

TECENDO RESISTÊNCIAS: COSTURAR-SE, BORDAR-SE, SUTURAR-SE
MULHERES ARTISTAS E A RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO-IMAGEM NA ARTE
CONTEMPORÂNEA

Rio de Janeiro
2019

Cynthia Anne Teixeira Seage

**TECENDO RESISTÊNCIAS: COSTURAR-SE, BORDAR-SE, SUTURAR-SE:
MULHERES ARTISTAS E A RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO-IMAGEM NA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

“É o tecido de solidariedade que nos permite assumir como movimento a responsabilidade pela segurança, pelo afeto, pela vida das mulheres que formam parte de um projeto coletivo.

O tecido de solidariedade é a solida união que faz com que não nos façamos cúmplices da humilhação, da exclusão da outra para sermos titulares aceitáveis.

Um movimento indigesto para o patriarcado.”¹

¹ GALINDO María. Sejam indigestos para o patriarcado. 1998. In: *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol.2 antologia*. São Paulo: Masp, 2019, p. 251.

AGRADECIMENTOS

À minha família, Michael, Maria Lúcia, Anna Paola, pelo apoio incondicional em meus projetos acadêmicos e de vida.

Ao meu orientador Professor Dr. Ivair Reinaldim, pela disponibilidade em me orientar e desenvolver essa tarefa com tanta paciência, atenção e empatia. Por me ajudar na construção de um senso crítico com afeto através de tantas reuniões, provocações e aulas.

Aos professores e professoras de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, à todos e todas que permitiram espaços para as reflexões críticas ao longo desses anos de formação.

Aos amigos e amigas e colegas de faculdade, pela amizade e companhia durante as aulas, palestras e bandejões, em especial à Rudrá Balmant e Jess Moraes.

Agradeço à todas que de algum modo contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho. A luta é pedagógica e coletiva!

“Estava uma perfeição.

Não lhe achou a menor irregularidade, nem desarmonia de tons, era tudo um capricho, uma delicadeza, uma beleza.

Vendo-se, senão vencida, ao menos igualada por um simples mortal, Atena rasgou o delicado trabalho, e ainda por cima feriu a rival com a agulha.

Aracne, insultada enforcou-se.

Atena sustentou-a no ar e não lhe permitiu morrer.

Transformou-a em aranha, e disse-lhe que se queria tecer que tecesse.

Seria o seu castigo e de toda a sua descendência.”²

² REI, Claudio Artur O.; LIMA, Marta dos Santos. Tecendo a cultura grega no mito Aracne: sob um olhar semiótico. In: *Caderno Seminal*, 18.18, p. 165, 2012.

RESUMO

SEAGE, Cynthia Anne Teixeira. *Tecendo Resistências: Costurar-se, bordar-se, suturar-se: mulheres artistas e a ressignificação do corpo-imagem na arte contemporânea*. Rio de Janeiro, 2019. Monografia (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este trabalho de conclusão de curso se propõe a instigar reflexão sobre como mulheres artistas contemporâneas ressignificam imagens de mulheres, ao se apropriarem de particularidades das técnicas da *costura*, do *bordado* e da *sutura* como linguagens artísticas. O questionamento crítico da sociedade brasileira é urdido com linha e agulha pelas mãos das artistas Letícia Parente, Anna Teresa Barboza, Rosana Paulino e Roberta Barros. A pesquisa tem como alicerce teórico Rozsika Parker, Ana Paula Simioni, Regilene Sarzi, Teresa Matos Pereira, Talita Trizoli, Luana Saturnino Tvardovskas, entre outras, estudiosas que pensaram as potencialidades discursivas e metafóricas dentro de um viés de gênero, artístico, social e político. Se baseia também nos compêndios das exposições *Mulheres Radicais* (Pinacoteca-SP) e *Histórias das Mulheres, Histórias Feministas* (MASP). Entre um ponto e outro, novas narrativas são tecidas, permitindo análises e transversalidades com questões de gênero, relações de poder, construção de memória, imagem e cultura.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Gênero, Costura, Bordado, Sutura, Corpo

ABSTRACT

This paper aims to instigate reflection on how contemporary women artists give new meaning to images of women, by appropriating particularities of the techniques of sewing, embroidery and suturing as artistic language. The critical questioning of Brazilian society is woven with thread and needle by the hands of the artists Letícia Parente, Anna Teresa Barboza, Rosana Paulino and Roberta Barros. This research has as theoretical foundation Rozsika Parker, Ana Paula Simioni, Regilene Sarzi, Teresa Matos Pereira, Talita Trizoli, Luana Saturnino Tvardovskas among other scholars who thought about the discursive and metaphorical potentialities within a gender, artistic, social and political bias. It is also based on the compendiums of Radical Women (Pinacoteca-SP) and Women's Histories, Feminist Histories (MASP) exhibitions. Between one stitch and another, new narratives are created, allowing analysis and transversalities with gender issues, power relations, construction of memory, image, and culture.

KEYWORDS: Contemporary Art, Gender, Sewing, Embroidery, Suture, Body

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Ana Teresa Barboza, <i>Instrucciones</i> , Série <i>Modos de Vestir</i> , 2009.....	1
Figura 2. Ativistas pró-escolha em marcha pela vida das mulheres em Washington, DC, em 9 de abril de 1989.....	4
Figura 3. Barbara Kruger. <i>Seu corpo é um campo de batalha</i> , 73,5x61cm, 1989.....	5
Figura 4. Leticia Parente, frame de <i>Marca Registrada</i> , vídeo performance, 1975.....	12
Figura 5. Ana Mendieta, <i>Corazón de Roca com sangre</i> , fotografia, 1975.....	14
Figura 6. Leticia Parente, <i>Sem Título</i> , Série <i>Mulheres</i> , xerox e metal s/papel, 31,5x21,5cm, 1975.....	16
Figura 7. Leticia Parente, frame de <i>Marca Registrada</i> , vídeo performance, 1975.....	17
Figura 8. Ana Teresa Barboza, <i>Instrucciones</i> , Série <i>Modos de Vestir</i> , 2009.....	20
Figura 9. Ana Teresa Barboza, <i>Sem Título</i> , bordado e transferência em tecido, 32x45cm, 2008.....	21
Figura 10. Bordado de Arpillera. Anônimas, <i>Queremos Democracia</i> , 47x37cm, 1988.....	24
Figura 11. Ana Teresa Barboza, <i>Sem Título</i> , bordado e transferência em tecido, 120x130cm, 2006.....	25
Figura 12. Ana Teresa Barboza, detalhe ampliado de Figura 11, 2006.....	26
Figura 13. Ana Teresa Barboza, <i>Sem Título</i> , bordado e transferência em tecido, 32x45cm 2008.....	27
Figura 14. Rosana Paulino, <i>Bastidores</i> , 30cm cada bastidor, 1997.....	29
Figura 15. Rosana Paulino, Peça da Série <i>Bastidores</i> , 30cm, 1997.....	30
Figura 16. Rosana Paulino, <i>Assentamento</i> , 2012-2013.....	32
Figura 17. Roberta Barros, <i>Objeto</i> , Série Projeto Costurar, 2005.....	34
Figura 18. Roberta Barros, <i>Objeto</i> , Série Projeto Costurar, 2005.....	37
Figura 19. Roberta Barros, <i>Objeto</i> , Série Projeto Costurar, 2005.....	39
Figura 20. Catherine Hicks, <i>Sewing Circle</i> , 2018.....	40
Figura 21. Gustave Doré, <i>detalhe de ilustração de Aracne</i> , Purgatório, Canto 12. In: O Inferno de Dante, 1861.....	43

SUMÁRIO

ALINHAVO.....	1
CAPÍTULO 1 - COSTURAR-SE.....	12
1.1 LETÍCIA PARENTE.....	13
1.1.1 Seu corpo é um campo de batalha.....	13
1.1.2 Marca Registrada.....	17
CAPÍTULO 2 - BORDAR-SE.....	20
2.1 ANA TERESA BARBOZA.....	21
2.1.1 O Bordado é Político!.....	22
2.1.2 Série Bordados	25
CAPÍTULO 3 - SUTURAR-SE.....	28
3.1 ROSANA PAULINO.....	28
3.1.1 Série Bastidores.....	29
3.1.2 Projeto Assentamento.....	31
3.2 ROBERTA BARROS.....	34
3.2.1 Quem tem medo do feminismo na arte?	35
3.2.2 Projeto Costurar.....	36
ARREIMATE.....	40
REFERÊNCIAS.....	44

ALINHAVO

*ab acia et acu.*³

A História da Arte é uma grande narrativa construída a partir de variadas seleções e exclusões: cada ponto é uma escolha de caminho percorrido pelo fio da palavra. Aqui começo então o alinhavo deste trabalho: uma costura temporária, que ajusta provisoriamente, com pontos largos, o que depois deverá ser cosido com ponto miúdo e definitivo.

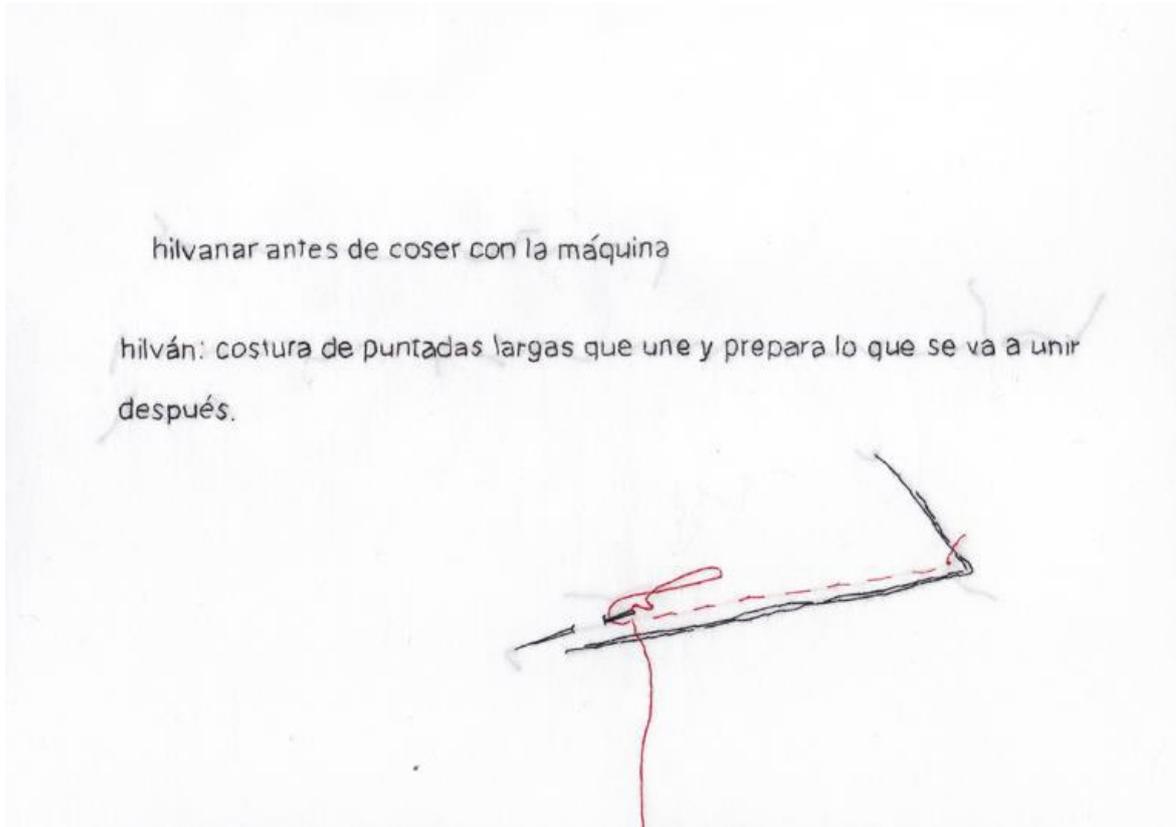


Figura 1 – Ana Teresa Barboza, *Instrucciones*, Série *Modos de Vestir*, 2009

Fonte: Site Oficial Ana Teresa Barboza

Fonte: <https://anateresabarboza.blogspot.com/p/modos-de-vestir.html>

É preciso ainda perguntar: onde estão as mulheres artistas e as mulheres historiadoras da arte?

Nos anos 1960, durante o começo da segunda onda do movimento feminista⁴, Betty Friedan, escritora estadunidense e ativista, produz o livro *A mística feminina* (1963). Nele, ela

³ Latim para “*De linha e agulha*”.

⁴ Primeira onda feminista (fim do século XIX) foi caracterizada pelo sufrágio, com a busca por direitos legais baseados no entendimento de estruturas opressoras; a segunda onda (1960s até anos 1980s) foi impulsionada pelo pós-guerra e um debate cultural e social sobre papéis de gênero e a (des)construção do conceito de feminilidade;

discute a construção da imagem da dona de casa no pós-guerra, criticando a atuação da mídia na manutenção de estereótipos danosos e papéis de gênero, assim como os efeitos prejudiciais disso para um maior recolhimento das mulheres na esfera doméstica, afetando necessariamente suas próprias identidades.

A arte dita feminista surgiu, de forma geral, como maneira popular de abordar preocupações sociais do feminismo⁵ no final da década de 1960 e na de 1970. Foi um dos movimentos protagonistas para a expansão da definição da arte, pois foi capaz de dialogar com a espectadora, propiciando reflexões e questionamentos do público para a sociedade, sendo também entendido como uma ferramenta de transgressão dentro de todo o sistema e, particularmente, no mercado da arte.

O *Feminist Art Program*, organizado por Judy Chicago e lançado em 1970 nos Estados Unidos, levou à concretização da 1ª Exposição de arte feminista colaborativa, a “Womanhouse” (1972), que continha instalações e performances. Nancy Spero no *Manifesto feminista*, de 1971, assinala como naquela época existia uma condenação da dominância masculina nos espaços da arte e como algumas mulheres artistas clamavam por um novo tipo de espaço, “um espaço livre de repressão para desenvolver os papéis da liberdade” (SPERO, 2019, p. 52). No mesmo ano, Linda Nochlin, abriu caminho para a pesquisa teórica feminista, partindo de uma crítica institucional da arte, com o ensaio *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (1971).

É significativo observar aqui que Alice Walker, no ano de 1972, já apresenta uma crítica desse feminismo de segunda onda, com o texto *A procura dos jardins de nossas mães*, em que discorre sobre a questão das dificuldades das mulheres negras em relação ao desenvolvimento de seus potenciais artísticos, diante das condições que enfrentavam.

Na década de 1980, aparecem reavaliações teóricas que propunham uma lente mais ampla do movimento, considerando um feminismo mais plural, que operasse com práticas historiográficas expandidas, abarcando não só a questão de gênero, mas de raça e classe, como desenvolvido no livro *Mulheres, raça e classe* (1981), da ativista Angela Davis. Lucy Lippard afirmou, em 1980, a reverberação da arte feminista na sociedade: “Nem um estilo nem um movimento, mas sim um sistema de valores, uma estratégia revolucionária, um modo de vida”⁶.

a terceira onda feminista (anos 1990) se contrapõe à segunda, aprofundando relações com recortes de raça e classe e um entendimento pós estruturalista de gênero.

⁵ Entende-se amplamente que o feminismo é um movimento social, político, filosófico e econômico cuja prioridade crucial e principal objetivo é a luta pela liberdade e igualdade entre os gêneros. Busca proporcionar às mulheres, em todas as suas esferas de vida, uma sociedade justa e igualitária dentro de um contexto de uma sociedade patriarcal. Sua definição ultrapassa simples demandas por direitos, pois abrange questões de cunho emancipatório, auto determinativo e autonomia.

⁶ Traduzido livremente de: *neither a style nor a movement but instead a value system, a revolutionary strategy, a way of life*, extraído do artigo *Sweeping exchanges: the contribution of feminism to the art of the 1970s*. (1980)

Lelia Gonzalez, intelectual brasileira, escreve em 1988 *Por um feminismo afro-latino-americano* para destacar a problemática da visão eurocêntrica e neocolonialista do movimento e como o princípio antirracista deve ser intrínseco ao feminismo. Em paridade com Gonzalez, Michele Wallace – em reação ao questionamento de 1971 de Nochlin – disserta em 1992 sobre como o movimento e as teorizações de arte feminista precisavam rever e considerar outros regimes de visualidade.

Mas, afinal, cabe aqui outra pergunta: de que mulheres estamos falando?

O grande *eclipse masculino* (e branco) – ou os “grandes feitos dos homens” – constituiu o que de fato foi legitimado como historiograficamente consumível. O machismo na escrita da história da arte é reverberação de como a sociedade se estrutura, destacando artistas homens e comentando superficialmente sobre artistas anônimos, que a posteriori se descobriu serem, em sua maioria, artistas mulheres. Fez-se necessário, então, um revisionismo crítico dessas áreas de conhecimento, possibilitando questionamentos dos próprios mecanismos que ainda hoje reforçam ausências historiográficas.

É inegável afirmar que mulheres e suas conquistas tiveram pouco destaque em diversas áreas de conhecimento, sendo estruturalmente silenciadas da história oficial, tanto da sociedade como da arte. Nesse sentido, partindo dessa historiografia da arte rasurada, se faz indispensável confrontar essa marginalização estrutural e histórica de artistas e teóricas mulheres e seus discursos.

Desde os anos 1970 mulheres historiadoras, artistas, pesquisadoras e filósofas vêm realizando rupturas teóricas e práticas importantes para a História da Arte. Uma delas foi a subversão do corpo domesticado.

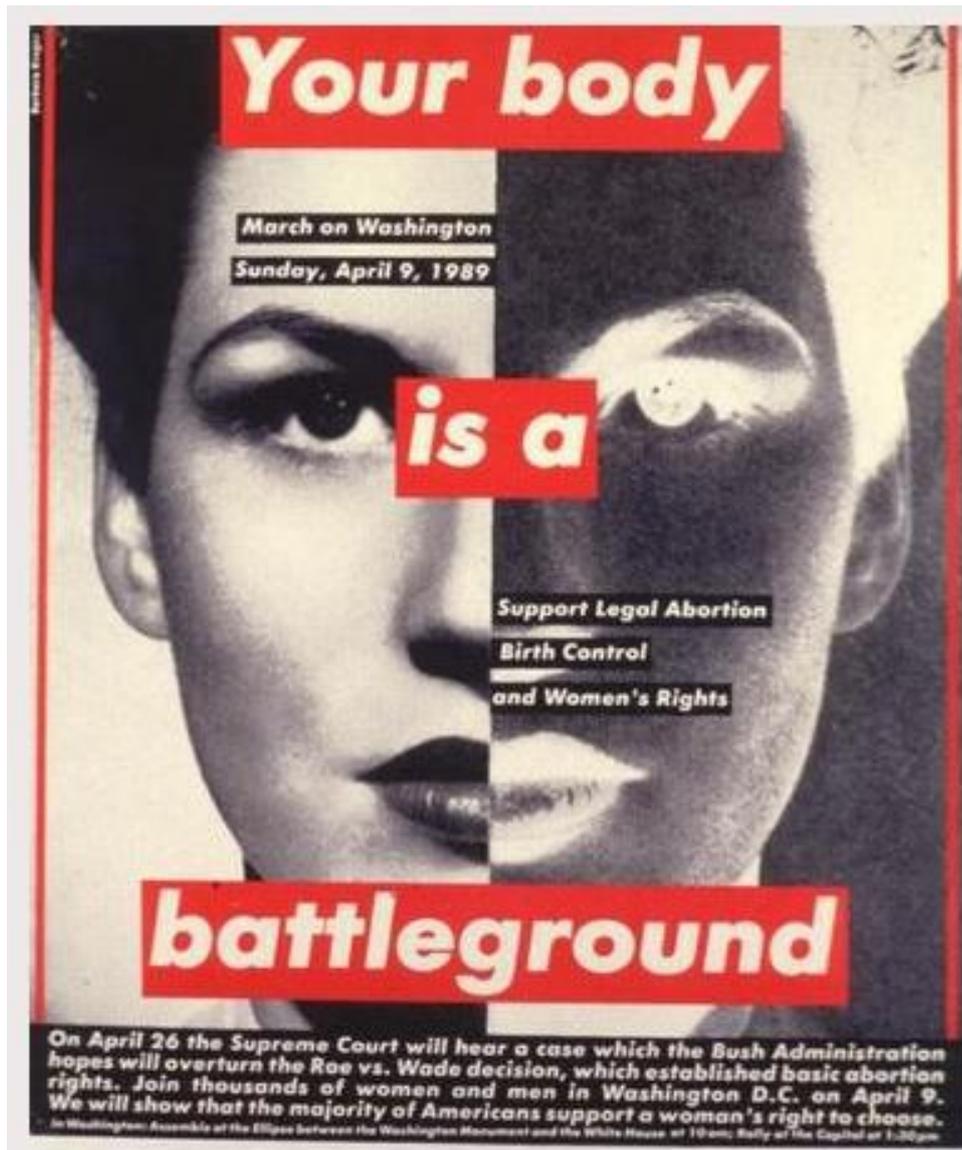


Figura 3 – Barbara Kruger. Seu corpo é um campo de batalha, 73,5x61cm, 1989.

Fonte: Center for the Study of Political Graphics.

Disponível em: <http://collection-politicalgraphics.org/detail.php?module=objects&type=related&kv=5221>

Fazendo paralelo com Kruger, Maria-Hélène Bourcier, no prefácio do livro *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*, de Paul Beatriz Preciado, descreve: “(...) o corpo como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência” (BOURCIER in PRECIADO, 2014, p. 13). Essa citação de Bourcier é pertinente, pois legitima não um corpo passivo, silenciado, reprimido domesticado, mas sim um corpo como campo ativo e gerador de discurso crítico, em uma sociedade de controle, com estruturas e instituições opressoras.

Ivana Bentes, no artigo *Biopolítica feminista e estéticas subversivas* (2017), faz referência a Preciado, ao apontar para a necessidade de fala dos corpos, e que estes “precisam

ser desnaturalizados, como propõe Preciado com seus “corpos parlantes.” (BENTES, 2017, p. 107). Uma reflexão proveitosa de Bentes neste texto é: “quanta perturbação o corpo de uma mulher ainda pode causar?”. (BENTES, 2017, p. 97)

Nos últimos anos, diversas instituições culturais e espaços expositivos – tanto no Brasil como internacionalmente – produziram mostras que procuravam trazer para primeiro plano o protagonismo de mulheres artistas. Isso proporcionou mais representatividade e incentivo na ativação de um olhar crítico para a produção artística e historiográfica.

Uma exposição internacionalmente marcante foi a mostra francesa “*Elles: Mulheres Artistas na Coleção do Centro Pompidou*”⁸, que veio ao Brasil, em uma versão bastante reduzida, no ano de 2013, no Centro Cultural Banco do Brasil. A curadoria optou por apresentar – dentro de um escopo cronológico, de 1907 a 2010 – mais de 60 mulheres, com obras em diversos suportes, tais como instalações, desenhos, vídeos e pinturas. Embora houvesse a presença de algumas artistas brasileiras e latinas – entre elas, Rosângela Rennó, Sonia Andrade, Anna Maria Maiolino, Ana Mendieta e Frida Kahlo –, a participação delas na exposição ainda era pontual, frente a uma abordagem eurocêntrica.

Em um mesmo movimento, 2018 viu o MAR (Museu de Arte do Rio) expor “Mulheres na Coleção MAR”, apresentando um recorte com mais de 150 artistas do acervo, como Tarsila do Amaral, Tomie Ohtake, Beatriz Milhazes, Abigail de Andrade e Neide Sá. Na tentativa de promover um processo colaborativo de diálogos horizontalizados, foi realizada uma curadoria que envolveu mulheres de todos os setores do museu, de serviços gerais a posições administrativas.

Já a Pinacoteca de São Paulo, no mesmo ano de 2018, trouxe a coletiva *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* dos EUA, com curadoria da historiadora de arte e curadora venezuelana britânica Cecilia Fajardo-Hill e da pesquisadora ítalo-argentina Andrea Giunta. O mérito desta exposição vir ao Brasil foi de fato proporcionar maior representatividade para as artistas no contexto geopolítico latino americano, pelo fortalecimento de discursos identitários socialmente minoritários, oferecendo ao público a fusão do poético e do político em “práticas artísticas experimentais realizadas por artistas latinas e a sua influência na produção internacional”⁹. Significativo também o protagonismo do conceito de corpo feminino

⁸ O Centro Georges Pompidou/ Musée National d'Art Moderne abriga a maior coleção de arte contemporânea da Europa. Fonte: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/elles-mulheres-artistas-na-colecao-do-centro-pompidou/>. A exposição *Elles* no Pompidou inaugurou no ano de 2009.

⁹ Trecho retirado do texto explicativo da mostra no site da Pinacoteca.

Fonte: <http://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>

como campo político e denunciador das violências social, cultural e política sofridas dentro de um contexto histórico ditatorial.

O projeto curatorial do MASP (Museu de Arte de São Paulo) para todo o ano de 2019 gravitou em torno de exposições, oficinas, seminários, palestras e publicações com a proposição “Histórias das mulheres, histórias feministas”, o que levou à produção de duas mostras coletivas: “Histórias de mulheres: artistas até 1900” e “Histórias feministas: artistas depois de 2000“, uma dialogando com a outra. A elaboração e publicação de uma antologia foi uma incorporação importante da base teórica desta pesquisa monográfica.

A iniciativa por trazer à tona o uso da linha e agulha como linguagem artística e discursiva também foi considerável ao longo desses anos. Inclusive, de 1 de abril de 2019 a 28 de junho 2019, houve a convocatória: *Intervenções suaves: tricô, bordados e têxteis como desafios ao cânon histórico-artístico e social*¹⁰, com a intenção de receber artigos para publicação na revista de história, teoria e crítica de arte, “H-Art”, da Faculdade de Artes e Humanidades da Universidade dos Andes.

Em 2016 Fernanda Pequeno curou a exposição *Nós* na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, discutindo relações de afeto e o entrelaçamento entre obras de forma metafórica e literal. No mesmo ano, a Caixa Cultural trouxe para o público carioca a exposição *Aquilo que nos Une*. Sob curadoria de Isabel Portella, foram escolhidas 40 obras de 26 artistas, que expuseram “cicatrices daquilo que foi costurado em seu íntimo”. No folheto da exposição, um trecho do texto curatorial descreve: “A dor do corte, da perfuração, por agulhas, giletes e anzóis. De tecido e de carne furados. [...] A relação arte/vida é uma opção, mas esse exercício é certamente, uma *via crucis*, dolorosa. Atacar as causas é preciso, assim como tecer um discurso crítico” (PORTELLA, 2016).

Partindo dessas influências apresentadas, e muito da provocação de Portella, a proposta desta monografia é discorrer sobre a ligação da estrutura patriarcal com a artística, especificamente no que tange à invisibilidade e à subalternização da atividade artística da mulher (PEREIRA, 2018, p. 101).

Quando Simone de Beauvoir define “Não se nasce mulher, torna-se” (*O segundo sexo*, 1949, volume 2, p. 9), ela provoca a reflexão sobre o papel da mulher na sociedade, ou seja, essa condição de vínculo com os espaços sendo pautada por construções sociais e culturais de

¹⁰ Traduzido livremente do espanhol *Intervenciones Suaves: Tejido de punto, bordado y textiles como retos al canon histórico-artístico y social*.

Fonte: <https://facartes.uniandes.edu.co/convocatorias/onvocatoria-dossier-h-art-revista-de-historia-teoria-y-critica-de-arte/>

gênero. Se faz clara a divisão dos corpos públicos e dos corpos privados, baseada no comportamento e na construção do sujeito: o ambiente privado seria o doméstico, feminino, calmo, controlado, sutil e pacífico, e, em contraposição, o ambiente público seria o masculino, violento, rígido, poderoso.

É precisamente no ambiente doméstico onde se reforçam as exigências imputadas às mulheres por séculos, como os trabalhos de casa, ocultaram muitas atividades criativas (GARCIA, 2016). Roszika Parker, em *Criação da feminilidade*¹¹, de 1984, desenvolve o expressivo papel do bordado como signo de divisão sexual e status social, lar e família, mães e filhas, e de uma representação infantilizante da sexualidade feminina – parte fundamental da ideologia do patriarcado. Corroborar para a compreensão do elo indissociável do bordado com estereótipos de feminilidade e defende o reconhecimento do bordado como arte, pois é “uma prática cultural que envolve iconografia, estilo e função social” (PARKER, 2019, p. 99).

Nesta monografia investiga-se – no domínio da História das Mulheres e de uma dimensão política e cultural – o uso de técnicas que se tornaram subversivas, consequentemente produzindo e ressignificando imagens e sentidos, evidenciando assim a conexão entre arte, gênero e sociedade.

Historicamente associados à construção imagética do universo feminino, a costura e o bordado se relacionam diretamente com o cotidiano, em nível pessoal, familiar e social. Ao saírem de seu lugar comum (de instrumento legitimador de papéis de gênero), essas técnicas seriam capazes de testemunhar, documentar e criar memórias, históricas, políticas e sociais?

Com isso pauto que o questionamento crítico da sociedade brasileira, sobretudo, é urdido com linha e agulha pelas mãos das artistas **Letícia Parente**, **Ana Teresa Barboza**, **Rosana Paulino** e **Roberta Barros**. A produção dessas artistas contemporâneas é unida pelo fio de uma linguagem ritmada, do processo contínuo da cosedura em corpos feridos, remendados, calados.

A intersecção das obras aqui analisadas, para além de trabalharem a revalorização de técnicas artesanalmente tradicionais como estratégias estéticas e discursivas – colocando-as em primeiro plano, logo dando voz a procedimentos que antes eram marginalizados¹² – também

¹¹ Originalmente publicado como o primeiro capítulo do livro “*The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine*” Londres: Womens Press, 1984. Tradução do capítulo do inglês por Mariana Delfini, a partir da segunda edição do mesmo livro (pp. 1-16). Ao longo do livro ela examina a história do bordado e as conexões entre mulheres e ideologia de feminilidade a partir do Renascimento.

¹² Aqui faz-se referência aos estudos subalternos, de base filosófica e antropológica de Gayatri Chakravorty Spivak (*Pode o subalterno falar?* Editora UFMG, 2010). Associa livremente as técnicas artesanalmente tradicionais, como a costura e o bordado, como marginalizadas da arte, logo subalternas, abrindo então a possibilidade aqui de dar agenciamento a essas técnicas.

trata do corpo: corpo político, corpo-tela, corpo-bastidor, corpo-imagem. O corpo como ferramenta para existir, como suporte, como forma de comunicação e resistência. O que estes trabalhos abordam e como ressignificam imagens?

Com isso, diferencio nesta pesquisa três formas de intervenção no corpo-imagem: a **costura**, o **bordado** e a **sutura**. A partir da análise de algumas obras que utilizam essas técnicas como linguagem, acredito que haja uma possível leitura – uma intencionalidade crítica e intervencionista das artistas –, que reforça reflexões e diálogos com relações de poder, construção de memória, imagem, cultura e política.

“Costurar-se: **Leticia Parente.**” O primeiro capítulo aborda a costura registrada em vídeo de Leticia Parente, usando seu próprio corpo como suporte. Um corpo biopolítico que resiste às opressões do contexto de ditadura no Brasil e coloca para o público a subversividade de seu ato literal. O que é este corpo feminino no universo das imagens técnicas? Alicerço minhas análises em textos de Regilene Sarzi, André Parente, Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta.

“Bordar-se: **Ana Teresa Barboza.**” No segundo capítulo, a obra de Ana Teresa Barboza é apresentada, caracterizada por uma visceralidade do bordado politizado. Ao abrir as entranhas de um corpo doméstico e decorativo, aqui a técnica do bordado é linguagem dual e antagonista: intensa e sensível. A intervenção e a interação se dão em uma imagem de corpo latino americano que, em uma ação reflexiva, se rebela e borda a si mesmo. Textos de Ana Paula Simioni, Roszika Parker, Lara Roseiro e Teresa Matos Pereira contribuem para o desenvolvimento das análises.

“Suturar-se: **Rosana Paulino e Roberta Barros.**” O último capítulo examina as suturas simbólicas de Roberta Barros e de Rosana Paulino, que denunciam respectivamente a submissão do corpo aos padrões de beleza – o corpo estereotipado dentro de uma relação arte e feminismo direta, a partir de textos e falas de Talita Trizoli e Roberta Barros – e a condição da mulher negra na sociedade brasileira – corpo escravizado, silenciado tanto na arte como na sociedade, tendo textos e falas de Rosana Paulino e Luana Saturnino Tvardovskas como referências. As duas artistas suturam corpos que não são delas, existindo um distanciamento, neste sentido; porém, há aproximação da imagem, pela via da representatividade social.

É certo afirmar que durante o levantamento de dados, surgiram várias outras artistas brasileiras recentes que trabalhavam com linha e/ou agulha de alguma forma, como, por exemplo, Edith Derdyk, Anna Linneman, Adrianna eu, Ana Miguel, Rosana Palazyan, Brígida Baltar, entre outras. Uma consideração determinante para filtrar as escolhas das artistas e suas obras se deu prioritariamente do uso do mesmo *modus operandi*, além da presença do corpo e

da política mais evidente nas obras, ou seja, o conceito de corpo como espaço político, assim como uma ligação nítida da linguagem artística interventiva em imagens de corpos femininos.

A diferenciação entre as categorias “artistas mulheres” e “artistas feministas” também foi levada em conta, a partir do texto de Malin Hedlin Hayden – *Artistas mulheres versus artistas feministas: definições por ideologia, retórica ou por puro hábito?*¹³ (2010). Pautando reflexões que problematizam o conceito de “essencialismo como estratégia”, este texto se relaciona ainda com a consideração de Stuart Hall em *Quem precisa da identidade?* (2008). Esta monografia encontra em Hall um embasamento para seu posicionamento conceitual, ao concordar com a afirmação de que “o conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional” (HALL, 2008, p. 108).

A abordagem metodológica utilizada aqui se baseou no enfrentamento direto das imagens. A estratégia de usar as imagens como ponto de partida seria uma forma de “dar voz” às figuras, deixando assim que elas instigassem ponderações dialéticas. A posteriori, e servindo-se de uma perspectiva feminista como ferramenta sociológica de análise, se desenvolveu relações e conceitos. O estudo exigiu uma bibliografia específica em relação aos conceitos-chave apresentados, englobando livros, artigos, palestras, exposições, catálogos e entrevistas. Ao mesmo tempo, optou-se por sempre dar voz às artistas em análise, priorizando-se citações e falas diretas.

Um alicerce teórico significativo para este estudo foi o texto de Roszika Parker *Criação da feminilidade* (1984). O livro de Roberta Barros *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016) também foi essencial para estruturar grande parte desta pesquisa. Nele a autora aborda questões de gênero no campo das artes visuais e investiga o contexto histórico internacional e brasileiro (anos 1960, 1970 e contemporâneo), permeado por arte e feminismo, analisando obras de artistas como, por exemplo, Anna Maria Maiolino, Lygia Pape, Márcia X, Judy Chicago, Hannah Wilke e Valie Export.

Diante do exposto, é considerável frisar que aqui não se pretende fazer afirmação de ineditismo temático; muito pelo contrário, pois é sabido que cada vez mais espaços estão sendo construídos. Ao longo da pesquisa foi curioso perceber como justamente o número de estudos acadêmicos acerca dos temas “costura/bordado” e “gênero” foi aumentando significativamente nas buscas. Ou seja, fica claro que existe um interesse tanto da academia como da sociedade

¹³ Originalmente publicado em HAYDEN, Malin Hedlin; SKRUBBE, Jessica Sjöholm (eds.). *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2010, pp. 57-83. Tradução do texto por Julia de Souza, a partir da mesma edição. In: *História das mulheres, histórias feministas: Antologia*. São Paulo: MASP, 2019.

em geral em acessar e esgarçar esse tipo de conteúdo, assim como de fazer releituras constantes de textos históricos. É perceptível a necessidade de cultivar na sociedade o estímulo de produção teórica e prática de mulheres, já que especificamente no campo da arte existem lacunas importantes ainda a serem discutidas.

Nesse sentido, a relevância deste trabalho se concretiza quando ele é compreendido como parte de um grande movimento em ebulição, dentro de um grande espectro de estudos atualizados sobre mulheres na arte. Entende-se que ao ressaltar as potencialidades de trabalhos que contêm transversalidades com pautas feministas, é possível um revisionismo crítico amplo de uma historiografia que foi naturalizada como válida, e que é sabido ainda ser categoricamente patriarcal e eurocêntrica.

Com essa monografia busco ressaltar feridas e cicatrizes políticas e sociais, a partir de obras que se propõem a enfrentar o status quo. Procuro conduzir uma reflexão sobre o ato de costurar, bordar e suturar e o modo como essas artistas se apropriam das particularidades dessas técnicas, intervindo e ressignificando corpos-imagem de mulheres e, conseqüentemente, tramando novas potencialidades discursivas e metafóricas.

E o que diz cada corpo-imagem? De que modo o ato de intervir em imagens ajuda a constituir novos arranjos discursivos e conseqüentemente novas formas de pensar o mundo? Como a linha e a agulha ajudaram a ressignificar essas imagens?

Por meio do movimento da agulha e da dança da linha proponho então uma cosedura dos afetos. Entre um ponto e outro, instigo uma forma de remendar a história da arte por fios novos, resistentes, cirúrgicos, sutis.

CAPÍTULO 1 - COSTURAR-SE

De forma geral, o que seria a costura? Podemos dizer que é um conceito guarda-chuva, que abrangeria diversas técnicas. Comumente caracterizada como uma atividade construtiva ou ofício funcional de confecção – costurar uma bainha de calça, prender uma etiqueta ou substituir um botão –, entende-se que é um fazer que utiliza da linha e da agulha para unir, remendar¹⁴.

No caso desta monografia, estipula-se que a costura é tida como uma técnica específica em si. A costura, por milênios um trabalho manual¹⁵, atrelou-se ao patamar moral e social, definindo papéis de gênero e uma suposta natureza feminina. Poderia a costura falar?



Figura 4 – Leticia Parente, *Frame de Marca Registrada*, vídeo performance, 1975.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216185/leticia> >

¹⁴ Definição dicionário Michaelis – Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/costura/> > Acesso em: 14/10/2019.

¹⁵ Uma das agulhas mais antigas foi supostamente produzida pelo Homo denisova, há 50.000 anos. Fonte: <https://siberiantimes.com/science/casestudy/news/n0711-worlds-oldest-needle-found-in-siberian-cave-that-stitches-together-human-history/> Acesso em: 28/10/2019.

1.1 LETÍCIA PARENTE

Em sua vídeo-performance¹⁶ *Marca Registrada* (Figura 4), de 1975, Letícia Parente (Salvador, 1930 – Rio de Janeiro, 1991) produz a inscrição *Made in Brasil* na sola do pé. A artista pauta o contexto ditatorial no Brasil e coloca na obra uma aproximação da costura com identidade, corpo e poder, na relação público/privado.

No contexto de ebulição do experimentalismo na arte e da fusão conceitual de arte e vida, entre as décadas de 1960 e 1980, a noção de corpo nas proposições artísticas se expande. O corpo foi tido como suporte principal para as experimentações estéticas contemporâneas. Em meados de 1960, a primeira geração de produções da vídeoarte brasileira usa da performance para produzir um *corpo-imagem*, comumente registrado em tempo real, sem cortes.

Em um ambiente social de repressão violenta, os vídeos produzidos continham, em sua maioria, mensagens subversivas, que se comunicavam com o público, por meio de metáforas, temas como direitos humanos, a privação de liberdade, cerceamento do direito de ir e vir, o sofrimento velado, tortura, ou seja, críticas diretas ao sistema ditatorial. Importante considerar que ambientes fechados eram mais seguros para as performances e seus registros, já que a censura colocava as artistas em situação de risco. A questão do público e do privado, por exemplo, era um tema em destaque nessas produções. A autora Regilene Sarzi, em *O corpo em primeiro plano: uma análise do vídeo Marca Registrada de Letícia Parente* (2014), contextualiza:

Assim, encontramos vídeos com diferentes repertórios de discursos sobre o corpo na contemporaneidade, que promovem discussões constantes sobre beleza, liberdade, identidade, comportamentos sociais e culturais e domínio do campo político numa relação direta e frontal da câmera com o corpo. (SARZI, 2014, p. 9)

1.1.1 Seu corpo é um campo de batalha¹⁷

A conjuntura geopolítica ditatorial civil-militar na América Latina afetou diretamente as pautas artísticas, principalmente aquelas de mulheres artistas. Muitas trabalharam com a perturbação do corpo para evidenciar diversas violências. As “esculturas de terra-corpo” (Da Silva; Bonilha, p. 4) da cubana Ana Mendieta (Figura 5) exemplificam de forma incisiva, por meio de sua produção foto-performática, como essa noção de corpo político foi extremamente importante no contexto de repressão ditatorial.

¹⁶ Vídeo “Marca Registrada – Leticia Parente” – 10:33 - Youtube -

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA&t=3s> Acesso em 2/6/2019.

¹⁷ Referência ao trabalho de Barbara Kruger, 1989.



Figura 5 – Ana Mendieta, *Corazón de Roca con sangre*, fotografia, 1975.

Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, cortesia da Galerie Lelong, Nova Iorque.

Disponível em: < <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/corazon-de-roca-con-sangre-rock-heart-with-blood> >

Nessa conjuntura, o papel social do artista consistia em se apropriar de mecanismos cotidianos para aproximar a produção artística de um público mais amplo. Com uma linguagem mais acessível, almejavam a comunicação em massa, para propor a tomada de consciência social, política e ética na população. No catálogo da exposição *MULHERES RADICAIS: arte latino-americana 1960 – 1985*, (2017)¹⁸, com curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, vemos uma caracterização da produção artística dessa época:

Os trabalhos produzidos pelas artistas propõem um corpo diferente, um corpo pesquisado e redescoberto, profundamente vinculado à situação política vivenciada por grande parte do continente na época, em especial nos vários países regidos por governos autoritários que pretendiam controlar o comportamento, o pensamento e o corpo. As vidas e as obras dessas artistas estão imbricadas com as experiências de ditadura, aprisionamento, exílio, tortura, violência, censura e repressão, mas também na emergência de uma nova sensibilidade. (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2017, p. 17)

Wanda Pimentel e Anna Maria Maiolino trabalharam com o conceito de corpo dilacerado, e fragmentos e ângulos de corpos de mulheres. A ideia do corpo retalhado, fragmentado (SARZI, 2014; p. 9) é reforçada pela experimentação das técnicas do vídeo, tais como enquadramentos de plano detalhe, zooms e cortes.

Iniciada no mundo da arte aos quarenta anos e formada em química, Leticia Parente foi uma das artistas-cientistas mais importantes para a videoarte brasileira. Seu filho, André Parente, escreveu sobre a mãe para a Revista *Performatus* em 2014. Ao testemunhar muitas das criações da artista, no texto “Alô, é a Leticia?”, André Parente descreve que o desenvolvimento do pensamento de Leticia “sempre parte do corpo ou da casa como lugares privilegiados para exprimir, ao mesmo tempo, o muro que separa o que liberta do que aprisiona.” (PARENTE, 2014, p. 8).

A artista construiu um portfólio de investigações sobre a realidade, por meio de tentativas de subverter o cotidiano. Lidando principalmente com o corpo como suporte e gerador de discurso, a proposta da artista-cientista era gerar reflexão sobre comportamentos sociais e também do corpo humano e seus gestos e rotinas do dia a dia. Os códigos gráficos das séries “Casa” (1975) e “Mulheres” (1975), por exemplo, foram ambas coleções feitas com imagens em xerox, elaboradas por pesquisas temáticas sobre a condição da mulher. As produções em vídeo da artista também tratavam dessa temática: todas realizadas no espaço doméstico, com performances protagonizadas por ela mesma, nas quais seus atos eram

¹⁸ Traduzido para o português pela Editora Pinacoteca do Estado de São Paulo.

“preparações e tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam.” (PARENTE, 2014, p. 12)



Figura 6 – Leticia Parente, Sem Título, série "Mulheres", xerox e metal s/papel, 31,5x21,5cm

Fonte: Performatus

Disponível em: < <https://performatus.net/estudos/leticia-parente/> >

1.1.2 Marca Registrada

Em *Marca Registrada*, o enquadramento se restringe à planta do pé da artista, em um posicionamento fixo da câmera. A partir do minuto 0:16, a câmera registra pés descalços andando sob um piso de taco, até sentar-se em um banco no minuto 0:28. Logo depois, passa 50 segundos preparando a linha, finalmente levanta seu pé esquerdo e começa o ato. A penetração da agulha se dá na epiderme. Não sangra. A linha é puxada de forma firme pela pele e a artista costura uma letra de cada vez até completar a frase “MADE IN BRASIL” (“Feito no Brasil”), em letras maiúsculas.

O que que significava ser “feita no Brasil” em 1975?



Figura 7 – Leticia Parente, *Frame de Marca Registrada*, vídeo performance, 1975.

Fonte: ArtBasel

Disponível em: < <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/60757/Let%C3%ADcia-Parente-Marca-Registrada-Trademark> >

São 10 minutos e 33 segundos ininterruptos. Uma etiqueta que identifica a procedência e explicita a objetificação, costurada por suas próprias mãos em seu próprio pé. Esta parte do corpo escolhida para a ação de *Marca Registrada* tem um significado considerável, ao se compreender que este mesmo pé é a base do corpo e pisará o chão, praticamente num gesto de rejeição ao conteúdo costurado. A marcação na planta do pé também se associa com o local onde comumente colocam as etiquetas dos produtos, de forma não aparente, ou embaixo, ou nos fundos.

O ato em si comenta criticamente sobre, por exemplo, nacionalismo e identidade feminina. A escolha de reforçar as letras, costurando duplamente o rótulo, destaca a provocação sutil: a frase está em inglês, porém é completada com a palavra “Brasil” com a letra “S” e não com “Z”; ou seja, este corpo-objeto foi produzido no *Brasil* da ditadura, da tortura. Qual foi o custo disso? Qual foi o preço nessa época para os corpos de mulheres brasileiras, em um país culturalmente machista e objetificador?

Em outro texto de Regilene Sarzi, *Mostrar-se, sentir-se: no corpo a corpo, as interações discursivas do vídeo “Marca Registrada”* (2012), a autora afirma a relevância da discussão do “(...) corpo como um operador de sentido nas práticas discursivas em vídeo, cujo sentido se constrói e se apreende em ato” (SARZI, 2012; p. 645). A ação poética de sua videoperformance subverte a prática da tradição de confinamento doméstico da costura para discursar sobre um corpo político. Um corpo dual: reprimido, que, no entanto, resiste, por meio da etiqueta em sua epiderme. Em um plano sem cortes, a mulher performa silenciosamente. A identidade provocadora da ação não é vista no vídeo. Somente seu corpo, especificamente suas mãos e seus pés.

(...) o corpo passa por uma fragmentação que dissolve o olhar patriarcal. Em vez de um corpo, esses trabalhos supõem a possibilidade de vários corpos – corpos-lascas. Como lascas de corpo (...) essas obras nos dão a sensação de um saber diferente de novas linguagens e afetos. (FAJARDO-HILL; GIUNTA; 2017, p. 31)

A anonimidade do corpo-imagem dá abertura para a identificação e empatia, pois ela coloca publicamente uma ação privada, de um corpo anônimo, um corpo político que denuncia uma condição coletiva, social e política de uma nação (SARZI, 2014, p. 14). No registro dessa performance (que é de fato a obra), ocorre a produção de um corpo-imagem, pois ao ser filmado, o corpo vira imagem eletrônica, o corpo vira outra imagem.

A Galeria de Arte Jaqueline Martins, no ano de 2017, abriu a exposição “Eu armário de mim” com obras de Leticia Parente. No texto de apresentação da mostra, Laura Erber¹⁹ resume o conjunto de obras apresentadas com as seguintes palavras:

Na pequena fratura de um gesto cotidiano uma mulher rente a si mesma questiona a topografia da vida rente às coisas e seus usos. A casa, a dobra, os pronomes. Espaços de guardar são igualmente lugares para se perder. Eu entulho de mim mesma. Eu resto. Eu mobília. Eu objeto de mim. (ERBER, 2017)

O costurar-se em *Marca Registrada* remete ao ato de rotular, etiquetar uma identidade, registrar uma marca, coisificar, em sua essência mais literal. Leticia provoca uma experiência por meio de sua vivência pessoal, de seu próprio processo, acionando todo seu corpo politicamente. A artista não só se costurou, mas ao mesmo tempo que ela fala de si, está falando de um coletivo, de um corpo social, ressignificando uma condição através de suas obras artístico-científicas.

¹⁹ Fonte: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/exposicao/euarmariodemim>

CAPÍTULO 2 - BORDAR-SE

O bordado, por outro lado, já sai do âmbito funcional, sendo um fazer mais decorativo. A linha mais frágil, propõe uma sutileza no fazer dos ornamentos²⁰ e padrões. É uma forma de comunicação/linguagem, se pensarmos que os micropontos, praticamente pixels, após horas de repetição incessante, tornam-se uma imagem, uma narrativa, preenchendo e texturizando a superfície.

O vai-e-vem incessante da ação propõe um movimento em cadência ritmada, uma ciranda entre agulha, linha e suporte. Assim como a costura, expandiu-se e foi ressignificado pela arte para além do artesanato e do âmbito doméstico.

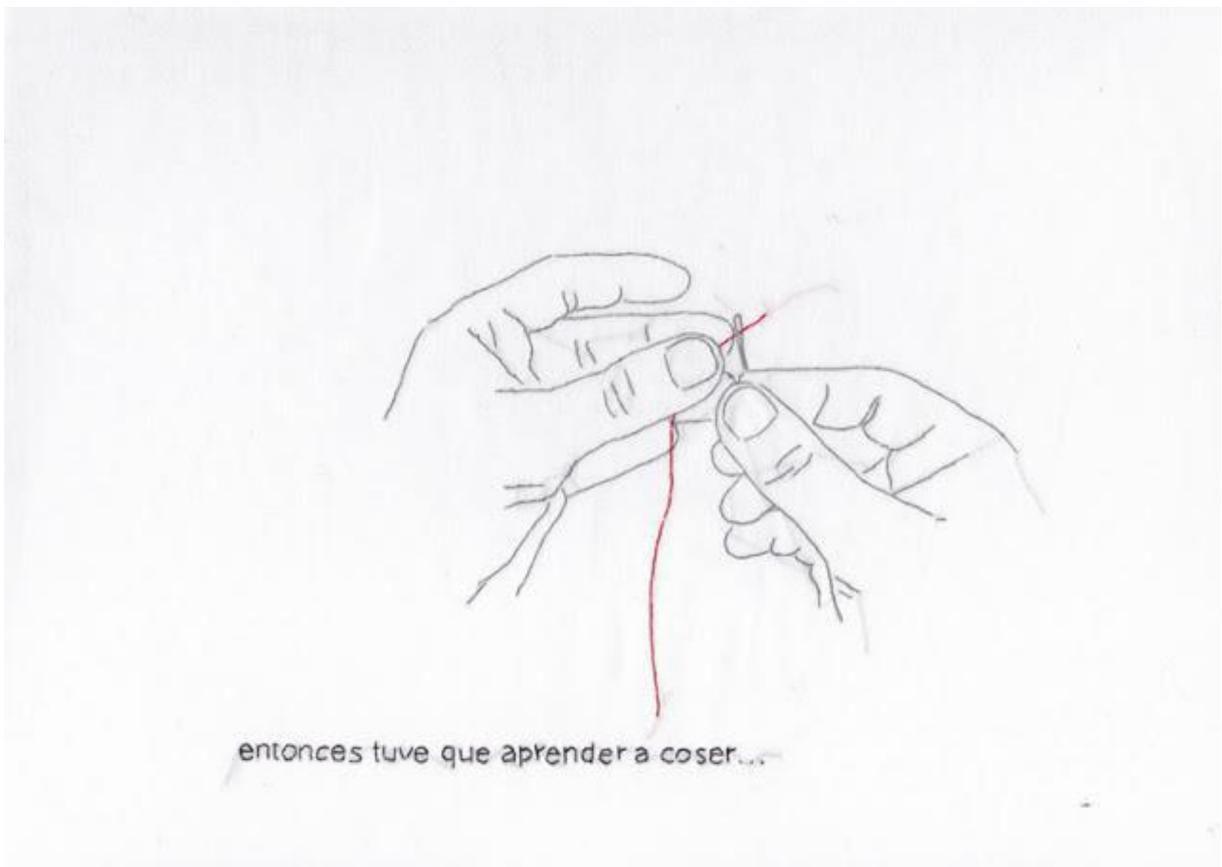


Figura 8 – Ana Teresa Barboza, *Instrucciones*, Série *Modos de Vestir*, 2009

Fonte: Site Oficial Ana Teresa Barboza

Fonte: <https://anateresabarboza.blogspot.com/p/modos-de-vestir.html>

²⁰ Definição Dicionário Michaelis – Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bordado/> > Acesso em: 14/10/2019.

2.1 ANA TERESA BARBOZA

Na série “Bordados” (2006-2008), a artista peruana Ana Teresa Barboza (Lima, 1981) esgarça (literalmente) o conceito de corpo-imagem (Figura 9). Com base em estudos de pintura, desde 2004 ela desenvolve investigações poéticas híbridas, que unem fotografia e técnicas têxteis, sempre em relação com a realidade.

Em entrevista concedida ao site *Textile Artist*²¹, a artista diz que seu contato com manualidades se deu ao observar sua avó trabalhando. A qualidade das imagens que a técnica produz, ou seja, a ressignificação das imagens, foi o que a atraiu para a arte têxtil.

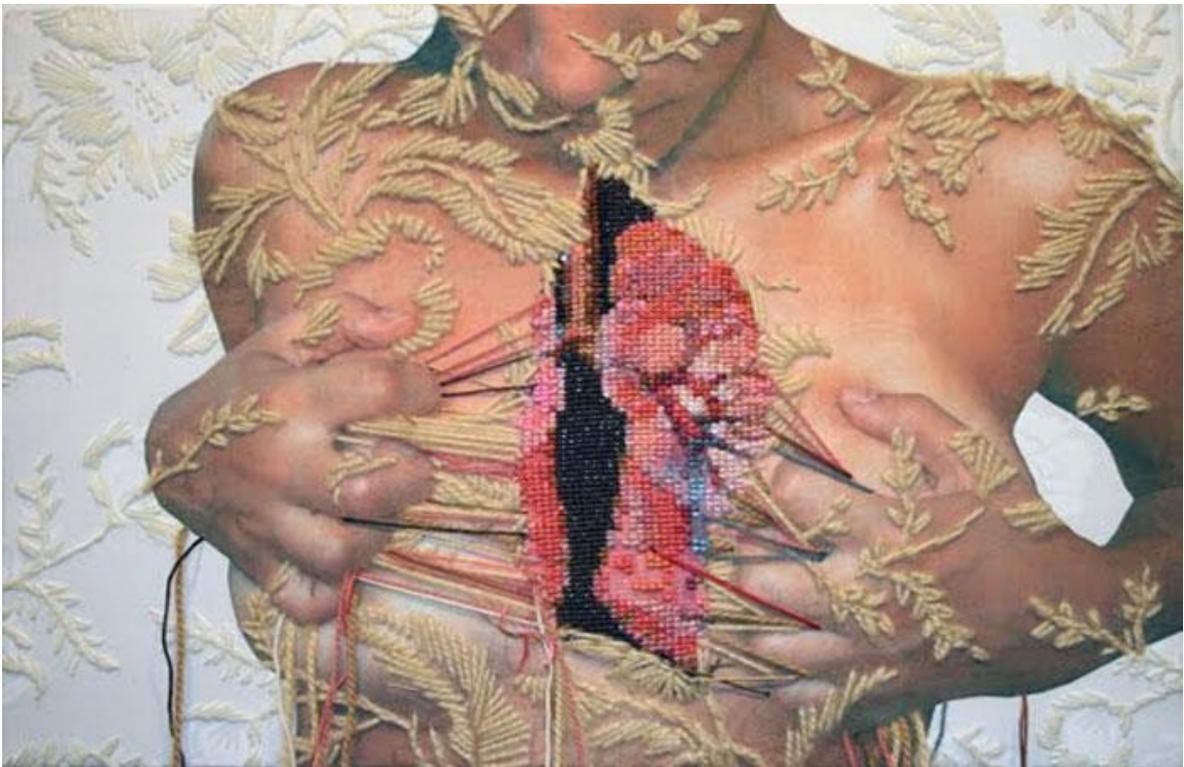


Figura 9 – Ana Teresa Barboza, Sem Título, Bordado e transferência em tecido, 32x45cm, 2008.

Fonte: Site Oficial Ana Teresa Barboza

Disponível em: < <https://anateresabarboza.blogspot.com/p/2008.html> >

Temas como natureza e gênero são muito presentes em sua produção poética, como vemos na série “Tecendo o Instante²²”, na qual trabalha com bordado e crochê para dialogar

²¹ Entrevista originalmente em inglês, citações são traduções livres.

Fonte: <https://www.textileartist.org/ana-teresa-barboza-handcraft-nature>

²² Original: *Tejiendo el Instante*

com a organicidade das estruturas das plantas. O interesse na fusão de diferentes técnicas e o fato de empregar uma variedade de tecidos e fibras proporciona a suas produções uma narrativa visual texturizada. O bordado é o elemento protagonista da maioria de suas obras, testando as articulações entre afeto e agressão, delicadeza e violência, como se vê na série “Animais Familiares²³”. Quando questionada sobre quais equipamentos ou ferramentas ela não poderia viver sem, Ana Teresa Barboza responde: “Definitivamente a agulha e a linha.”

2.1.1 O Bordado é Político!

Ana Paula Simioni, em *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan* (2010), partindo da historiadora da arte americana Whitney Chadwick, afirma que a partir dos anos 1970, na ebulição do feminismo, uma nova relação se dá entre artes e bordado, que seria a subversão do cânon.

Para os artistas pós 1970, as modalidades outrora desprezadas por sua “essencial feminilidade”, tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico (que se percebe como imune às pressões externas) também está sujeito às injunções do gênero. (SIMIONI, 2010, p. 9)

Por meio dessas técnicas – antes estereotipadas e relegadas ao “obscurantismo” do lar – novas possibilidades de produção surgiram, assim como novas formas de ver e existir no mundo. É importante considerar aqui a questão da dualidade nos papéis de gênero e como esta se faz clara na divisão do público e do privado. O comportamento e a construção do sujeito – “não se nasce mulher, torna-se”, Simone de Beauvoir (1949) – estariam vinculados diretamente aos espaços, sendo assim, o ambiente privado – doméstico, feminino – e o ambiente público – masculino.

As publicações da revista feminista trimestral “*Heresies*” (1977-1993) se dedicavam a temas diversos, incluindo textos críticos, receitas, poemas, ensaios, obras, e sempre se pautando em uma perspectiva feminista entre arte, gênero e política. *Artes tradicionais das mulheres - A política da estética*²⁴ foi a edição número 4, e lá foi publicado o artigo “*Waste Not/Want Not: Femmage*” (pp. 66-69), de Miriam Schapiro e Melissa Meyer. Lara Roseiro, em sua dissertação de mestrado *Femme e heranças do labor feminino* (2014), traduz a definição de *Femme* proposta por Schapiro e Meyer:

²³ Original: *Animales Familiares*

²⁴ Tradução livre: *Women's Traditional Arts – The Politics of Aesthetics* (1977-1978).

Uma palavra inventada por nós para incluir todas essas atividades que são praticadas por mulheres que utilizam técnicas tradicionais femininas para alcançar sua arte – costurando, remendando, encaixando, cortando, aplicando, cozinhando e afins – atividades também exercidas por homens, mas atribuídas historicamente às mulheres (ROSEIRO, 2014, p. 40).

O texto de Roszika Parker, *A criação da feminilidade*, de 1984, traz pontualmente a questão dessa atribuição histórica da costura às mulheres. Aborda também como o bordado se tornou ferramenta para legitimar a construção dos estereótipos de feminilidade necessariamente nos corpos de gênero feminino.

A autora faz uma diferenciação importante entre 4 conceitos: a construção da feminilidade, a feminilidade vivida, o ideal feminino e o estereótipo feminino²⁵, definindo este último como classificador de: “(...) tudo que as mulheres são e fazem como completamente, essencialmente e eternamente feminino, negando diferenças entre mulheres de acordo com sua posição econômica ou social, de acordo com seu lugar geográfico ou histórico” (PARKER, 2019, p. 98). Em outras palavras, havia um movimento cíclico associativo, que naturalizava a relação entre bordado e feminilidade, ou seja: “as mulheres bordavam porque elas eram femininas, por natureza, e as mulheres eram femininas porque elas por natureza bordavam” (PARKER, 2019, p. 103).

Outro ponto apreciável na análise de Parker foi destacar que a emergência da separação entre arte e artesanato coincidiu com o surgimento de uma ideologia da feminilidade (PARKER, 2019, p. 98). Com isso, o bordado foi considerado artesanato e a mulher socialmente posta como submissa. Consequentemente isso se refletiu na relação das mulheres com o mundo da arte.

Compreende-se então o elo entre arte, gênero, bordado e política. Thiago Sant’Anna, no artigo *Quando escrever e bordar são práticas políticas: as mulheres das Minas Gerais* (2016), ao fazer a resenha do livro *História das mulheres e do gênero em Minas Gerais* (2015), de Vera Puga e Claudia Maia, desenvolve e resume esse entendimento com a frase: “O Bordado é Político!” (SANT’ANNA, 2016). Teresa Matos Pereira confirma:

Neste sentido, através do discurso histórico, as modalidades ligadas ao têxtil como o bordado, a costura, a tecelagem, consideradas “menores” ou integradas no âmbito das “artes aplicadas” ou “decorativas”, foram, amiúde, consideradas labor feminino, interligando arte e gênero de forma indelével. (PEREIRA, 2018; p. 101)

²⁵ Roszika Parker e Griselda Pollock escrevem *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), no qual examinam o papel do estereótipo feminino na história da arte.



Figura 10 – Bordado de Arpillera, Anônimas, *Queremos Democracia*, 47x37cm, 1988.

Fonte: Conflict Archive on the Internet

Disponível em: < <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttexiles/search-quilts/fulltextiles/?id=156> >

Um exemplo dessa associação é o bordado político de Arpillera, que se tornou estratégico na produção das mulheres das periferias de Santiago (Chile). Partindo de materiais simples, costuravam narrativas com retalhos de roupas de parentes desaparecidos, elaborando cenas que denunciavam as violações de direitos humanos cometidas pelo governo de Pinochet.

Tratam da questão do bordado como ato político de forma direta, sendo um fio condutor de construção de memórias e histórias. Consequentemente, a técnica desenvolvida foi tida como símbolo de resistência ao regime militar chileno (1973-1990). O bordado de Arpillera invoca, pelas mãos dessas mulheres, uma técnica politizada, sediciosa e potente, sendo então capaz de testemunhar e documentar manifestações, desejos e provocações.²⁶

²⁶ Em 2018 o CCJF/RJ recebeu a exposição: *Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistências* (2018) - Projeto do Movimento dos Atingidos por Barragens, que surgiu como ferramenta para denunciar diversas violações sofridas em regiões de construção de usinas.

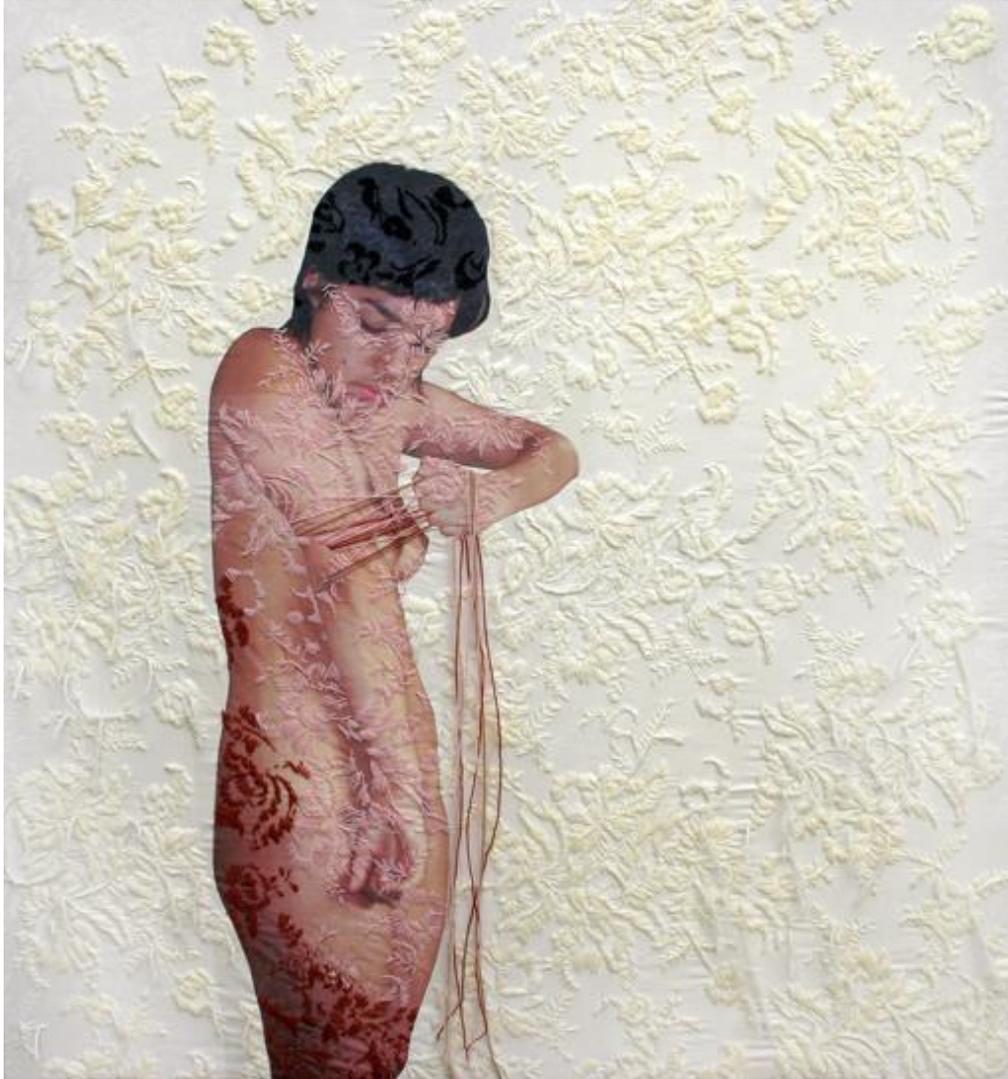


Figura 11 - Ana Teresa Barboza, Sem Título, bordado e transferência em tecido, 120x130cm, 2006.

Fonte: Site Oficial Ana Teresa Barboza

Disponível em: < <https://anateresabarboza.blogspot.com/p/2008.html> >

2.1.2 Série Bordados

O ponto de interesse nessas imagens produzidas para a série “Bordados” encontra-se na relação explícita da imagem com a técnica, ou seja, o próprio corpo-imagem sofre a intervenção do bordado e interage com os fios, puxando (Figuras 11 e 12), rasgando e se bordando (Figura 13).

Revela-se nessas imagens, então, o paradoxo de uma *visceralidade sutil*, onde o bordado começa a explicitar uma dualidade ambígua: a delicadeza dos elementos orgânicos florais em simbiose com a intensidade da dor e da brutalidade da imagem (PEREIRA, 2018).

Assim como Leticia Parente, o sensorial aqui é evidenciado. A interação corpo e linha é intermediada pela pele. No subcapítulo intitulado *A pele dilacerada* do artigo *A pele bordada*,

o corpo presente e o tempo tangível na obra de Ana Teresa Barboza (2018), Teresa Matos Pereira discute a questão do “corpo auto poético” e como a pele seria “lugar da experiência no mundo”:

A pele adornada, ferida, dilacerada ou suturada não é apenas uma membrana que recobre os vários órgãos, mas espaço multissensorial e multidimensional onde o sentido tátil assume um protagonismo que atravessa a dimensão conceptual, material e técnica da obra. (PEREIRA, 2018; p. 102)



Figura 12 – Detalhe ampliado de Figura 11

Fonte: Le Fil Conducteur

Disponível em: < <https://lefilconducteurenspanol.files.wordpress.com/2013/07/torture-gecc81nial.jpg> >

Importante pontuar que as imagens dos corpos que se rebelam, essa tela-pele que Barboza expõe, está sempre nua. Na figura 9, a abertura que a imagem faz no centro do próprio peito é preenchida pela técnica do ponto cruz. O resto da imagem é preenchida com formas orgânicas, como folhas e padrões florais. Esses padrões são vistos também em outras peças, como nas figuras 11 e 13, quase como uma tapeçaria.



Figura 13 - Ana Teresa Barboza, *Sem Título*, bordado e transferência em tecido, 32x45cm, 2008.

Fonte: Site Oficial Ana Teresa Barboza

Disponível em: < <https://anateresabarboza.blogspot.com/p/2008.html> >

Ana Teresa Barboza fala em 1ª pessoa. Seu autobordado trabalha com o choque da delicadeza dos padrões decorativos da técnica, propondo a interatividade do corpo-imagem justamente com essa intervenção externa. Em uma mistura curiosa de devoção e revolta, rancor e consentimento²⁷ (PARKER, 2019, p. 105), a pele é rasgada na intenção de modificar o que lhe foi imposto. Transgressão.

²⁷ Parker comenta sobre uma estrofe de um mostuário do século 17 que questionava a ideologia nascente da obediência e subjugação feminina.

CAPÍTULO 3 - SUTURAR-SE

Já a sutura – em oposição à costura e ao bordado – vem de um lugar social distinto. Remetendo à um ofício tradicionalmente exercido por homens na prática da medicina, o gesto de suturar pressupõe intervir com pontos em um corpo físico, com certa frieza e mão firme para lidar com o material cirúrgico²⁸.

Modificar a anatomia de um corpo: unir músculos, vasos sanguíneos, ou fechar uma pele lacerada por meio de um fio flexível e pequenos nós. O que mais a sutura poderia ajudar a cicatrizar?

3.1 ROSANA PAULINO

Rosana Paulino (São Paulo, 1967), artista visual, pesquisadora e educadora, construiu ao longo de sua carreira uma produção artística contemporânea cirurgicamente importante para a história da arte no Brasil.²⁹ Sua pesquisa é permeada por questões sociais, étnicas e de gênero, pautada em temas que discutem memória, vivências, identidade simbólica, padrões de beleza e especificamente “(...) a posição da mulher negra na sociedade brasileira e os diversos tipos de violência sofridos por esta população decorrente do racismo e das marcas deixadas pela escravidão”³⁰.

É notável o surgimento na década de 1990 de uma pesquisa artística crítica, social e historicamente sensível, que além de ativar empatia, coloca em discussão pública reflexões contemporâneas, propiciando então um desenvolvimento de obras subversivas e transgressoras. Luana Saturnino Tvardovskas, no artigo: *Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras* (2013), comenta sobre a produção da artista:

Cruza, desse modo, representações do passado escravocrata e da experiência da opressão vivenciada hoje por grande parte da população negra. São mesclas de memórias, de biografia, mas também de lendas, de mitos e de um legado histórico dramático. Assim, sua produção é também um testemunho de uma história que reage ao esquecimento, constituindo uma crítica cultural contemporânea. (TVARDOVSKAS, 2013, p. 6)

²⁸ Dicionário infopédia de Termos Médicos [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/sutura>. Acesso em: 01/11/2019.

²⁹ A exposição *Costura da Memória*, que ocorreu na Pinacoteca de São Paulo (8 de dezembro de 2018 a 4 de março de 2019), foi a primeira mostra retrospectiva da artista com itinerância para o Museu de Arte do Rio (13 de abril de 2019 a 25 de agosto de 2019).

³⁰ Trecho retirado do site oficial de Rosana Paulino. Disponível em: < <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/biografia/> > Acesso em: 4/7/2019

Como a visualidade da mulher negra sobrevive hoje? Rosana Paulino, em algumas produções, constrói montagens por meio da compilação de imagens e signos e de linguagens diversas, como costura, gravuras, esculturas e instalações. Essas imagens resgatadas são ressignificadas por suas mãos, criando uma fissura significativa na historiografia hegemônica, possibilitando então novas possibilidades de ver, ser e estar no mundo. Ao modificar o que o material lhe oferece, seu histórico, acaba por fazer com que ele diga as coisas que estão escondidas (PAULINO, 2019, p. 21).



Figura 14 – Rosana Paulino, Bastidores, 30cm cada bastidor, 1997. Fonte: Esquerda Diário Disponível em: < <http://www.esquerdadiario.com.br/Rosana-Paulino-a-mulher-negra-na-arte> >

3.1.1 Série Bastidores

Na série “Bastidores” (1997) (Figura 14), utiliza bastidores redondos de madeira de 30cm de diâmetro, que sustentam um tecido serigrafado com imagens em preto e branco. O suporte-bastidor é circular, uteral, e emoldura imagens de mulheres que são centralizadas no tecido. A artista recupera imagens de mulheres de sua própria família e as posiciona olhando frontalmente para o espectador, como em uma foto 3x4. Olhos, bocas e garganta foram costurados grosseiramente com linha de bordado preta e o tecido visivelmente tensionado. A referência com a mordaza (máscara de ferro) usadas em escravizadas é colocada aqui de forma incisiva pela costura da boca (Figura 15).

Existe aqui uma potência no ato de suturar, que denuncia perceptivelmente a questão da violência às mulheres, o silenciamento estrutural e a opressão, assim como uma forte relação com a condição da mulher negra escravizada e discriminada. Rosana Paulino comunica ao público essas tensões justamente pela intervenção da agulha e linha na imagem.

Sobre a série, em texto produzido para o catálogo do Panorama 97 – MAM SP³¹, a própria artista diz:

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 costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo. (PAULINO, 1997)

Em diversas palestras e entrevistas, sempre quando a artista fala de sua produção, descreve que o ato de costurar que ela usa seria na verdade uma “sutura de uma ferida social”³². Além de se apropriar da palavra para conceitualizar seu trabalho, também a ressignifica: captura o termo e o realoca para dialogar com questionamentos sobre a constituição da sociedade brasileira. A sutura feita pelas mãos de Paulino, por fios físicos e metafóricos, torna-se um condutor de memórias e narrativas.



Figura 15 – Rosana Paulino, Peça da Série Bastidores, 30cm, 1997.

Fonte: Esquerda Diário

Disponível em: < <http://www.esquerdadiario.com.br/Rosana-Paulino-a-mulher-negra-na-arte> >

³¹ Trecho retirado do blog oficial de Rosana Paulino. Disponível em: < <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/2009/07/> > Acesso em: 4/3/2019.

³² Comentário feito pela própria Rosana Paulino durante fala na abertura da exposição *Rosana Paulino: A Costura da Memória*, no dia 13 de abril de 2019, no Museu de Arte do Rio.

Quando a artista produz esse tipo de obra, que faz necessariamente um diálogo entre o processo escravagista e a opressão contemporânea, por meio da reapropriação de imagens e do ato da sutura, propõe para o público alguns questionamentos significativos, como, por exemplo: Qual a potência de uma imagem suturada? O que mudou? Que corpos são esses? Quem tem voz? Por quê?

Importante comentar aqui também que o jogo semântico com a palavra “*bastidor*” também dialoga com o anonimato, marginalização, com o trabalho silencioso e necessário, realizado nos espaços privados, espaços relegados a grupos e gêneros não hegemônicos. Em entrevista para a Revista *Arte & Ensaios* (2019), ao comentar sobre a importância da dimensão política de suas obras, exemplifica a partir da obra *Tecido Social* (2010) e explica por que ela escolheu suturá-la:

O trabalho, pode ter o uso de uma costura, quando a costura é uma sutura, por exemplo, quando ponho partes díspares juntas. (...) Por isso aquele trabalho é suturado, pega partes diferentes e põe uma costura à força, feita com linha preta, pesada, parecida com linha de sutura antiga. Colocar essa linha pesada, é uma ação política.” (PAULINO, 2019, p. 20)

Essa explicação da sutura ser uma ação política serve para compreender muitas obras de Rosana Paulino. Ao responder uma pergunta de Tatiana da Costa Martins, também durante entrevista para a Revista *Arte & Ensaios*, sobre a natureza da linha em seu trabalho, descreve a diferença da linguagem que usa em algumas produções. Diferentemente de *Bastidores* (1997) e de *Tecido Social* (2010), em *Parede da Memória* (1994-2015) usa o bordado nos patuás, pois há “uma relação afetiva”, existe um “cuidado com aquele trabalho quase que de sacralizar a imagem. Aqueles pontos, a linha que vai por fora do trabalho tem de ser delicada, de proteção” (PAULINO, 2019, p. 21).

3.1.2 Projeto Assentamento

A pesquisa do *Projeto Assentamento* (2012-2013) teve como ponto de partida os registros fotográficos feitos por Augusto Sthal de africanos escravizados, que residiam no Rio de Janeiro no Século XIX. Encomendadas pelo zoólogo suíço, defensor do criacionismo, Louis Agassiz – que comandou uma expedição para “provar a superioridade da etnia branca sobre as demais” –, essas imagens de caráter científico teriam o propósito de provar suas teorias racistas. Ao comentar sobre o processo de elaboração das obras de *Assentamento* (Figura 16), Rosana Paulino assinala:

(...) é uma sutura muito violenta; aquela costura é extremamente política, porque estou pensando ali no drama dos escravizados, não estou pensando na dimensão comercial, na dimensão monetária da escravidão. A costura em Assentamento é extremamente violenta até no material: (...) machucava a minha mão para costurar (...). Ali é uma sutura, porque essa sutura mostra que não é possível avançarmos, enquanto país, sem tratarmos dessas questões. Faço ali uma sutura política, estou lidando com um trauma da escravidão. (PAULINO, 2019, p. 21)

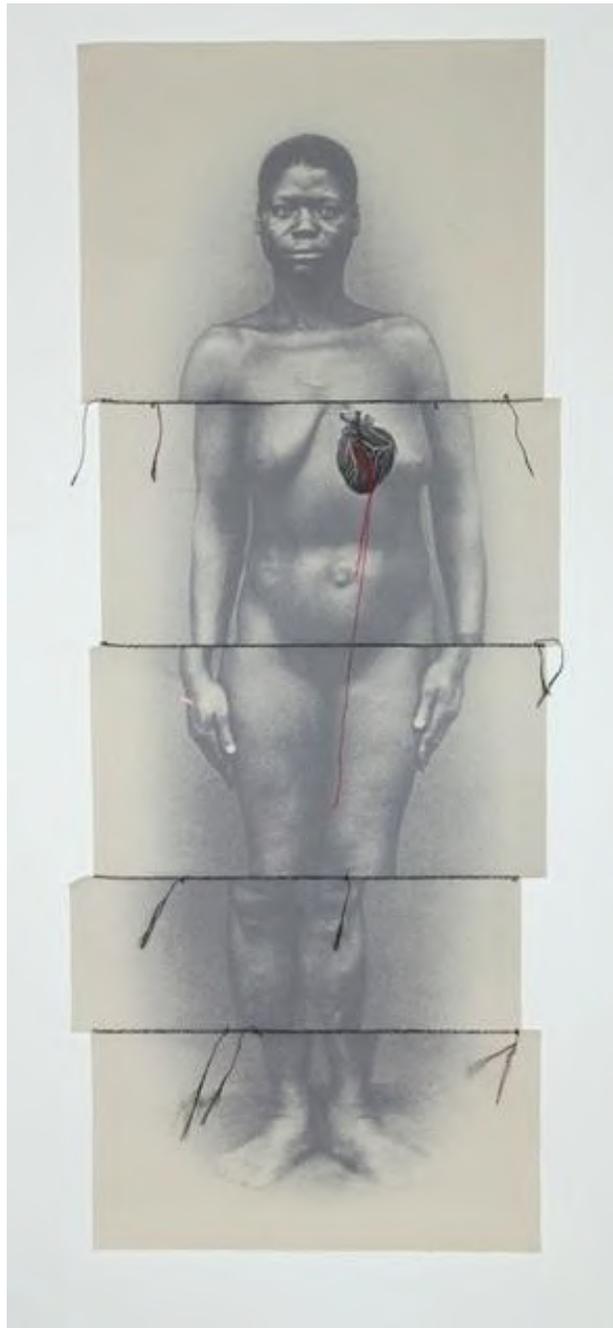


Figura 16 – Rosana Paulino, Assentamento, 2012-2013.

Fonte: ArteVersa

Disponível em: < <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=132> >

Ao resgatar e ressignificar essas imagens, a artista subverte a intenção original de Agassiz, expandindo a potencialidade dessas representações, dando abertura para uma leitura revigorada desse material iconográfico. A mulher nas imagens originais de escravidão era um objeto, algo anônimo, desumanizada, sendo sua condição reconfigurada e humanizada pela linguagem artística mista:

Corpo dignificado, que passa a ser síntese e retrato da cultura brasileira, reconhecendo assim a contribuição que, ao contrário do que postulou Agassiz, não trouxe decadência e sim riqueza e vitalidade gerando uma cultura pulsante graças à heterogeneidade daqueles que a compõe³³.

As séries *Atlântico Vermelho* (2017), *Adão e Eva no Paraíso Brasileiro* (2014), *Filhas de Eva* (2014) e *História Natural* (2016) também fazem parte dessa linha de pesquisa, embasada numa preocupação artística, estética e ideológica. Algumas imagens também são suturadas, retalhadas e emendadas umas às outras e, assim como na série *Bastidores*, de forma grosseira, denunciando através do ato e da linguagem o trauma da escravidão.

A questão da memória trabalhada pela artista é uma navegação coerente entre sua própria subjetividade como mulher negra e a memória coletiva da sociedade. Faz uma revisão crítica da história do Brasil feita por pontos cirúrgicos inevitáveis e profundos.

Estamos perdendo esse olhar político mais micro, estamos olhando somente o macro, perdendo essas coisas básicas; pensar em uma tessitura no dia a dia que vai influenciar, que vai impactar não só a minha vida, mas a vida do próximo. Talvez seja essa dimensão da política que ponho em meu trabalho, onde cabem sutilezas, delicadezas, cabem sobreposições de aspectos, e ainda permanece aberto ao acolhimento. (PAULINO, 2019, p. 20)

Nesse sentido, Rosana Paulino consegue, por meio de uma insurgência metodológica iconográfica e ferramentas sociológicas – feminismo, questões de raça, classe e gênero –, “remendar” visualmente um tecido social fragilizado e questionar e subverter o corpo e a experiência.

³³ “Justificativa Para o Projeto “Assentamento”. Site oficial Rosana Paulino. Não há data de postagem no blog. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/projetos/>

3.2 ROBERTA BARROS

Roberta Barros (Rio de Janeiro, 1979), “artista-pesquisadora” – como se autodenomina – produziu alguns trabalhos que trazem questões sobre o feminino, maternidade, gênero e feminismo, entre eles, as performances *Dar de Si* (2011), *Não Toque* (2014) e *Tomar para si* (2016). A própria Barros comenta que seu trabalho: “(...) é apresentado por ser ele próprio o meio de articulação do meu engajamento crítico acerca do tema da arte feminista no contexto brasileiro” (BARROS, 2013, p. 26).



Figura 17 – Roberta Barros, *Objeto*, Série Projeto Costurar, 2005

Fonte: Página: “Elogio ao toque: como falar de arte feminista à brasileira”, Facebook

Disponível em:

< <https://www.facebook.com/165935730453324/photos/a.165986217114942/167500783630152/?type=3&theater> >

3.2.1 Quem tem medo do feminismo na arte?

Em seu livro *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*, desdobramento de sua tese de doutorado, publicado em 2013, Roberta Barros abre vias de debates importantes, abarcando um amplo espectro tanto da historiografia da arte, como história do Brasil e suas questões sociais. Derivando de uma de várias perspectivas feministas para a arte brasileira, a artista coloca a relação arte e feminismo em pauta.

Vindo de encontro com a proposta desta monografia, no posfácio escrito por Margareth Rago há uma descrição de como a arte feminista é trabalhada no livro de Barros: como uma crítica da cultura e meio de ressignificar relações com o mundo e consigo, “além de criar novos modos de pensar e de viver frente ao controle biopolítico dos corpos” (RAGO In BARROS, 2013)

Uma entrevista com Roberta foi publicada na edição n. 6 da revista eletrônica *Desvio*³⁴. Com artigo intitulado *Feminismo maternal, arte contemporânea e violência obstétrica* (2019) – encontrado no Caderno Especial Arte e Maternidades –, as 3 entrevistadoras pairam principalmente sobre a temática da maternidade, mas também sobre violência de gênero e direitos reprodutivos.

Quando solicitada a explicar sobre seu papel social como mulher, mãe e artista, Barros responde com a importância de afirmar sua posição pelas suas produções e como isso faz parte de uma “construção de pensamento, de uma construção de argumentos e de política” (BARROS, 2019, p. 201). Segue comentando sobre a conscientização de seu lugar de fala e como se colocar publicamente traz o peso de seus marcadores, pois estes “configuram um modo de estar no mundo, um corpo encarnado que tem determinada geografia, determinada geração, um espaço e tempo, uma forma de circulação, uma determinada performatividade” (BARROS, 2019, p. 201).

Mais adiante, na resposta à mesma pergunta, Roberta Barros sintetiza seus estudos e posicionamentos tanto na sociedade como na arte, destacando o entendimento sobre a pluralidade e a necessidade de compreender como cada lugar e grupo socialmente minoritário tem suas especificidades por lutas sociais, econômicas e políticas:

Se trata mais de uma preocupação em falar das políticas internas e das disputas internas aos próprios feminismos, ao campo do feminismo, e mais uma noção e consciência da importância de se pluralizar essa noção de feminismo e não falar de feminismo e sim de feminismos. (BARROS, 2019, p. 203)

³⁴ Revista acadêmica da Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: < <https://revistadesvio.com/2019/09/01/sexta-edicao-da-revista-desvio/> > Acesso em: 15/11/2019

E qual o papel da arte na sociedade?

O feminismo e a arte contemporânea – considerações foi uma comunicação apresentada para a ANPAP em 2008, na qual Talita Trizoli faz um levantamento cronológico da influência do movimento feminista na arte a partir dos anos 60. Trizoli pontua cirurgicamente a questão do revisionismo crítico, pois “a história da arte e o mercado de arte não estão isentos dos valores morais da sociedade a qual pertencem” (TRIZOLI, 2008, p. 1501). Reforça esta afirmação com a seguinte citação de Jo Anna Isaak:

(...) a disciplina continua a empregar a metodologia que reproduz a hegemonia cultural da classe, raça e gênero dominante. A devida autoanálise da história da arte foi trazida à tona, em grande parte, por mulheres artistas e historiadoras da arte. (ISAAK apud TRIZOLI, 2008, p. 1501)

O livro de Roberta Barros problematiza a essência universal do feminino e afirma que não há só um tipo de mulher artista, mas uma diversidade; logo, uma variedade de obras e leituras possíveis delas. Com isso, uma discussão importante em seu livro, é sobre o proposital distanciamento das artistas brasileiras dos temas que envolviam o feminismo e a escolha delas por não terem suas produções rotuladas de feministas. É compreensível que exista uma arte feminista engajada, e encontramos na segunda onda do feminismo uma das manifestações políticas e artísticas mais explícitas nesse sentido. Sem desconsiderar todo um contexto histórico que dificultou a ebulição dessa temática nas obras brasileiras e latino americanas, porém, esse afastamento identitário levou a um desfalque teórico nas análises dessas artistas e obras, o que promoveu então um grande nicho de possibilidades de pesquisa e expansão historiográfica.

3.2.2 Projeto Costurar

Durante sua experiência no mercado publicitário, Roberta Barros começou o *Projeto Costurar* (2005) para questionar padrões de beleza e assinalar como os rituais para embelezamento da mulher, por meio das propagandas e jogadas de marketing, se tornam atitudes nocivas. Nessa série, se utiliza da revista como suporte – um material maleável, frágil e vulnerável, e produz “objetos” (Figuras 17, 18, 19) de dimensões variadas. A artista explica que: “(...) a revista em si também é corpo que se presta à manipulação, seguindo o mesmo destino reservado às mulheres-objeto, que estariam absortas em um incessante moldar e retocar de suas máscaras” (BARROS, 2013, p. 151).

As páginas escolhidas para a intervenção foram as que continham imagens de mulheres estereotipadas pela mídia, e, com isso, a sutura estética de Roberta Barros problematiza diretamente a manipulação midiática e a sintetização dos corpos das mulheres em objetos, isto em prol de uma idealização inexistente.



Figura 18 – Roberta Barros, Objeto, Série Projeto Costurar, 2005.

Fonte: Página: “Elogio ao Toque: Como Falar de Arte Feminista A Brasileira”, Facebook

Disponível em: <

<https://www.facebook.com/165935730453324/photos/a.165986217114942/167500823630148/?type=3&theater> >

Ao intervir nesses corpos-revista e costurar grotescamente partes como boca (Figura 19), olhos e cintura (Figura 17 e 18), assim como Rosana Paulino, Roberta Barros também se apropria do conceito de sutura como técnica simbólica de denúncia perante um grupo social, no caso aqui, o padrão de beleza midiaticizado.

Uma das ferramentas utilizadas para suturar – a agulha de sutura arredondada – é propositalmente deixada visível no Objeto. O fio cirúrgico foge da convencional linha de costura, remetendo diretamente à questão da cirurgia plástica, da modificação corporal para atender padrões, como a artista mesmo explica:

Com o fio cirúrgico, é feita uma plástica na mulher da capa [...] Por meio desse meu gesto, os bordados grotescos esgarçam o papel lustroso das revistas de tal forma a reesculpir a máscara das atrizes, modelos ou meras anônimas ali impressas, bem como a da própria mídia, cujo papel lustroso proporciona uma espécie de espelhamento que se dá à veneração e alimenta a lógica espetacular da visibilidade sublimada. (BARROS, 2013, p. 151)

A própria artista chama sua intervenção de bordado e a série de “Costurar”, havendo uma mescla de conceitos e conseqüente abertura para expansão do entendimento destes. Ao contrário do bordado, aqui não há preocupação estética. Ou melhor, há a vontade de “desestetizar”, de criticar os excessos de um estético nocivo e machista.

O efeito que os pontos dados com o fio cirúrgico proporcionam – em relação ao suporte (página de revista esta que se torna “corpo”), amassando-o –, ressignifica o discurso original trazido pela imagem, ou seja, visualmente causa mal-estar para quem se identifica com a imagem vendida. Existe em Barros uma intencionalidade, um devir feminista. Uma ação proposital, um gesto questionador.

Um fator curioso nessa série de imagens foi a atitude antissistema de Barros ao fazer um movimento de retroalimentação imagética, ao reinserir o material clandestinamente de volta no circuito de circulação – bancas, salões de beleza. Assim como, por exemplo, no projeto *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) de Cildo Meireles, Roberta Barros provoca criticamente o consumidor com “ameaças a serem descobertas” (BARROS, 2013, p. 153). Praticamente uma operação feminista no micro – pela intervenção nos corpos-imagens – e no macro – pela ação táctica do objeto de arte permeando no cotidiano.

Puxando pela mesma linha que Ana Teresa Barboza, Rosana e Roberta se aproximam no *modus operandi*, pois não se suturam diretamente, e no caso, nem a uma imagem diretamente delas. São suturas simbólicas, em imagens que representam um corpo social, mas que também dialogam com seu próprio corpo, logo, se suturam.

As divergências das duas artistas que utilizam dessa sutura se encontram no processo de apropriação e ressignificação das imagens, já que Roberta Barros acentua as questões da modificação corporal e do padrão de beleza e Rosana Paulino problematiza a escravidão e a visibilidade negra.



Figura 19 – Roberta Barros, Objeto, Série Projeto Costurar, 2005.

Fonte: Página: “Elogio ao Toque: Como Falar de Arte Feminista A Brasileira”, Facebook

Disponível em: <

<https://www.facebook.com/165935730453324/photos/a.165953880451509/165977663782464/?type=3&theater>

>

ARREIMATE

No dia 23 de Maio de 2019 foi inaugurada a primeira exposição curada por artistas do Museu Guggenheim (NY), a *Artistic License: Six Takes on the Guggenheim Collection*. Cada artista-curador teve um espaço dedicado para suas escolhas curatoriais, e uma das artistas-curadoras, Jenny Holzer, optou somente por mulheres artistas em sua mostra *Good Artists* para destacar a disparidade de gênero na história da arte. Na última frase do texto introdutório, Holzer diz que a intenção da exposição era de: “questionar se o trabalho de artistas mulheres pode ser identificado ou definido apenas pelo gênero das artistas, com exemplos maravilhosos que desafiam a categorização.”³⁵

É nítido e inegável a importância de ainda se ativar um olhar atualizado sob a arte e a relevância de se dar visibilidade às produções e à teoria contemporânea que contêm intersecções com discursos feministas amplos, de gênero, raça e classe, confrontando assim, uma marginalização estrutural e histórica de artistas e teóricas mulheres e suas narrativas.



Figura 20 – *Sewing Circle*, Catherine Hicks, 2018

Fonte: hertstitch

Disponível em: < <https://hertsbranch.wordpress.com/2019/09/09/stitched-art-is-art-exhibition-nov-2019/> >

³⁵ Traduzido livremente do inglês: *It asks whether work by women artists can be identified or defined solely by the artists gender, with wondrous examples that defy categorization.* Fonte: (Kit de imprensa da exposição disponibilizado em pdf: p.19) Disponível em: <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2019/05/gen-press_ArtisticLicense_PressKit_052419.pdf>

O interesse aqui também foi de trazer artistas latino americanas, dando continuidade à visibilidade que a exposição *Mulheres Radicais* trouxe, assim como fortalecer o recorte interseccional desta pesquisa. Corpos latino americanos sofreram processos diferentes dos corpos europeus e norte-americanos.

Leticia Parente, Ana Teresa Barboza, Rosana Paulino e Roberta Barros, assim como tantas outras artistas contemporâneas, confrontam com incisividade os discursos identitários conservadores e estereotipados, propondo “(...) práticas libertárias e radicais, tomando o corpo como um campo político, de incisão e subversão de forças”, gerando “uma explosão de sentidos que arruína os universais simbólicos” (TVARDOVSKAS, 2013, p. 9).

Mesmo elucidando questões distintas, as artistas escolhidas para este trabalho de conclusão de curso usam da mesma técnica interventiva de tecer em corpos-imagens de mulheres para produzir sentido e trazer comentários críticos sobre suas próprias subjetividades e, conseqüentemente, sobre a sociedade.

Ao longo do processo de partir da análise das imagens, foi percebido uma certa progressão fortuita no posicionamento da ordem das artistas e de suas obras: Leticia Parente costura em seu próprio corpo (intervenção direta) e o registra em vídeo; Ana Teresa Barboza borda sobre fotografias de si (intervenção indireta sobre seu próprio corpo); e Rosana Paulino e Roberta Barros suturam simbolicamente sobre imagens de xerox e revistas de outras mulheres que não são elas (intervenção distante).

Por essas escolhas curatoriais percebe-se não só o uso de imagens técnicas em diferentes suportes, mas principalmente o distanciamento do corpo físico como suporte direto, diluindo para um corpo social, um corpo representativo. Por mais que cada uma das artistas fale de realidades diferentes, em temporalidades diferentes, as quatro dão protagonismo ao corpo e fazem ele falar de si pela costura, pelo bordado e pela sutura.

Nesse sentido, pode-se afirmar que de fato essas técnicas foram redefinidas ao longo da História, saindo de seu lugar comum, ajudando a questionar e reivindicar corpos e narrativas, por cada ponto dado, construindo e mantendo permanências, memória e resistências na arte e na sociedade.

Este corpo-texto-tecido foi costurado por conceitos como arte, feminismo e sociedade, se utilizando de imagens com carga estético-políticas que dialogam por meio de feridas sociais e historiográficas.

É nesse papel de historiadora da arte que arremato aqui uma primeira tentativa de tramar a história pela arte. Navegando por uma teia de ligações, entre nós e emaranhados, agulhas afiadas e tesouras cegas, e fios soltos que costuram corpos, bordam detalhes e suturam feridas.

“ocupar-se em costurar é não cessar de cobrir de cicatrizes”

Jacques Derrida (1998, p. 122).³⁶

³⁶DERRIDA, Jacques apud LIMA, Sarah de Souza. Fotografias de família e memória: a costura do pertencimento. 2011. 31 f., il. Monografia (Bacharelado em Artes Plásticas) —Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

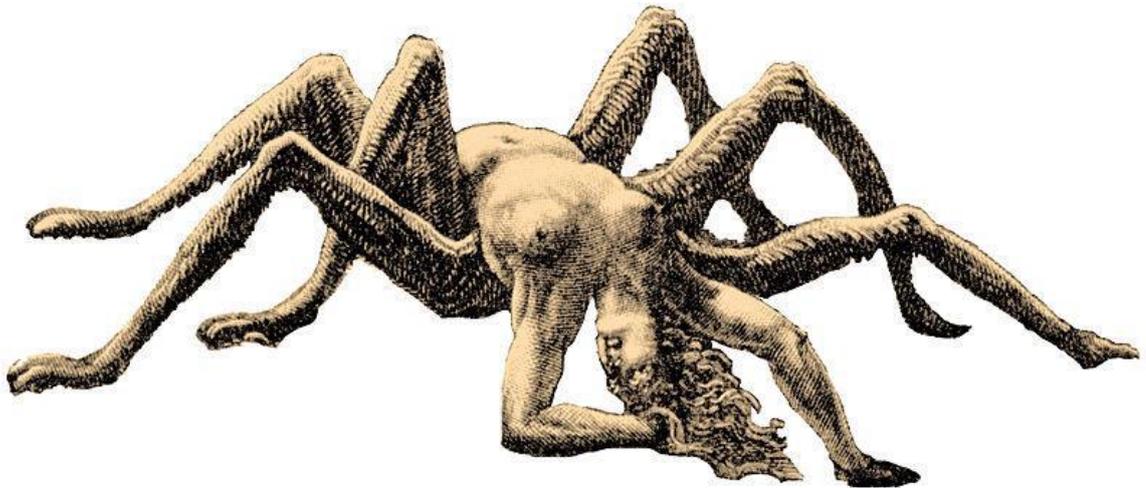


Figura 21 – Gustave Doré, *Detalhe de ilustração de Aracne*, Purgatório, Canto 12, O Inferno de Dante, 1861.

Fonte: Wikimedia

Disponível em: < <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Arachne.jpg> >

REFERÊNCIAS

LIVROS

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**: ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016. 288 p.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). **Radical Women: Latin American Art 1960 — 1985**. Los Angeles: Hammer Museum e DelMonico Books/Prestel, 2017. Tradução para o português por Pinacoteca do Estado de São Paulo. 384 p.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.) **História das Mulheres, histórias feministas**: Antologia. São Paulo: MASP, 2019. 528 p.

PINTO, Céli Regina. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2003. Disponível em: < <https://democraciadireitoegenero.files.wordpress.com/2016/07/pinto-cc3a9li-regina-jardim-uma-histc3b3ria-do-feminismo-no-brasil.pdf> > Acesso em: 4/8/2019

MONOGRAFIAS, TESES E DISSERTAÇÕES

LIMA, Sarah de Souza. **Fotografias de família e memória: a costura do pertencimento**. 2011. Monografia (Bacharelado em Artes Plásticas) — Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: < http://bdm.unb.br/bitstream/10483/3669/6/2011_SarahSouzaLima.pdf > Acesso em: 9/11/2019

ROSEIRO, Lara. **Femmage e heranças do labor feminino**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa. Lisboa, 2014. Disponível em: < https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10978/2/ULFBA_TES675.pdf > Acesso em: 8/11/2019

PAULA, Thalita Ellen Freitas de. **Torna-te quem tu és**: o bordado como potência para o empoderamento da mulher, em interface com a pintura e outras linguagens. Monografia. (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: < <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/22216/1/TornaQuemTu.pdf> > Acesso em: 8/11/2019

PUBLICAÇÕES (artigos, ensaios)

ARRUDA, Lina Alves; COUTO, Maria de Fátima Morethy. Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger. **Estudos Feministas** (2011); pp. 389-402.

BAHIA, Ana Beatriz. Bordaduras na arte contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson (artigo de conclusão de curso de especialização, Linguagem Plástica Contemporânea/UDESC). **Periscope Magazine**, Florianópolis, n. 3, ano 2, maio/2002; Disponível em: < <http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine3.htm>. Acesso em: 23/11/2018. >

BENTES, Ivana. (2017). **Biopolítica feminista e estéticas subversivas**. *Matrizes*, 11(2); pp 93-109. Disponível em: < <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i2p93-109> > Acesso em: 12/11/2019

GARCIA, Carla Cristina. **ContraCosturas I**. labrys, études féministes, 2016; Disponível em : < <https://www.labrys.net.br/labrys29/arte/carla.htm> > Acesso em: 4/7/2017

LIPPARD, Lucy R. **Sweeping exchanges**: the contribution of feminism to the art of the 1970s. *Art Journal* 40.1-2 (1980); pp.362-365.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: *Aurora*, 2016 (Ensaio 6).

PARENTE, André. **ALÔ, É A LETÍCIA?** eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102. Disponível em: < http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/12/Leticia-Parente_Performatus.pdf > Acesso em: 15/11/2019

PAULINO, Rosana. Você não passa por um objeto, por dez anos, sem ser tocada por ele, sem pensar sobre o que será que tem lá. In: **Revista Arte & Ensaios**, n. 37, 2019; pp. 20-41. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/24597> > Acesso em: 10/6/2019

PAULINO, Rosana. **Entrevista de Rosana Paulino**. Catálogo Panorama de arte atual brasileira/97. (Texto crítico Tadeu Chiarelli; comentário Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela). São Paulo: MAM, 1997.

PEREIRA, Teresa Matos. A pele bordada, o corpo presente e o tempo tangível na obra de Ana Teresa Barboza. In: **Revista Estúdio, artistas sobre outras obras**. 9, (22), abril-junho. pp.100-112. Disponível em: < http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582018000200010 > Acesso em: 23/7/2019

PINTO, C. R. J. **Feminismo, história e poder**. *Revista de Sociologia e Política*, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf> > Acesso em: 4/8/2019

PRECIADO, P. B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

SANT'ANNA, Thiago F. Quando escrever e bordar são práticas políticas: as mulheres das Minas Gerais. Resenha. In: **Revista Estudos Feministas**, 24.1. 2016, pp. 385-386. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/44359/31710> > Acesso em: 12/7/2018

SARZI, Regilene Aparecida. O corpo em primeiro plano: uma análise do vídeo Marca Registrada de Letícia Parente. In: **Revista Nexi**, 3, 2014
Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/nexi/article/view/3170/15658> > Acesso em: 15/7/2019

_____. Mostrar-se, sentir-se: no corpo a corpo, as interações discursivas do vídeo 'Marca Registrada'. In: **Anais do 21º Encontro Nacional da ANPAP**, Rio de Janeiro, 2012, v. 01, pp. 645-659. Disponível em: < http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio4/regilene_sarzi_ribeiro.pdf > Acesso em: 15/17/2019

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: **Proa – Revista de Antropologia e Arte**, ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: < <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2375/1777> > Acesso em:

SILVA, Isabella Rechecham da; BONILHA Caroline Leal. Provocações de Ana Mendieta: o corpo e a natureza como objetos de arte. In: **7º Seminário de História da Arte**, Pelotas, Centro de Artes-UFPel, volume 01, nº 07, 2018. Disponível em: < <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13533/8311> > Acesso em: 5/11/2019

SOUSA, J. P. **Tramas invisíveis**: a complexa tessitura do ser feminino como artista bordadeira. In: Anais do VIII FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES. Belém: PPGARTES UFPA, 2017, v. 1, pp. 40-52. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/11443/7/Dissertacao_TramasInvisiveisBordado.pdf > Acesso em: 7/10/2019

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. In: **Artelogie**, n. 5, 2013. Disponível em: < http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a246.pdf. > Acesso em: 4/7/2018

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

BACIC, Roberta (cur.). **Arpilleras da resistência chilena**. Brasília, Biblioteca Nacional, 2012. [catálogo] Disponível em: < <https://arpillerasdaresistencia.files.wordpress.com/2012/01/catalogo-eletronico-arpilleras1.pdf> > Acesso em: 17/4/2019.

LAVIGNE Emma e DEBRAY Cécile (cur.) *Elles: Mulheres Artistas na Coleção do Centro Pompidou*. Tradução: Clarice Goulart, Rogério Bettoni. Organização: Centro Pompidou. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2013 [catálogo] Disponível em: < http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2013/06/Elles_miolo.pdf > Acesso em: 1/7/2018.

PICCOLI, Valéria; NERY, Pedro (cur.). *Rosana Paulino - A Costura da Memória*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2018. [catálogo] Disponível em: < http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPAULINO_18.pdf > Acesso em: 4/3/2019.

PÁGINAS ELETRÔNICAS

Ana Teresa Barboza. WuGaleria

Disponível em: < <http://wugaleria.com/es/artistas/ana-teresa-barboza/> > Acesso em: 20/7/2019

Catherine Hicks. The Society For Embroidered Work.

Disponível em: < <https://www.societyforembroideredwork.com/> > Acesso em: 20/11/2019

Centro Cultural Banco do Brasil. Site Oficial.

Disponível em: < <http://culturabancodobrasil.com.br/> > Acesso em: 2/11/2019

COSSIO, Alexandra Colmenares. **Ana Teresa Barboza.** WorkPlaces.

Disponível em: < <http://www.workplacesproject.com/Ana-Teresa-Barboza> > Acesso em: 20/7/2019

Feminismo maternal, arte contemporânea e violência obstétrica. Revista Desvio.

Disponível em: < <https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2019/09/entrevista-feminismo-maternal.pdf> > Acesso em: 18/11/2019

História das Mulheres, Histórias Feministas. Masp.org.br.

Disponível em: < <https://masp.org.br/seminarios/hmhf-2019> > Acesso em: 3/11/2019

Mulheres na Coleção MAR. MAR.org.br.

Disponível em: < <http://museudeartedorio.org.br/publicacoes/mulheres-na-colecao-mar/> > Acesso em: 3/11/2019

Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985. Pinacoteca.org.br.

Disponível em: < <http://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/> > Acesso em: 3/11/2019

SAM. Ana Teresa Barboza - Handcraft and Nature TextileArtist.org. Entrevista com Ana Teresa Barboza.

Disponível em: < <https://www.textileartist.org/ana-teresa-barboza-handcraft-nature> > Acesso em: 20/7/2019

Sukie. The romantic embroidery of Ana Teresa Barboza Gubo. Le Fil Conducteur.

Disponível em: < <https://lefilconducteurinenglish.wordpress.com/2013/07/21/ana-teresa-barboza-gubo/> > Acesso em: 20/7/2019

TARDÁGUILA, Cristina. **‘Elles’ mostra arte do ponto de vista feminino.** O Globo.
Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/elles-mostra-arte-do-ponto-de-vista-feminino-8470005> > Acesso em: 3/11/2019

Toda a atualidade da obra de Letícia Parente. Atelier Guide.
Disponível em: < <https://www.atelier.guide/home/toda-a-atualidade-da-obra-de-leticia-parente> > Acesso em: 15/11/2019