

Rebordar o “eu”: bordado manual, da obediência à resistência

*Clícia Ferreira Machado
Mirtes C. Marins de Oliveira*

RESUMO

Este artigo, recorte de uma pesquisa de doutorado em curso, discute a problemática do bordado manual como resistência, modo de expressão e luta de pautas femininas. Argumenta-se que, apesar do elo do bordado com o ideal de feminilidade, simultaneamente, produziram-se forças de oposição às limitações impelidas por esse modelo. Partindo da análise de *Para mim, a escultura é o corpo o corpo é minha escultura* (2012), da artista Nazareth Pacheco (1961-), que empregou a roupa bordada como plataforma artística e cuja interface *objeto-procedimento* referencia ao universo feminino, apresenta-se como a articulação entre técnica e artefato atuam de modo subversivo – inclusive, em relação ao dispositivo moda. Destaca-se a relevância deste ensaio por sua abordagem sobre o bordado na formação da identidade e representações do feminino e a questão da desigualdade de gêneros. Espera-se contribuir para ampliar a reflexão a respeito das potencialidades estéticas do bordado, na arte e no design contemporâneo, como linguagem de manifestações feministas e provocar questionamentos sobre narrativas estereotipadas das mulheres. Subsidiaria a pesquisa, breve quadro da história do bordado manual. Para

examinar a obra, utilizou-se o método descritivo e a correlação da análise às teorias que embasam este estudo.

Palavras-chave: Bordado manual; Feminino; Resistência.

REBOUND THE “I”: MANUAL EMBROIDERY, FROM OBEDIENCE TO RESISTANCE

Abstract

*This article, which is part of ongoing doctoral research, discusses the problem of hand embroidery as a form of resistance, expression and struggle for women’s issues. It argues that, despite the link between embroidery and the ideal of femininity, forces of opposition to the limitations imposed by this model were simultaneously produced. Based on the analysis of *For me, the sculpture is the body - the body is my sculpture* (2012), by artist Nazareth Pacheco (1961-), who used embroidered clothing as an artistic platform and whose object-procedure interface refers to the feminine universe, it is presented how the articulation between technique and artifact act in a subversive way - including in relation to the fashion device. The relevance of this essay is highlighted by its approach to embroidery in the formation of identity and representations of the feminine and the issue of gender inequality. It hopes to contribute to broadening the reflection on the aesthetic potential of embroidery, in contemporary art and design, as a language of feminist manifestations and to provoke questions about stereotyped narratives of women. The research is supported by a brief overview of the history of hand embroidery. To examine the work, the descriptive method was used and the analysis was correlated with the theories that underpin this study.*

Keywords: Hand embroidery; feminine; resistance. inglesa.

REBOTE DEL “YO”: BORDADO MANUAL, DE LA OBEDIENCIA A LA RESISTENCIA

Resumen

*Este artículo, que forma parte de una investigación doctoral en curso, aborda la problemática del bordado a mano como forma de resistencia, expresión y lucha por las cuestiones femeninas. Sostiene que, a pesar del vínculo entre el bordado y el ideal de feminidad, se produjeron simultáneamente fuerzas de oposición a las limitaciones impuestas por este modelo. A partir del análisis de *Para mí, la escultura es el cuerpo - el cuerpo es mi escultura* (2012), de la artista Nazareth Pacheco (1961-), que utilizó la ropa bordada como plataforma artística y cuya interfaz objeto-procedimiento remite al universo femenino, se presenta cómo la articulación entre técnica y artefacto actúa de forma subversiva -incluso en relación con el dispositivo moda. La relevancia de este ensayo se acentúa por su abordaje del bordado en la formación de la identidad y de las representaciones de lo femenino y de la cuestión de la desigualdad de género. Espera contribuir a ampliar la reflexión sobre el potencial estético del bordado, en el arte y el diseño contemporáneos, como lenguaje de manifestaciones feministas y provocar preguntas*

sobre las narrativas estereotipadas de las mujeres. La investigación se apoya en un breve repaso de la historia del bordado a mano. Para examinar la obra, se utilizó el método descriptivo y el análisis se correlacionó con las teorías que sustentan este estudio.

Palabras-clave: Bordado manual; Femenino; Resistencia.

1. INTRODUÇÃO

“(…) todas as mulheres na minha casa mexiam com agulhas”¹. A frase da artista plástica francesa Louise Bourgeois (1911-2010) fala direto com nosso imaginário coletivo e, como uma espécie de automatismo, evoca a imagem da costureira e da bordadeira. Supostamente, porque, socialmente, as civilizações ocidentais delegaram – de maneira compulsória, pode-se afirmar – a execução do bordado ao sexo feminino. Mas ainda que a atividade tenha sido associada, exclusivamente, às mulheres, a história nos conta que sua competência, como artes e ofício, foi, durante muitos séculos, responsabilidade do homem. Documentos, que fazem referência exclusivamente a nomes masculinos, comprovam que isso se deu na Europa, pelo menos, até o século XIV; o que não significa dizer que as mulheres não bordassem. Registros confirmam, porém, existirem distinções simbólica e valorativa sobre a prática profissional, o papel social e os gêneros². O bordado visível, espectacular, ostentatório – em função da fatura e utilização de materiais raros e caros, como os fios de ouro ou de seda – era realizado por homens, em oposição ao bordado íntimo, das peças de uso doméstico – roupas íntimas, toalhas de cama, mesa e banho, e lençóis, por exemplo, ornados com fios de linho –, executado por mulheres, que não integravam nenhuma corporação e não possuíam validação profissional.

A feminização gradativa do bordado ocorreu na Europa, de modo não linear, entre os séculos XV e XVIII (Durand, 2008), e aquele, a partir de então, naturalizou-se como exercício característico das mulheres, refletindo o contexto do Renascimento³, marcado pela separação dos afazeres por gênero (Parker, 1996) e cisão entre arte e artesanato – fatores que influenciaram diretamente essa associação. Um novo vínculo entre mulheres e bordado foi instituído, alicerçado nos discursos ideológicos sobre a diferença sexual e nas mudanças materiais das estruturas econômica e social da so-

1 Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/acervos/os-simbolos-de-spider-escultura-de-louise-bourgeois>. Acesso em: 12 nov. 2024.

2 A palavra gênero é aqui tomada no sentido de sublinhar o caráter social, econômico e político das diferenças entre homens e mulheres.

3 Renascimento ou renascença, refere-se a um movimento intelectual e artístico surgido na Itália, entre os séculos XIV e XVI, e daí difundido por toda a Europa. Contrapondo-se à concepção medieval do mundo, a ideia de ‘renascimento’ relaciona-se à revalorização do pensamento e da arte da Antiguidade clássica e à formação de uma cultura humanista.

cidade europeia. O bordado tornou-se reconhecido como uma atividade tradicionalmente feminina, tendo sido associado às boas maneiras do mesmo modo que costurar e cozinhar, como parte das tarefas domésticas e de ensinamentos que deveriam ser transmitidos de mãe para filha, nas famílias de classes privilegiadas – papel desempenhou até o início do século XX, inclusive no Brasil.

Enquanto ocupação das mulheres privilegiadas, circunscrito ao espaço do lar, bordar espelhava a ordem social e, nesse contexto, a imposição da prática atuou para apoiar os processos de representação femininos e assumiu função modeladora, já que lhe foi conferido fixar a posição sociocultural da mulher: o ideal de feminilidade subserviente. Como parte do complexo das práticas manuais têxteis, o bordado foi idealizado como linguagem e símbolo de expressão inerente às mulheres. Tomado como naturalmente feminino, foi percebido de modo sexuado, teve sua relevância artística e cultural diminuída, sendo reconhecido como atividade menor, dada a ruptura entre arte e artesanato e a divisão de ocupações por gênero – ambos, ocorridos no Renascimento. Contudo, apesar de sua conexão com o feminino ter tido como propósito a subordinação da mulher e como efeito a vinculação a estigmas de gênero, o bordado não foi resguardado de interferências que escapam ao controle social. De modo furtivo, ao tramar com os fios, as mulheres não só dão forma e paramentam as peças, mas também configuram narrativas subjetivas. É que o bordar apresenta outros contornos, para além daqueles que lhes foram conferidos socialmente – dentre os quais, as marcas do corpo e da identidade da mulher – e, à vista disso, constitui-se como resistência.

Enquanto ocupação das mulheres privilegiadas, circunscrito ao espaço do lar, bordar espelhava a ordem social e, nesse contexto, a imposição da prática atuou para apoiar os processos de representação femininos e assumiu função modeladora, já que lhe foi conferido fixar a posição sociocultural da mulher: o ideal de feminilidade subserviente. Como parte do complexo das práticas manuais têxteis, o bordado foi idealizado como linguagem e símbolo de expressão inerente às mulheres. Tomado como naturalmente feminino, foi percebido de modo sexuado, teve sua relevância artística e cultural diminuída, sendo reconhecido como atividade menor, dada a ruptura entre arte e artesanato e a divisão de ocupações por gênero – ambos, ocorridos no Renascimento. Contudo, apesar de sua conexão com o feminino ter tido como propósito a subordinação da mulher e como efeito a vinculação a estigmas de gênero, o bordado não foi resguardado de interferências que escapam ao controle social. De modo furtivo, ao tramar com os fios, as mulheres não só dão forma e paramentam as peças, mas também configuram narrativas subjetivas. É que o bordar apresenta outros contornos, para além daqueles que lhes foram conferidos socialmente – dentre os quais, as marcas do corpo e da identidade da mulher – e, à vista disso, constitui-se como resistência.

Este artigo integra o conteúdo de uma pesquisa de doutorado em curso que coloca em debate a problemática do bordado manual como resistência, modo de expressão e luta de pautas femininas. Parte-se do pressuposto de que o bordado, como processo e criação, é capaz de operar de modo desobediente e subversivo em relação aos sentidos comumente atrelados à sua fatura, que conforma o estereótipo de feminilidade subserviente, difundido histórica e socialmente. E, assim sendo, na qualidade de ação de um corpo que é agente da fatura e existência de subjetividades, figura-se como avesso das operações dogmatizantes das questões de gênero e se desenha como transgressão.

Com o intuito de responder à questão e ao recorte propostos, neste ensaio examinou-se a obra *Para mim, a escultura é o corpo o corpo é minha escultura* (2012), da artista visual paulista Nazareth Pacheco (1961-), que tem como marca a produção de objetos tridimensionais, permeada pela temática da feminilidade, dos quais, destacam-se adornos e vestimentas. A obra em questão é uma composição que emprega uma peça de roupa bordada como suporte artístico, cuja conexão entre artefato e técnica referencia ao universo feminino e se oferecem aos objetivos desta investigação. Toma-se como questão que a articulação entre o bordado e a vestimenta operam de modo subversivo – em particular, de forma dissidente em relação ao dispositivo moda. Cabe ressaltar a relevância deste texto por sua abordagem sobre o bordado como força constituinte dos processos de formação da identidade individual e social da mulher e representações do feminino, e a questão da desigualdade de gêneros - discussão fundamental para facultar a superação de estereótipos e a inequidade de gênero, uma vez que, a despeito da luta contra a estrutura patriarcal ter ganhado mais visibilidade, persiste a problemática do reconhecimento e da valorização da livre expressão feminina.

Para realizar este trabalho foram combinadas pesquisa bibliográfica com análise de imagem. Fundamenta a escrita, de início, uma brevíssima história do bordado manual no ocidente, concentrada na Europa, com ênfase em Portugal, e na América, exclusivamente no Brasil, entre os séculos XIV e início do século XX. Utilizou-se como metodologia para exame da referida obra, o método descritivo e a articulação daquela com os conceitos teóricos que orientam/embasam este estudo.

Para traçar o curso intencionado neste ensaio, recorreu-se à noção de obediência e desobediência (Gros, 2021) que, em seu antagonismo e complementaridade, desvelam-se como potências de criação; à teoria do ato de criação (Deleuze, 1999), a respeito da arte como resistência; ao trajeto histórico do bordado no ocidente, por (Saraiva, 2008) e (Durand, 2008); a relação entre bordado, subversão e construção de feminilidade, que expõe aspectos contraditórios da prática do bordado (Parker, 1996). Emprega-se também os preceitos teóricos da Semiótica da imagem, que oferece ensinamentos profícuos para a observação da obra selecionada.

2. DESENVOLVIMENTO

2.1 Bordado como criação: obediência-potência-desobediência-resistência

A divisão de gênero que imputou às mulheres o bordado está gravada no tecido social. O discurso de diferenciação sexual, forjado a partir de forças sociais e econômicas, determinou o bordado como ofício caracteristicamente feminino. Este, naturalizado como ocupação de mulheres, era parte do conjunto de prescrições que definia condutas desejadas e esperadas da esposa, evocava, indelevelmente, o lar e, por conseguinte, ajudou a legitimar o ideal de domesticidade que definia o papel social e o perfil de submissão preservado à mulher.

Sobre a submissão, Gros cita Aristóteles, “é uma relação de forças históricas, portanto reversível. Por isso a insubmissão é seu avesso (...)” (2021, p. 65). Signatário da submissão e da obediência, o bordado vela a desobediência. Práticas desobedientes são, no seu reverso, nutridas pela obediência aos poderes hegemônicos. Estas preservam um jogo ambíguo: estar submetido às regras impostas significa desresponsabilizar-se pela ação ou deliberação e, de modo inverso, alavancar a crítica, alarmar sobre a exploração e nutrir a ação consciente.

Em outras palavras, a obediência conserva em si a potência da insubmissão e da desobediência e, por consequência, da resistência. A esse respeito, “Submissão objetiva no contexto de resistência subjetiva (...)” (Gros, 2021, p. 59). Destarte, a obediência, manifestação e manutenção de uma junção de forças históricas, tem no seu inverso a desobediência como resistência. Posto que o autor não se refira, em particular, à arte e ao design – objetos desta investigação –, suas ideias aludem ao contexto capitalista e não somente se aplicam como também são produtivas para pensar tais campos de criação inseridos nesse sistema.

Desobedecer é estatuto mesmo da criação. Esta é fruto da rejeição às certezas manifestas e consensuais, da não aceitação das ideias padronizadas e dos inconformismos sociais. Por conseguinte, suscita questões sobre paradigmas estabelecidos e é determinante na construção de sentidos outros, que envolvem não apenas a esfera do visível, mas todo um conjunto de relações perceptíveis – ainda que intangíveis. Tal assertiva é esclarecedora a respeito do pressuposto deste estudo que convoca um duplo papel para o bordar, conforme corrobora a seguinte declaração de Parker.

Algumas vezes os bordados reforçaram o ideal de feminilidade, ocultando confortavelmente as disjunções entre o “ideal” e o “real” por palavras e imagens que eles aproximaram – “*Home sweet home*”. Outras vezes eles resistiram ou questionaram a ideologia emergente da obediência e da subjugação feminina [...] (1996, p. 12).

Considera-se como proposição, nesse caso, a ideia de que o bordado é processo e criação e, por isso, é um fazer imbuído de significados próprios, não obstante estivesse conformado ao cumprimento de um estereótipo opressor. Mesmo que, na atualidade, se pressuponha como tarefa feminina, bordar já não mais se presta a moldar, de modo definitivo, tal estereotipia. Em vez disso, notabiliza-se como manifestação de um corpo em ação a favor da luta de agendas femininas, que opera de modo desobediente e subversivo e dá forma à resistência. Convém para ilustrar a questão, objetos de arte, especialmente os produzidos por mulheres, que utilizam o bordado como materialidade e procedimento.

Contrária a “palavras de ordem” (Deleuze, 1999), a arte é, desobediente. De acordo com Brandão, ao parafrasear Deleuze, “(...) a obra de arte é ato de resistência no sentido em que desobedece sempre, ignora palavras de ordem, não pretende transmitir nada e ainda dilui as informações que a envolvem” (2000, s/p). Assim, articulados, arte e bordado desvelam afinidades: partidários da revisão de paradigmas, conspiram contra poderes estabelecidos e constroem-se como força de pautas e de transformação.

2.2 Bordado, arte e resistência em *Pra mim, a escultura é o corpo e o corpo é minha escultura*

Nazareth Pacheco (1961-) é uma artista visual paulista, cuja articulação entre obra e vida é um exercício poético que perpassa toda a sua criação. Recorrente em seu trabalho, a discussão de temas como beleza, feminilidade e aspectos físicos e a produção de objetos tridimensionais – entre os quais destacam-se adornos e vestimentas – refletem questões autobiográficas relacionadas ao seu corpo. A esse respeito, declara Pacheco, ao explicar sobre um mal congênito que a obrigou a passar por diversas intervenções cirúrgicas e estéticas ao longo da vida: “Alguns processos cirúrgicos e estéticos aos quais fui submetida acabaram demonstrados na terceira fase do meu trabalho”⁴.

Para mim, a escultura é o corpo o corpo é minha escultura, de 2012 (Figura 1), faz parte da série de obras Referências - Louise Bourgeois (2012), na qual Pacheco elege a vestimenta e o bordado para compor uma narrativa intimista, comovente, poética, simples e “sincera” em sua auto-exposição. A artista evoca um objeto do cotidiano e, sincronicamente, é atravessada por ele, fazendo dele expressão.

4 Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10018/nazareth-pacheco>. Acesso em: 26 nov. 2022.



Figura 1 *Para mim, a escultura é o corpo o corpo é minha escultura*, 2012, tecido bordado e cristal, 74x44cm.

Fonte: Disponível em: http://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/portu/comercio.asp?fig_Lingua=1&cod_menu_obras=1&cod_Serie=15&cod_Artista=1 Acesso em 25 de novembro de 2022.

O objeto em *Para mim, a escultura é o corpo o corpo é minha escultura* se assemelha a uma camisola – mas pode ser um vestido – em algodão ou linho na cor branca, cuja forma, singela, remete à graciosidade e inocência de camisolas e também de vestidos tipicamente infantis – ambos, de tempos de outrora, de uma época em que as roupas eram produzidas sob medida. Desprovida de ornamentos, a não ser pelo discreto bordado em cristal transparente que forma desenhos nas mangas e na barra, esta faz alusão, em sua simplicidade, a um sentimento romântico de pureza.

Contrapondo-se, entretanto, a essa aparente candura, um recorte, que se assemelha a faixa, na altura e em toda a extensão do peito exibe bordada, em linha de fio cirúrgico na cor vermelha, a frase “para mim, a escultura é o corpo o corpo é minha escultura”, seguida das iniciais L.B., que remetem a uma assinatura (Figura 2). Chama atenção a tipografia utilizada na obra, que recorda os tipos usados para bordar, por intermédio de monogramas, o enxoval das mulheres tão logo elas ingressavam na vida adulta. Texto e assinatura são menções explícitas a Louise Bourgeois⁵, que dá nome ao conjunto

5 Louise Josephine Bourgeois, nasceu em 1911, em Paris e, aos 12 anos, passou a ajudar seus pais no ateliê onde restauravam tapeçaria, tornando-se exímia desenhista de pernas e pés. Em 1929 estudou desenho na Escola Nacional de Arte Decorativa, porém, foi após a morte de sua mãe, em 1932 que passou a dedicar-se ao estudo da Arte. Deste então, frequentou importantes escolas de Arte em Paris e conviveu com artistas como Picasso, Duchamp e Miró. Aos 27 anos, casada, mudou-se para Nova York, onde viveu a maior parte da sua vida.

de trabalhos e de quem Nazareth toma de empréstimo a frase bordada, reveladora da indissociabilidade entre sua vida e sua obra – tal qual Bourgeois.



Figura 2 Detalhe da *Para mim, a escultura é o corpo o corpo é minha escultura*, 2012.

Fonte: Disponível em: http://saudeemmovimento.com.br/sites4/nazarethpacheco/portu/comercio.asp?fig_Lingua=1&cod_menu_obras=1&cod_Serie=15&cod_Artista=1 Acesso em 25 de novembro de 2022.

Embora o corpo que se apresenta na obra não seja uma materialidade visível, ele é corporificado e envolto por linha, agulha, tecidos, bordado e palavra, que lhe servem como significante. A roupa evoca o corpo e afirma o modo de existir desse corpo. A arte assume a função de tornar visível, investe em forma (imagem) e palavra para anunciar a existência de um corpo feminino constantemente inscrito no quadro autoritário de uma sociedade que impõe à mulher a necessidade de adequação a padrões inatingíveis e a submissão a frequentes reparações estéticas – como uma escultura. Ademais, denuncia o imperativo da indústria da moda e da beleza – referência tanto à experiência de Nazareth Pacheco quanto à de muitas mulheres. Moda e roupa, e beleza são códigos, comumente, identificados com o feminino. Especificamente, sobre a vivência da artista, sua história é marcada pela submissão a diversas intervenções para reconstrução de seu corpo – padecedor de um problema congênito –, com a finalidade de adequá-lo a parâmetros aceitos da beleza feminina.

O corpo, tema que atravessa o trabalho de Pacheco, descortina a transgressão. A obra conserva em si o gesto e a potência da insubmissão e, por consequência, da resistência. Vestimenta e bordado, forma e procedimento, símbolos do ideal de feminilidade subserviente, ambos pertencentes ao âmbito privado e íntimo – abrigados pelo silêncio da domesticidade –, prontos para serem exibidos, publicizados, subvertem a

ordem que lhes foi dada. Ao mesmo tempo, como signos da moda – produzida em série, impositiva de padrões e da esfera do público –, aqueles partem da ideia de moda como plataforma de arte e, transformados em expressão e agente para a escritura de uma enredo subjetivo sobre o corpo, são contrários ao jugo do sistema da moda. Desvela-se a presença de um corpo que não aceita calar. Desobedientes, estes resistem e alinhavam uma narrativa avessa à subjugação feminina. Sobre a arte, a artista diz que esta pode ser vista como processo de cura que permite “recosturar” o próprio eu⁶.

A palavra bordada, feita texto e imagem, arremata a tecedura. O seu deslocamento para “dentro” da obra, em vez de apenas nomeá-la, testemunha uma condição artística contemporânea: a palavra é também materialidade. Para além de sua função discursiva, é elemento de composição e como imagem acústica constitui-se como processo visual da arte. Somado a isso, a opção pelo fio cirúrgico – simbólico per si – na cor vermelha, em contraponto à tranquilidade, pureza e limpeza do branco do vestido/camisola, indica uma caminho visceral em direção à nossa interioridade: é corpo, é sangue, é vida – e pode ser também dor, doença, violência. Adicionalmente, vale salientar uma correlação com a prática comum, nos séculos XIX e XX, de personalizar peças com monograma. Tarefa crucial do processo de iniciação feminino, era a feitura da marcação do enxoval – entre as quais se inserem as camisolas. Tal atividade, que consistia em bordar as peças do enxoval com as letras iniciais dos nomes dos noivos, correspondia à convergência do ciclo biológico e social da vida da mulher, pois “era no período em que a marca da menstruação assinalava os corpos femininos que as raparigas começavam a marcar com as suas iniciais as peças que iriam constituir o enxoval [...] A marca provinha assim do próprio corpo das mulheres” (SARAIVA, 2008, p. 119). Usualmente, para fazer a marcação, empregava-se linha vermelha. Nesse sentido, pode-se afirmar que o vermelho – e seu impacto e simbolismo irrefutáveis – revela a recusa ou a incapacidade do corpo de, embora silenciado, ser um corpo contido.

O arranjo plástico proposto por Nazareth Pacheco, que evidencia o cruzamento de linguagens em sua composição – imagem e palavra –, conforma tanto as potencialidades da matéria quanto as do indivíduo; deixa entrever pulsões e configura o relacionamento do sujeito consigo mesmo e com o meio. A experiência estética possibilitada pela obra reside no modo (singular) pela qual a artista emprega seu corpo para ressignificar as coisas, compreendendo o corpo como “ponto de vista sobre o mundo” (Merleau-Ponty, 2013, p. 18).

6 Disponível em: <https://www.facebook.com/famamuseu/photos/a.686158471470328/379093529176792/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não obstante a mutabilidade a que esteve sujeita a prática cultural (longeva) do bordado manual, um aspecto permanece como fato social central: a associação da tarefa com o feminino, como atividade que conformou um enredo imposto às mulheres, conferindo-lhe um lugar demarcado, o de subalternidade. Algo, no entanto, escapa à determinação desse locus social e a identidade feminina é também tramada – muitas vezes, de modo velado – nas subjacências do próprio fazer do bordar, que coloca um corpo em ação. Nesse contexto, o bordado pode operar de modo desobediente e subversivo em relação aos significados que tradicionalmente lhes são atribuídos.

Buscou-se nesse artigo discutir o bordado manual, como procedimento e materialidade da arte e do design, que se presta a discutir pautas femininas e que atesta a sua capacidade de articular-se nas brechas para se constituir como desobediência e resistência. Técnica capaz de expressar forças e promover atos subversivos, o bordado é utilizado como técnica e linguagem pela arte e pelo design como ação significativa de resistência a forças opressivas de diversas naturezas.

Ilustrativa dessas assertivas, a obra *Para mim, a escultura é o corpo o corpo é minha escultura* descortina a subversão pelos usos do bordado, da vestimenta, da palavra, da moda, do corpo e da narrativa íntima que se coloca à mostra por meio de uma obra de arte a ser publicizada em instituições públicas de grande circulação. O que se constata, pode-se dizer, é uma relação sofisticada entre significante e significado, cuja mensagem, que se constrói e estabelece a partir de tensões e contradições, é um subtexto, é subjacente, está nas entrelinhas – é uma espécie de sussurro, que quebra o silêncio.

No que se refere ao bordado, cabe destacar que a perturbação se dá, especialmente, ao sugerir uma analogia com a resignificação da tarefa de iniciação da vida adulta feminina, sinalizada pela obrigatoriedade de marcação do enxoval – inclusive a camisola – com monogramas. Para bordar as letras indicativas do nome familiar, habitualmente, utilizava-se linha vermelha. Numa espécie de relação metonímica com o corpo, dá-se a transposição do simbolismo da cor do próprio sangue para a roupa íntima – o que lhe concede ser, simultaneamente, testemunho de existência, transitoriedade, identidade e feminilidade.

Pois não é isso o que faz Nazareth Pacheco? A artista perturba a ordem – de maneira silenciosa e delicada – dada ao “rebordar o eu” e o ideal feminino. A obra revisita narrativas sobre o feminino e evidencia questões subjetivas sobre a artista, mas não só; é também narrativa sobre a condição feminina, luta para superar estigmas de gênero. Luta para vestir-se de outros corpos. Ato de resistência que é um ato de arte e também humano.

Dito isso, ao colocar em questão o bordado, na qualidade de operação de um corpo que é agente da fatura e existência de subjetividades, espera-se, com este ensaio, contribuir para ampliar a reflexão a respeito dos estereótipos de gênero associados à mulher e das potencialidades estéticas do bordado como linguagem de agendas feministas. Aspira-se ainda promover o alargamento de perspectivas teórico-práticas dos campos da arte e do design, que agenciem análises críticas, consoantes com o contexto, as transformações e demandas sociais emergentes.

4. AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Doutorado em Design do PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi (SP, Brasil), em 2024, sob a orientação da professora e pesquisadora Dra. Mirtes C. Marins de Oliveira.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Ludmila. Aspectos de uma estética deleuziana. In *Vitruvius/Arquitextos* ano 01, out. 2000. Disponível em: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.005/973>. Acesso em: 21 nov. 2022.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução José Marcos Macedo. *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999.
- DURAND, Jean-Yves. *Os lenços de namorados: frente e verso de um produto artesanal nos tempo da sua certificação*. 2. ed. Vila Verde: Gráfica Vilaverdense Artes Gráficas, 2008. 302 p.
- GROS, Frédéric. *Desobedecer*. 2a reimp. São Paulo: Ubu Editora, 2021. 222 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. 1. ed. Cosac Naify portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 187 p.
- PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: embroidery and the making of the femininity*. Londres: The Womens Press Limited, 1996.
- SARAIVA, Clara. Bordados, ritos de passagem e construção da feminilidade. Europa e Portugal. In: J. Y. Durand. *Os lenços de namorados: frente e verso de um produto artesanal no tempo de sua certificação*. 2. ed. Vila Verde: Gráfica Vilaverdense Artes Gráficas, 2008, p. 116-122.