

Notas sobre a exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*

Notes on the exhibition *Transbordar: transgressões do bordado na arte*

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Como citar:

ROCCO, R. D. F. M. Notas sobre a exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p.357-372, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665171. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665171>.

Imagem: Rosana Paulino. Sem título, série "Bastidores", 1997. Foto: Cortesia da artista.

Notas sobre a exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*

Notes on the exhibition *Transbordar: transgressões do bordado na arte*

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco*

Resumo

O objetivo deste texto é comentar a exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*, com curadoria de Ana Paula Simioni, realizada no Sesc Pinheiros entre 26 de novembro de 2020 e 8 de maio de 2021. Nossa metodologia baseou-se em visitas à exposição, leitura do catálogo da mostra e de referências bibliográficas que abordam o tema, o que inclui textos de autoria da curadora e de outros pesquisadores, especialmente no Brasil.

Palavras-chave

Exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. Bordado. Gênero. Hierarquias artísticas.

Abstract

The goal of this text is to comment on the exhibition *Transbordar: transgressões do bordado na arte*, held at Sesc Pinheiros between November 26, 2020 and May 8, 2021, curated by Ana Paula Simioni. Our methodology was based on visits to the exhibition, reading its catalog and bibliographic references on the topic, which include texts by the curator and other researchers, especially in Brazil.

Keywords

Exhibition *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. Embroidery. Genre. Artistic Hierarchies.

Introdução¹

O título da exposição junta duas partes: trans e bordar. [...] Remete ao objetivo principal da mostra, que é evidenciar a força expressiva do bordado e a capacidade de transbordar e transgredir valores que estão historicamente a ele associados, como por exemplo uma arte doméstica, feminina, inferior porque ligada ao artesanato, como se o artesanato fosse menos artístico do que a chamada [...] Belas Artes, que geralmente a gente atrela à pintura e à escultura (Arte!Brasileiros, 2021).

Com essa frase, pronunciada em um vídeo sobre a exposição, a curadora Ana Paula Simioni nos oferece uma chave de leitura e interpretação das mais de 100 obras realizadas por 39 artistas de diferentes nacionalidades e gerações expostas na mostra *Transbordar: transgressões do bordado na arte*, apresentadas no Sesc Pinheiros, em São Paulo, entre 26 de novembro de 2020 e 8 de maio de 2021. Assim, Simioni nos coloca de imediato dois problemas que atravessam a atividade de bordar: gênero e hierarquias artísticas. Ainda em suas palavras, na mostra há o

desejo de transgredir discursos normativos, que estabelecem fronteiras rígidas entre o que é uma prática artística de homem, uma prática artística de mulher; entre o que é arte e o que é artesanato; entre o que é uma obra assinada e uma obra coletiva; entre o que é valorizado e o que é desvalorizado (Sesc, 2020).

Ideias de inferiorização, exclusão e toda a sorte de violência, que vêm sendo construídas e sustentadas há séculos de forma mais ou menos velada, são colocadas em xeque pela exposição por meio de “obras que incomodam e inquietam” (Arte!Brasileiros, 2021).

A discussão sobre o estatuto das artes têxteis e do bordado e a sua expressividade no meio brasileiro não é de hoje; ela vem sendo colocada pela curadora desde o início dos anos 2000, como atestam artigos de sua autoria e sua tese de livre-docência. Essas investigações são referência para pesquisas na área, que ainda são poucas em nosso país se comparadas àquelas que versam sobre os campos da pintura e arquitetura, por exemplo.

Não deveria ser assim. Como se sabe, o ato de bordar, em suas diferentes técnicas, existe há muitos séculos em todas as regiões do mundo, sendo testemunho da ação de diferentes grupos sociais e carregando em si determinadas funções². Se durante a Idade Média o bordado contava com certo prestígio – com as guildas ou corporações de bordadeiras, principalmente, na Itália e na França –, na Renascença ele passou a assumir uma classificação “menor”, ficando à sombra daquilo que se convencionou chamar de “artes maiores”, ou seja, a arquitetura, a escultura e a pintura, todas filhas de um mesmo pai, o desenho (Simioni, 2020: 10). Com essa divisão, instaura-se uma ideia de que as atividades “intelectuais” realizadas por “artistas” estariam acima daquelas exclusivamente “manuais” realizadas por “artesãos”.

O bordado segue presente nos séculos seguintes, em vestimentas e decoração de diversos objetos em palácios, templos religiosos e casas, e chega a ser tema de um importante tratado publicado em 1770 por Charles Germain de Saint-Aubin (1721-1786), que trabalhava para o rei francês Luís XV (Watt, 2000). O ato de bordar continuaria a ser entendido dentro de uma perspectiva aplicada, e seus autores (geralmente autoras), como “meros/as” artesão/ãs. O movimento inglês Arts and Crafts, do século XIX, procura restituir o estatuto do artesão e das artes “menores” dentro de um contexto de oposição à produção mecanizada e em massa (Sousa, 2019: 61-62). Durante o modernismo, na primeira metade do século XX, ainda que os artistas e movimentos tenham proposto novas criações de ruptura,

questionando cânones da tradição artística, a primazia do desenho parecia persistir, assim como a hierarquização entre as artes. Como explica Simioni (2010: 1), é com o surgimento do feminismo na década de 1970, que artistas e críticas passam a questionar o lugar destinado às mulheres no campo da história da arte, ao mesmo tempo que retomam e revalorizam práticas artísticas tidas como “femininas”³, das quais o bordado faz parte.

No caso brasileiro, é fundamental lembrarmos que a prática do bordado foi incorporada na educação de meninas de famílias abastadas nos Oitocentos: aquelas de “coser, marcar, cortar, dançar, trabalhos de agulha, caia a ouro, prata, matiz e escama de peixe, tricot, filot, flores, obras de fantasia, recortar estofos, veludos e outros trabalhos manuais”, oferecidas por professores particulares e preceptores juntamente com o ensino da escrita, leitura e contas e outras línguas (Vasconcelos, 2007: 31). Já nas classes populares, o bordado se manteve ativo, incluindo homens e mulheres como atividade de subsistência. De toda forma, a associação do bordado ao gênero feminino e ao âmbito doméstico foi longamente construída. Assim, é possível intuir que justamente por terem ficado “encerrados” nessas categorizações, os têxteis bordados não tenham recebido a atenção merecida nem ganhado as salas de exposição⁴ e os espaços definitivos nos acervos dos nossos museus⁵.

É a partir dessas questões que a exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte* se coloca, propondo-se tanto como um espaço de reflexão e questionamento quanto de encantamento e repulsa, sobretudo pela presença de produções contemporâneas.

Impressões 1

Tendo como fio condutor o bordado, a exposição está organizada em dois módulos: “Artificando o bordado” e “Transbordamentos: usos do bordado na arte contemporânea brasileira” (Simioni, 2020: 7). No primeiro, há obras de artistas que usaram o bordado de forma pioneira em suas produções dentro do circuito artístico, enquanto o segundo apresenta obras de artistas contemporâneos que, justamente por meio do bordado, expressam questões de primeira ordem: gênero, categorizações e hierarquizações.

Ao chegarmos à exposição, independentemente do módulo de que o artista faz parte conceitualmente, um primeiro aspecto que chama a atenção são as cores escolhidas para a expografia rosa e lilás em tons bem suaves, que de imediato nos lembra dos famosos tons de quartos de “menina”, adotados a partir dos anos 1980⁶. Trata-se de um primeiro ponto de contradição colocado ao espectador, pois faz pensar seja nas questões de gênero, seja naquelas da violência infantil: o quarto que devia acolher e ser o porto seguro da criança pode ser o palco de terríveis e irreparáveis agressões contra ela, como provocam várias das obras, dentre as quais *Love Story – versão 4*, 1999/2020, de Rosana Palazyan. Realizada em uma fita de cetim cor-de-rosa bordada à máquina, presa em bobinas de acrílico, apresenta como num filme, cenas da história de uma criança que após nascer passa a sofrer, por parte de uma figura masculina, violência e abusos sexuais dentro de sua casa, até que acaba engravidando ainda criança. Seu bebê nasce e o filme parece se repetir infinitamente. Vista à distância, a obra é sutil, delicada, faz pensar em um brinquedo. Mas na observação próxima revela esse roteiro trágico e ininterrupto “baseado em uma história real”, como sugere ainda o título da peça.

Um segundo aspecto é aquele sugerido pela arquiteta Jeanine Menezes, de que a expografia foi pensada para o visitante ficar livre de percursos pré-determinados e fazer no espaço um movimento ziguezagueante – ou, em suas palavras, “labiríntico” – tão complexo e fascinante quanto o do ato de bordar. Ela completa: “A partir desse desenho de linhas que se relacionam, eu fui traçando essas

paredes” (Sesc, 2020). De fato, as possibilidades de trânsito pela mostra [Fig.1] permitem tecer vários diálogos e associações e renová-los em visitas posteriores.



Fig. 1. Vista da exposição. Foto: Kazuo Kajihara. Fonte: Comunicação Sesc Pinheiros.

Os trabalhos apresentados em diferentes suportes⁷ contribuem com essas variadas possibilidades interpretativas e sensação de contradição entre o plasticamente bonito e interessante e o suspeito, o terrível e o aflitivo. Tudo isso é conferido pela presença e imponência das obras – independentemente de suas dimensões –, visto que a interferência textual no espaço é pequena. Há o texto curatorial, os verbetes de parede escritos pela curadora-assistente Jordana Braz e os QR Codes, que oferecem áudios a respeito das obras. Essa produção textual e em áudio aprofunda aspectos de determinadas produções, mas não delimita o espaço interpretativo do visitante. O catálogo completa e ilumina a exposição, com todo o aparato teórico, por meio de textos da curadora, da artista Rosana Paulino e da historiadora da arte e curadora Karen Cordeiro Reiman.

Ao chegar à exposição, o visitante se depara com obras e artistas que talvez conheça de longa data, como a própria Rosana Paulino – com bastidores em que a artista faz “suturas” na garganta, boca e olhos [Fig.2] –, Edith Derdyk, Arthur Bispo do Rosário, Anna Bella Geiger, José Leonilson, Niobe Xandó, Rosângela Rennó, Brígida Baltar e Nazareth Pacheco, entre outros.

Mas há também várias surpresas de nomes já conhecidos, como Aldo Bonadei, e de jovens artistas como Rodrigo Lopes. Bonadei está presente com uma impressionante saia feita com óleo, barbante e lã sobre estopa e juta⁸, raramente exibida justamente porque o artista costuma ser lembrado e exposto como pintor, em especial por sua atuação junto ao Grupo Santa Helena, em detrimento de suas atuações outras, como a de figurinista, por exemplo. No caso de Rodrigo Lopes, cuja produção é pesquisada por Jordana Braz, há fotografias da série *Pai*, onde estão reproduzidas imagens de sua infância com frases bordadas que ouviu quando pequeno, como: “Ele num é nem doido de ser viado” ou “Tu vai morar com outro macho?”. Os aspectos autobiográficos levantados por suas obras encontram reflexos não apenas em outras ali expostas, mas nas infâncias de inúmeras crianças que são confrontadas com as injunções de violências verbais a se contrastarem com as delicadezas do bordado.



Fig. 2. Rosana Paulino. Sem título, série “Bastidores”, 1997. Foto: Cortesia da artista.

Impressões 2

Em sua pesquisa sobre o bordado no processo criativo, a pesquisadora Juliana Sousa (2019: 25) lembra que “nos séculos XVIII, XIX e XX, quando bordar ainda fazia parte da educação feminina, se exaltava a excelência técnica de um bordado através do seu avesso”.

A importância historicamente conferida ao avesso pode aqui nos dar chaves de leituras mais alargadas das produções expostas em *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. A primeira delas, mais

direta, seria pensar esse avesso como uma espécie de prisão em que operava a obrigatoriedade de tal excelência técnica nessa arte “menor” feita por mulheres, que tinham seus espaços e papéis rigorosamente estabelecidos por uma sociedade organizada e comandada por homens.

Nesse sentido, poderíamos refletir, por exemplo, sobre a produção de Regina Gomide Graz⁹. Como pesquisado por Simioni (2002: 7) desde o início dos anos 2000, Regina Gomide Graz teve um papel de relevância fundamental em nosso meio artístico, sendo uma das introdutoras e disseminadoras do estilo *art déco* no país e realizadora de peças como panôs, tapeçarias, almofadas e abajures para casas de elites abastadas, juntamente com seu irmão Antonio Gomide e o marido John Graz. Além disso, participou com eles da decoração da Casa Modernista concebida por Gregori Warchavchik, inaugurada em 1927, chegando a abrir na década de 1940 uma indústria de tapetes que levava seu nome. Contudo, a artista pareceu ficar sempre à sombra de John e Antonio, algo reforçado pela historiografia e por personagens fundamentais de nosso sistema artístico, como Pietro Maria Bardi, primeiro diretor do MASP. Em exposição sobre os três, por exemplo, ele sugere que enquanto Antonio e John não haviam se limitado às artes decorativas, criando obras de grande “valor artístico”, Regina permanecera circunscrita a esse tipo de produção (Bardi, 1976: 5-6). Limitada a uma condição de secundariedade como artista, as suas obras sobreviventes estão longe dos acervos de museus e próximas de colecionadores privados¹⁰.

A segunda chave de entendimento do “avesso” pode ser dada pelas acepções da sua definição extraída do dicionário Michaelis¹¹:

a·ves·so

adj

1 Que é antagônico; contrário, hostil.

2 Que não tem tendência (no aspecto moral): Era avesso às atitudes vulgares do colega.

3 Que causa dano; que prejudica; desfavorável, nocivo, prejudicial.

sm

1 O lado oposto ao lado principal; o reverso de alguma coisa; reverso: O avesso do tecido. O avesso da jaqueta.

2 POR EXT, FIG O contrário ou oposto em relação ao caráter, comportamento etc.: Ele é o avesso do pai.

3 O lado mau ou negativo dos fatos, das pessoas etc.; defeito, falha, imperfeição.

4 Desvio do caminho considerado correto; engano, erro, lapso.

5 FIG O que há de oculto em um caráter.

6 O que prejudica ou fere, que é nocivo ou desastroso; mal, malefício, prejuízo.

Essas definições, na maioria negativas e pejorativas, abrem um leque de possibilidades interpretativas em *Transbordar...*, uma vez que as obras reiteradamente as põem à prova.

No campo dos adjetivos, poderíamos tomar o avesso como essa ideia de “desfavorável, nocivo, prejudicial”, a qual vem geralmente associada às pessoas com problemas psicológicos e que ficam à margem da sociedade. Um trabalho como o de Pola Fernandez, em sua série *Odete* [Fig. 3] nos faz olhar para a questão de forma mais empática, sensível e próxima, tensionando a definição. A série é composta por quatro fotografias de grande dimensão de Odete, que é ex-interna da instituição psiquiátrica Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro, e atual participante do programa de residência terapêutica da Prefeitura do Rio de Janeiro. A proposta da artista com essas imagens, nas quais intervêm com bordados, é a colaboração com a pauta antimanicomial, que objetiva justamente desfazer preconceitos e mudar atitudes de exclusão e violência contra indivíduos com transtornos. No lugar de “nocivo e prejudicial”, as imagens e sua protagonista nos sensibilizam para o contrário.



Fig. 3. Pola Fernandez. Sem título, série "Odete", 2019. Foto: Cortesia da artista.



Fig. 4. Arpillera - Centro de detención, 1973-1989, Autora Desconhecida. Foto: Cortesia Fondo Fundación Solidaridad. Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

O que se adjetiva como “antagônico; contrário, hostil” também poderia operar nas *arpilleras*, de autoria desconhecida [Fig. 4]. Realizadas no período da ditadura a partir de uma técnica têxtil tradicional do Chile¹², “as *arpilleras* feitas nas oficinas eram enviadas para o exterior como forma de denúncia contra a violência que ocorria em seu país. Além de constituírem ativismo político, as *arpilleras* eram vendidas e geravam renda para as mulheres que as concebiam e executavam”, explica Jordana Braz no verbete sobre o assunto no espaço expositivo. Assim, o trabalho calcado em suas próprias raízes, a partir de seus próprios códigos, era uma forma ativa de declarar ao mundo as temeridades que ocorriam no país.

A partir da definição de avesso como substantivo – ou seja, “o lado mau ou negativo dos fatos, das pessoas etc.; defeito, falha, imperfeição” –, poderíamos pensar na repressão sob a qual inúmeras pessoas viveram e vivem por suas orientações sexuais e de gênero, como se fossem “imperfeitas”. Alguns trabalhos na mostra problematizam bem isso, como aquele de Pedro Luis, intitulado *O nosso amor sempre existiu*, da série *Trabalhos autobiográficos com a memória alheia*, de 2014: numa fotografia antiga há dois homens vestidos formalmente com os olhos tarjados, o que evita serem reconhecidos¹³. Tratava-se de contar uma história pessoal do artista por meio de pessoas que ele não conhecia (Sesc, 2020). O bordado é, então, o único agente possível de recuperação e demonstração do amor entre eles.

Ainda refletindo sobre essa mesma definição avessa, a obra de Angela OD [Fig.5] nos abre diversas possibilidades de discussão, sendo talvez a mais latente a questão da “ditadura da beleza” a que somos submetidos (especialmente as mulheres). Aos padrões de perfeição estética ante o “defeito e a imperfeição” tão forte e longamente construídos, Angela OD nos traz a figura feminina monumental, quase como uma divindade, presença maior em uma espécie de teatro. Ela faz uma grave oposição à cotidiana invisibilidade, violência e preconceito.



Fig. 1. Vista da Exposição com obras de Angela OD. Lavanda é a cor mais livre 1, 2019, Lavanda é a cor mais livre 2, 2019 e Lavanda é a cor mais livre 3, 2019. Foto: Foto Kazuo Kajihara. Fonte: Comunicação Sesc Pinheiros.

À luz da definição do avesso como “desvio do caminho considerado correto; engano, erro, lapso”, poderíamos pensar várias obras. O caso de Lia Menna Barreto com sua *Pintura de Taiwan*, de 2003¹⁴, nos coloca uma espécie de paradoxo [Fig. 06-07]. Pois é uma obra que, vista à distância, é plasticamente linda, parecendo um mapa geográfico imaginário. Mas na aproximação vemos que há algo de grotesco e estranho. Isso se dá não apenas pelos elementos em plástico que a compõem – como lagartixas, sapos, cobras, variados tipos de plantas e bonecas –, mas porque eles estão derretidos e colocados de forma sobreposta. Esse amálgama entre a representação da natureza e do homem é desconcertante, mas tem uma ação completamente hipnótica. É um trabalho que evoca a dualidade: a beleza e a violência – inclusive em seu processo de elaboração, como afirma a curadora no vídeo da exposição *Arte!Brasileiros* (2021) –; a delicadeza e a dor; o onírico e o mundano. Poderia ser pensada como essa espécie de “desvio” do conceito de belo, também há séculos construído e sustentado. Mas a obra, assim como as demais, desafia esse sentido.



Fig. 6. Vista da Exposição com obras de *Lia Menna Barreto* e na parede iluminada ao fundo a *Pintura de Taiwan*, 2003.
Foto: Foto Kazuo Kajihara. Fonte: Comunicação Sesc Pinheiros.

A obra de Sol Casal, *Nó na garganta*¹⁵, da série *Muô, mistérios corpóreos*, é também uma forma potente e estarecedora de exteriorizar como as mulheres se sentem em papéis e condições historicamente a

elas imputados. Em uma fotografia de sua própria cabeça inclinada para trás, a artista faz uma intervenção em tricô, resina e alumínio, em que fica escancarada a imagem de uma fenda com um nó vermelho, posicionada em seu pescoço. O nó na garganta, no título e na imagem, fica ainda mais perturbante, ao notarmos que a boca da própria artista está cerrada. Ela chama a atenção para a dificuldade de revelar as violências que o corpo feminino sofre, mas que estão latentes e visíveis. Assim, se manifestar e procurar novos movimentos dentro desse impiedoso sistema é ainda considerado por muitos – na esfera privada e mesmo pública - como um “desvio”, um “lapso”.



Fig. 7. Vista da Exposição com obras de Lia Menna Barreto. Foto: Kazuo Kajihara. Fonte: Comunicação Sesc Pinheiros.

Poderíamos ainda tomar a definição de avesso como “o lado oposto ao lado principal”, atrelada ao próprio sentido e proposta da exposição, que é questionar o bordado exclusivamente como “arte feminina” e dentro de classificações como a de ser ou não artesanato ou “prenda doméstica” (Simioni, 2020: 7). Se comentamos que por séculos esse “lado principal” foram as chamadas “Belas Artes”, ou “artes maiores”, enquanto o bordado estava sob o estigma de “arte menor”, na exposição ele está presente como questionador, que reivindica sair da condição de lado oposto, silenciado e secundário e

alçar-se como esse meio expressivo não obediente a classificações redutoras. Ou, como coloca a curadora, que não se trata de uma produção exclusivamente feminina, “dócil e docilizadora” (Simioni, 2020: 28).

Várias outras associações poderiam ser feitas a partir das definições indicadas no dicionário. Outras ainda surgiriam de novas visitas à exposição. No entanto, gostaríamos agora de voltar-nos à obra de Fabio Carvalho *Lenço de Namorados*. Por dois aspectos: o primeiro é o resgate de uma tradição portuguesa. Se antes falamos da produção das *arpilleras* como forma de resistência política calcada em uma tradição no Chile, Carvalho, por sua vez, toma algo de Portugal para chamar a atenção sobre o preconceito contra relações homoafetivas. Ele parte de uma prática surgida entre os séculos XVIII e XIX, em que mulheres bordavam mensagens em tecidos de algodão ou linho para enviá-los aos seus pretendentes com o intuito de saber se o sentimento era recíproco. Isso se desdobra posteriormente com mulheres e namoradas que mandavam esses lenços aos seus companheiros que haviam deixado Portugal, como Jordana Braz explica aos visitantes da exposição. O artista se apropria dessa prática e une não um casal heterossexual, mas um homossexual, em um retrato no qual ambos se apresentam fardados.

O segundo aspecto que emerge de *Lenço de Namorados* é o lugar físico e afetivo que um tipo de produção como essa – o lenço, entre outras sugeridas na exposição –, em suas variadas formas, ocupa em nossas histórias e vidas. Sugiro lembrarmos, dentro do ambiente doméstico, do “paninho bordado”.

Sobre essa vasta presença e uso múltiplo em residências, a estudiosa Marize Malta bem explica que:

não existia casa, da segunda metade do século XIX a princípios do XX, que não estivesse povoada de paninhos espalhados sobre poltronas, mesas e mesinhas, penteadeiras e lavatórios, vitrines e oratórios, criados-mudos e guarda-louças. Ornando uma superfície ou apoiando algum objeto, eles ofereciam um contraste delicado às superfícies escuras da madeira ou aos padrões estampados com cores vivas e variadas dos sofás e poltronas, e destacavam as peças que neles pousavam, demarcando sua individualidade (Malta, 2015: 4-6).

Malta (2015: 2) ainda recorda que esses “paninhos” acabavam sendo tratados efetivamente como tecidos de decoração e de serviço, conferindo uma sensação de aconchego aos lares na época, mas que não fazem parte dos acervos de museus nem figuram em publicações especializadas pelo fato de não terem sido considerados peças dotadas de valores artísticos. Ou seja, essas peças de fundamental importância cultural, histórica e artística acabaram destinadas a um limbo. Elas atualmente inexistem por conta de sua própria efemeridade ou, se ainda resistiram, encontram-se muitas vezes guardadas em algum canto da casa.

Impressões 3

Tais reflexões, somadas às poderosas produções realizadas por mãos masculinas – como a dos artistas vistos na exposição –, e a dimensão geralmente doméstica e feminina associada a elas fizeram-me rever a prática do bordado em minha esfera pessoal.

Minha relação com o bordado existe por conta de meus avós paternos Diva de Moura Rocco e Archimedes José Rocco. Essa avó me contou que desde menina bordava, fazia tricô e crochê, sendo este último a sua paixão. Por um longo período, quando voluntária no Hospital das Clínicas, ensinou outras mulheres a bordar. Mas foi em seu lar que encontrou um de seus mais próximos e aplicados

alunos: meu avô. As aulas começaram quando a atividade profissional como contador começou a diminuir no último decênio de sua vida e de acordo com o testemunho dela (Rocco, 2021): “como ele era bem mais caprichoso, logo aprendeu e bordava melhor que eu”.

Meu avô se tornou um apaixonado pelo bordado. Bordava em almofadas, em telas, em toalhas de rosto e banho, em panos de cozinha e em pequeninas telas que fixava em sabonetes. Dominava plenamente as técnicas de ponto cruz em talagarça e arraiolo em tela. Ele e minha avó, que comprava os materiais, vestiram seu apartamento com essas peças.

Como bom matemático, tudo era milimetricamente calculado. Se o avesso não estava condizente com seu grau de exigência, ou melhor, “tão perfeito quanto a frente”, ao ponto de confundir seu observador, desfazia tudo sem dó e recomeçava do zero. Não por acaso, cada peça levava meses para ficar pronta.

Com a obra finalmente concluída, havia sempre uma espécie de ritual da entrega, caso tivesse sido feita para presentear algum membro da família.

Um de seus bordados em tela me veio junto com uma carta/relatório em que ele explicava o processo do seu fazer artístico [Fig.8].

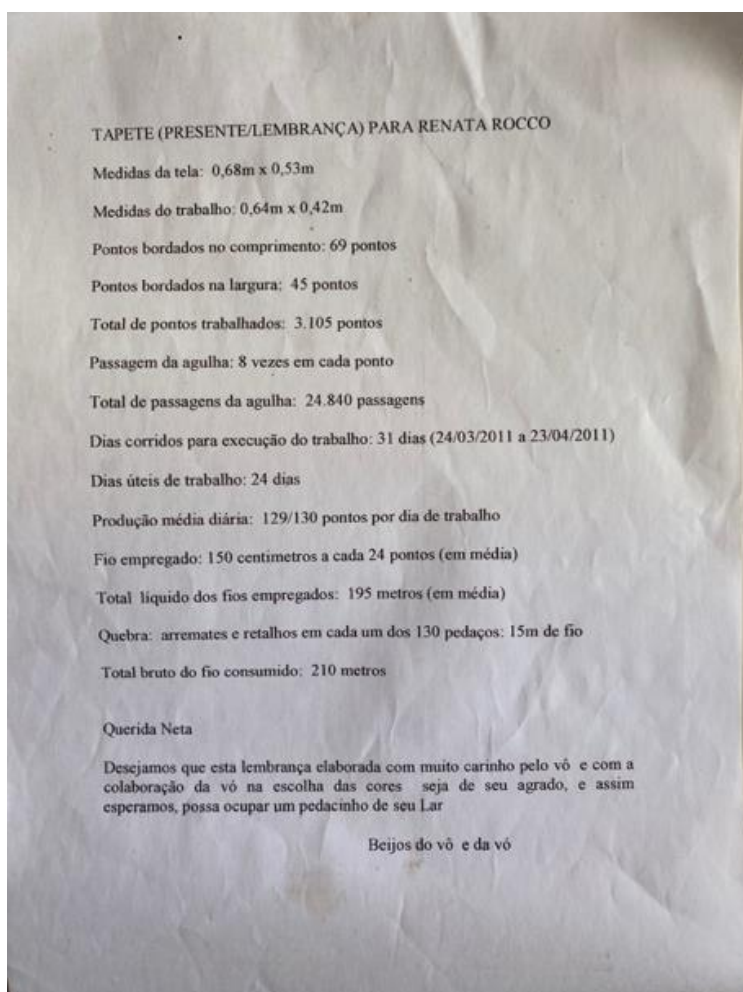


Fig. 8. Carta com dados técnicos da obra, 2011, de Archimedes José Rocco. Acervo pessoal.



Fig. 9. Archimedes José Rocco. Tapete, 2011, bordado em tela, 0,68 x 0,53 cm. Acervo Pessoal.

Para além da questão de mãos masculinas terem feito essa [Fig.9] e outras peças e da época em que as fizeram (a partir do início dos anos 2000), eu entendia e entendo com mais clareza depois de seu falecimento que, no fundo, esse fazer artístico era mais que um *hobby*. Tratava-se de um silencioso manifesto para o mundo e para si próprio como uma forma vigorosa de desafiar sua sanidade, manter-se calculando e deixar suas peças, em seus variados suportes, como um legado afetivo e atemporal para a família.

Considerações finais

A título de encerramento – ainda que bem longe de qualquer tipo de conclusão –, a visita à exposição *Transbordar: transgressões do bordado na arte* faz pensar em algumas coisas. Primeiramente, ela obriga o observador a sair de qualquer postura passiva e se aproximar olhando o detalhe, que não é

apenas visual, mas simbólico e cheio de ecos. E esse mesmo olhar detido é condição obrigatória a quem pratica a técnica do bordado.

Em segundo lugar, a curadoria procura dar voz ao invisível, ao “avesso”, seja por deixar evidente que não há um muro entre as chamadas artes aplicadas ou “menores” e as Belas Artes, seja por dar voz a tudo o que é historicamente calado e reprimido.

Em terceiro, ela me toca pessoalmente. Mas acredito que aquilo que é “meu” é, ao mesmo tempo, coletivo, sem limites geográficos e temporais. E a exposição ajuda a ressignificar tudo isso em suas potencialidades de discurso, afetividade, transmissão de conhecimento e resistências das mais diversas. Embora muitas manifestações comecem em casa, elas não devem ficar restritas aí. O conjunto exposto na mostra “borra os contornos” (Simioni, 2020: 7) e transforma de maneira definitiva a compreensão do ato de bordar entre público geral, pesquisadores, historiadores e críticos de arte.

Referências

BARDI, P. M. A família Graz-Gomide. In: CAT. EXP. *A família Graz-Gomide. O art-déco no Brasil*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1976.

CAT. EXP. *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. SIMIONI, A. P. (curadoria). São Paulo: Sesc, 2020. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/exposicao-transbordar/catalogo-transbordar>. Acesso em: 30 mar. 2021.

MALTA, M. Paninhos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 28., 2015, Florianópolis. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: ANPUH, 2015, p.1-12.

SIMIONI, A. P. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, n. 2, vol. 1, p.1-20, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acesso em: 16 mar. 2021.

SIMIONI, A. P. *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, 2018.

_____. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB*, São Paulo, n. 45, p.87-106, set. 2007.

_____. Transgressões do bordado na arte. CAT. EXP. *Transbordar: transgressões do bordado na arte*. São Paulo: Sesc, 2020.

_____; MIGLIACCIO, L. *Art déco no Brasil: Coleção Fulvia e Adolpho Leirner*. São Paulo: Olhares, 2020.

SOUSA, Juliana Padilha. *Tramas invisíveis: bordado e a memória do feminino no processo criativo*. Orientadora: Dr.^a Benedita Afonso Martins. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências das Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

VASCONCELOS, M. C. C. A educação doméstica no Brasil de oitocentos. *Revista Educação em Questão*, Natal, v.28, n.14, p.24-41, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/4463>. Acesso em: 16 mar. 2021.

WATT, M. Textile Production in Europe: Embroidery, 1600–1800. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/txt_e/hd_txt_e.htm. Acesso em: out. 2003.

TESTEMUNHO ORAL

ROCCO, Diva de Moura. Testemunho para a autora em 16 mar. 2021.

VÍDEOS

ARTE!BRASILEIROS, 2021. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/divulgacao/transbordar-transgressoes-do-bordado-na-arte-exposicao-sesc-pinheiros/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

SESC, 2020. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/14893_TRANSBORDAR+TRANSGRESSOES+DO+BORDADO+MOSTRA+INEDITA+ESTREIA+NO+SESC+PINHEIROS. Acesso em: 17 mar. 2021.

WEBSITES

MICHAELIS. 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/avesso/>. Acesso em: 16 mar. 2021.

Notas

* Renata Dias Ferraretto Moura Rocco é Mestre (CAPES, 2013) e Doutora (FAPESP, 2018) pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, Brasil. Pós-doutoranda desde 2019 no projeto temático “A Formação do Acervo de Arte Moderna do MAC USP e o Antigo MAM”, conduzido pela Dra. Ana Gonçalves Magalhães do MAC USP (Bolsa FAPESP: 2019/16810-8). Autora de artigos e capítulos de livros sobre artistas modernos italianos e sobre as primeiras edições da Bienal de São Paulo. E-mail: renatarocco78@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8335-9622>.

¹ Agradeço aos colegas Eduardo Almeida, Marina Barzon, Mariana Leão e Patrícia Freitas pelas sugestões. E a Diva de Moura Rocco.

² Para citar apenas um exemplo, temos os mantos funerários bordados à agulha e tela feitos durante a Civilização Nasca.

³ Como a artista Miriam Shapiro e a historiadora da arte Linda Nochlin. Vale lembrar que mesmo o Arts and Crafts pouco projetou as mulheres que nele tiveram papéis importantes.

⁴ Outras exposições com tema do bordado apresentaram recortes e propostas curatoriais diversos desta que resenhamos aqui. Uma delas foi *Bordado no Museu*, que teve lugar no Museu da Casa Brasileira em 2018 (cf. <https://mcb.org.br/pt/programacao/exposicoes/mostra-bordado-no-museu/>). Sobre arte têxtil e tapeçaria, especificamente, lembramos da I Mostra Brasileira de Tapeçaria que ocorreu na FAAP em 1974.

⁵ Vale lembrar que um pouco diferente, por exemplo, é o contexto na Inglaterra, em que o Victoria & Albert Museum possui um núcleo de bordados (cf. <https://www.vam.ac.uk/collections/embroidery>). Para a formação na área há a tradicional Royal School of Needlework, fundada em 1872, onde se pode obter o bacharelado (cf. <https://royal-needlework.org.uk/our-history/>) e o London Embroidery Studio, que desde 2007 oferece cursos livres (cf. <https://www.londonembroiderystudio.com/>; acesso em: 16 mar. 2021).

⁶ Não apenas nos dormitórios de bebês e crianças, mas em toda uma gama de produtos associados aos “meninos” ou “meninas”.

⁷ Tais como vídeos (por exemplo *Marca registrada*, 1975, de Leticia Parente; o trecho do desfile de Zuzu Angel e o *Vestido de protesto político (réplica)*, 1971); vestimentas (por exemplo *Alegoria*, 2015, de Nino Cais e *Saia*, s.d., de Aldo Bonadei); fotografias (por exemplo *Sem título*, série *Odete*, 2019, de Pola Fernandez; e *O nosso amor sempre existiu*, série *Trabalhos autobiográficos com a memória alheia*, 2014, de Pedro Luis); instalação *site specific* (como *Sopro*, 2020, de Edith Derdyk e a sua “tecelagem aérea”); entre outros que não podem ser encaixados em uma determinada tipologia (por exemplo *Lavanda é a cor mais livre 1*, *Lavanda é a cor mais livre 2* e *Lavanda é a cor mais livre 3*, todos de 2019, de Angela OD; e *Foi assim que entendi que vocês se sentiam*, 2019, de Karen Dolorez).

⁸ A imagem da saia exposta pode ser vista no catálogo da mostra (CAT. EXP: 2020: 69). A saia pertence ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que do artista também possui um casaco, pouco exposto.

⁹ A imagem da tapeçaria em feltro exposta pode ser vista em: (CAT. EXP: 2020: 9). Pertencente à coleção de Adolpho Leirner, ela vem sendo exposta no âmbito da tríade com Antonio Gomide e John Graz, como comentado.

¹⁰ Notadamente a Coleção de Fulvia e Adolpho Leirner. Sobre essa coleção, recomenda-se a publicação (Siminoni; Migliaccio, 2020).

¹¹ Dicionário Michaelis, on-line. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/avesso/>. Acesso em: 14 mai. 2021.

¹² Trata-se de uma técnica popular nascida em Isla Negra, em que desenhos bordados ou feitos com retalhos são costurados em tecidos de sacos de farinha ou batata. Vale lembrar que, em 2011, o Memorial da Resistência de São Paulo realizou a exposição *Arpilleras da resistência política chilena*, que dava um excelente panorama sobre o assunto. Para mais informações, veja: <https://pinacoteca.org.br/programacao/arpilleras-da-resistencia-politica-chilena/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

¹³ A imagem da obra pode ser vista no catálogo da mostra (CAT. EXP.: 2020: 28; 85).

¹⁴ A imagem da obra pode ser vista no catálogo da mostra (CAT. EXP.: 2020: 24-25).

¹⁵ A imagem da obra pode ser vista no catálogo da mostra (CAT. EXP.: 2020: 79). As demais obras da série podem ser vistas no website da artista: <https://www.solcasal.com/Muo-misterios-corporeos>. Acesso em: 14 mai. 2021.

Texto recebido em março de 2021. Aprovado em abril de 2021.