

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**Romilda Lorenzo Gomes**

**Saber fazer, saber tecer, saber bordar: o bordado da Ilha da Madeira na cidade de Santos**  
(1950-2023)

Juiz de Fora

2024

**Romilda Lorenzo Gomes**

**Saber fazer, saber tecer, saber bordar: o bordado da Ilha da Madeira na cidade de Santos  
(1950-2023)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, cultura e poder.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Christofolletti

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gomes, Romilda Lorenzo.

Saber fazer, saber tecer, saber bordar: : O bordado da Ilha da Madeira na cidade de Santos (1950-2023) / Romilda Lorenzo Gomes. -- 2024.

138 f. : il.

Orientador: Dr. Rodrigo Christofolletti

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2024.

1. bordado da Ilha da Madeia. 2. Santos. 3. saber fazer. 4. tradição de conhecimento. 5. bem cultural. I. Christofolletti, Dr. Rodrigo , orient. II. Título.

**Romilda Lorenzo Gomes**

**Saber fazer, saber tecer, saber bordar: o bordado da Ilha da Madeira na cidade de Santos  
(1950-2023)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, cultura e poder.

Aprovada em 9 de setembro de 2024

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Rodrigo Christofolletti – Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Profa. Dra. Silvana Mota Barbosa  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Davis Gruber Sansolo  
Universidade Estadual Paulista - UNESP

## AGRADECIMENTOS

Ao Divino Mestre e aos meus pais, pela vida e todo o amor, régua e compasso que ainda recebo a cada dia. Aos meus filhos, Pedro e João Gabriel, pelo imenso apoio e amor em nossas vidas. Ao meu orientador, Rodrigo Christofolletti, pelo incentivo e apoio. Aos professores e amigos da UFJF e da USP, incentivadores do meu percurso. Aos familiares e amigos, pelo incentivo e apoio. À Secretária de Turismo, Selley Storino, pela oportunidade de desenvolver a pesquisa, licenciada do corpo técnico, para fins acadêmicos. Aos colegas de serviço público, pelo apoio.

Aos professores Reinaldo Martins e Paulo Campbell, da UNISANTOS, pela oportunidade de consulta ao acervo do professor Albino Caldas.

Em memória da querida amiga Ana Cristina Requeijo, pessoa incomum, historiadora, moradora do São Bento e descendente de madeirenses, origem também da linhagem da minha avó paterna, d. Luísa.

E, novamente, a minha querida mãe, pelo olhar experimental para a vida e as coisas simples; sempre minha mãe, que entre os quinze e os vinte anos de idade, no início da década de 1950, confeccionou todo o seu enxoval de casamento, aos costumes da Ilha da Madeira, que ela aprendeu com uma vizinha da família da dona Pautilla, do bairro do Embaré, em cambraias, linhas e agulhas de seus próprios recursos, tendo também confeccionado os enxovais completos de casamento das suas três irmãs que jamais aprenderam a bordar.

## RESUMO

Esta dissertação aborda um dos traços culturais tradicionais menos estudados da cidade de Santos, que tem sido reconhecido popularmente como Bordado da Madeira, ou Bordado da Ilha da Madeira, em seu modo de fazer e sua história, tendo como espaço de atuação e referência o ofício no Morro do São Bento, em Santos, apesar de ter a sua confecção circulado nos principais bairros da região central histórica portuária de Santos, cidade localizada na região litorânea do estado de São Paulo; uma cidade que atraiu imigrantes progressivamente desde a segunda metade do século XIX até as primeiras décadas do século XX e, que se consolidou como a principal praça cafeeira do Brasil. A produção em Santos iniciou-se por volta da década de 1950, e atualmente o costume está em desuso, tratando-se iminente sua descontinuidade.

**Palavras-chave:** bordado da Ilha da Madeira; Santos; saber fazer; tradição de conhecimento; bem cultural.

## **ABSTRACT**

This dissertation addresses one of the least studied traditional cultural traits of the city of Santos, which has been popularly recognized as Bordado da Madeira, or Bordado da Ilha da Madeira, in its way of doing and its history, having as background and reference the craft at the Morro do São Bento, in Santos, despite having its production circulated in the main neighborhoods of the central historic port region of Santos, a city located in the coastal region of the state of São Paulo; that progressively attracted immigrants from the second half of the 19th century to the first decades of the 20th century and which has established itself as the center of the international coffee trade in Brazil. The production in Santos began around the 1950s, and currently is out of use, in an imminent discontinuation.

**Keywords:** Madeira Island Embroidery; Santos; know how; tradition of knowledge; cultural asset.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>1 SABER FAZER</b> .....	<b>16</b>
1.1 CULTURA MATERIAL .....	20
1.2 A SOCIEDADE DA ROUPA .....	22
1.3 ARTES E OFÍCIOS.....	26
1.4 A INTELIGÊNCIA DAS MÃOS.....	32
1.5 APRENDIZAGEM E TRANSMISSÃO .....	35
<b>2 O BORDADO</b> .....	<b>41</b>
2.1 O PONTO SUBVERSIVO .....	45
2.2 O BORDADO NA ILHA DA MADEIRA .....	56
<b>3 O CASO DE SANTOS</b> .....	<b>83</b>
3.1 PRIMEIROS ATELIÊS .....	86
3.2 A VIDA NA CIDADE-PORTO.....	90
<b>3.2.1 O impulso de valorização da memória na cidade</b> .....	<b>102</b>
<b>3.2.2 A busca ativa</b> .....	<b>104</b>
<b>3.2.3 Breve história das iniciativas de preservação do patrimônio em Santos</b> .....	<b>105</b>
<b>3.2.4 O bordado madeirense em Santos</b> .....	<b>109</b>
3.3 O BORDADO E O RELATO DA VIDA NA CIDADE.....	110
<b>3.3.1 O bordado madeirense em Santos por meio dos anúncios classificados</b> .....	<b>111</b>
3.4 A MEMORIA NA CIDADE.....	117
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	<b>125</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>133</b>

## INTRODUÇÃO

Uma das minhas primeiras lembranças é a sensação de usar um vestido branco bordado com um motivo colorido de crianças em roda por toda a volta da saia. Minha mãe aprendeu o bordado da Ilha da Madeira com uma vizinha da casa em frente, aos quinze anos de idade. Lembro-me da infância, em um ambiente de familiares imigrantes com grande predominância de galegos, entre muitos adultos, no bairro do Embaré, tradicional de trabalhadores portuários em Santos; endereço para onde meus avós maternos com seus filhos e filhas se mudaram quando tiveram condições de sair do Morro do Pacheco, no centro histórico, seu primeiro endereço fixo no Brasil. Entre as mulheres da casa, minha mãe, Nadir, costurava e bordava, enquanto minha avó materna, Carmem, fazia crochê, e minha tia “Lina” ou “Aline”, que também era minha madrinha, costurava. Costurou a vida toda e fez vestidos de noiva memoráveis, entre eles, o vestido de sua filha (que foi bordado no final da década de 1970 a muitas mãos em um tipo de crepe rústico com a aplicação de centenas de espelinhos minúsculos de inspiração indiana), o vestido de minha irmã caçula e o meu vestido de casamento, seu derradeiro vestido, também bordado a mão com a aplicação de minúsculas pérolas e aplicação de renda francesa. Antes disso, confeccionou o meu vestido para a valsa de debutante com o tecido adamascado do vestido de noiva da minha mãe, casada em 1954.

Resumidamente, a minha educação formal na juventude incluiu a exposição a diversas técnicas e sua exploração com os materiais. Lembro-me também de acompanhar o grupo de decoração de interiores da minha mãe, aos sábados, em ferros-velhos da cidade, encorajada pelos adultos do grupo ao olhar, procurando identificar maravilhas em potencial nas pilhas de material descartado; exercícios de atenção e imaginação, exercícios de invenção. Por diversos aspectos, a pesquisa tem certos pontos de contato com a minha experiência de vida e com o ambiente de onde eu venho, o ambiente dos meus.

Deste modo, o que motivou a realização da pesquisa no campo acadêmico foi a possibilidade de tratar desse assunto sob uma perspectiva formal e pública, no estudo da história, dos saberes de herança que transitam entre a arte e a vida prática, a partir do tempo presente, sob a perspectiva feminina. E, entre esses saberes, por vários motivos, o que me cala mais fundo é o bordado. Ele possibilitaria a atribuição de singularidade aos tecidos, personalizando e aportando conteúdos naquela operação de linha e agulha, que muito pouco mudou, tecnicamente, em milhares de anos, podendo assumir, entretanto, contornos de uma forma de coroação da costura ao longo da história.

Portanto, o objeto desta dissertação integra o âmbito de investigação da linha de pesquisa *Narrativas, Imagens e Sociabilidades* do Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais. O intuito foi de compartilhar olhares e reflexões a respeito do saber fazer, bem cultural, sua importância e história, por meio do bordado, a trajetória das detentoras da tradição do Bordado da Madeira, feito à mão, em Santos, um ofício de herança que entrou em desuso na cidade a partir do início da década de 1980.

Uma grande parte das fontes sobre as quais a pesquisa desta dissertação se apoiou são documentos de vários períodos, incluindo mais recentes, tratando inclusive de situações vividas, um contexto consistente com a definição do historiador Luís Fernando Cerri: “A história, nas sociedades contemporâneas, existe porque algumas pessoas, que vivem a vida cotidiana de todo mundo, tornam-se historiadores em seu trabalho” (Cerri, 2011, p. 117). Portanto, trata-se de uma pesquisa realizada dentro dos parâmetros da história do tempo presente que, sendo construída a partir do exame das questões atuais, nos move a procurar respostas nas fontes, onde estão os indícios dos processos de transformação, e que é descrita por Paul Ricoeur (2007, p. 456) como “aquela onde esbarram uma na outra a palavra dos testemunhos ainda viva e a escrita em que já se recolhem os rastros documentários dos acontecimentos considerados”.

Estabeleceu-se, para efeito de apresentação, a pesquisa em três capítulos. O primeiro capítulo procura a validade da escuta dos artefatos como fonte de pesquisa histórica, trata do saber fazer e da memória na relação com os bens.

Explora perspectivas na relação com os procedimentos de produção dos bens, transformação dos materiais, com os próprios materiais, na vida prática. Porque ao mesmo tempo em que a compreensão do presente requer conhecimento a respeito do passado, as fontes disponíveis na forma escrita, a depender do tema, ou seriam insuficientes ou incapazes de entregar o que os artefatos entregam. O capítulo conclui com os aspectos envolvidos na experiência da corporificação e da transmissão do saber.

Do ponto de vista do uso dos bens, compartilhei da visão de Violette Morin (1969), que examinou a relação dos indivíduos com os artefatos de uso ao longo da vida, procurando refletir sobre o saber fazer na história de vida dos indivíduos e sua relação com a memória e com o esquecimento na experiência cotidiana, abordando a aquisição e transmissão das técnicas, sob uma perspectiva dos modos de fazer, em como o fazer é adquirido pelo corpo. Tal perspectiva está embasada no pensamento do sociólogo Richard Sennett, a respeito do fazer à mão descrito como se observado a partir da experiência. Considerando corpo e mente interligados e atuantes

em tais processos complexos, conforme Sennett descreve os aspectos técnicos e culturais da vivência da aprendizagem, notadamente sua aura política, pareceu uma visão consistente com as reflexões de Walter Benjamin a respeito do narrador, em que ele elabora uma forma de linhagem dos ofícios a partir de uma interpretação das contribuições complementares nos processos de formação do artífice. Perspectivas que foram incorporadas à pesquisa pela importância do sentido do fazer, dessa feitura como linguagem, e a perspectiva da própria narrativa como um modo de fazer artesanal.

Na segunda parte do primeiro capítulo há uma breve reflexão envolvendo o distanciamento entre a arte e a técnica, tratando da segregação dos depositários dos ofícios de herança em curso a partir da aproximação, em alguns casos, cumplicidade, das academias com o mercado no século XVIII segundo Carl Goldstein (1996). Isso dialogaria com a perspectiva de Thompson, em sua visão a respeito da pesquisa histórica da classe trabalhadora em formação, uma contribuição para a reflexão a respeito da relação entre arte e trabalho na vida dos indivíduos das camadas populares da sociedade, de modo geral, e das mulheres em especial.

Procuramos localizar o ‘risco’, como ficou conhecido o sistema de aplicação de padrões previamente desenhados aplicados ao tecido, para que a bordadeira apenas executasse, como um emblema da mudança implantada no bordado madeirense. O desenho teria marcado a segregação do bordado e a desconexão entre arte e ofício, desvalorizado, paulatinamente, juntamente com seus detentores, pela operação intelectual presente na produção, planejamento e concepção, com o “design” ou desenho, enfim, que teria aparecido na orientação acadêmica a partir do Renascimento, e que ao longo do século XVIII estabeleceu uma relação declarada com as demandas comerciais (Goldstein, 1996, p. 254) marcando uma divisão cada vez mais consolidada entre as artes e os ofícios.

A primeira parte do segundo capítulo aborda alguns aspectos do Movimento Artes e Ofícios, no qual vida pública e artística se integraram, com destaque para o aspecto político na contribuição de William e May Morris. Discute-se como os ofícios, cada vez mais pressionados ao desaparecimento, com sua transmissão sob risco, assumem contornos mais exclusivos de trabalho, no sentido de uma atividade incompleta, fragmentada e privada de seus sentidos mais profundos – uma ruptura que se faz sentir até os dias de hoje.

Ao longo do capítulo, foram abordados alguns aspectos considerados fundamentais no diálogo entre o bordado e o feminismo. Procuramos situar a experiência de trabalho a que teria sido reduzido o bordado: produzido em casa, tornado um mecanismo de privação da mulher da vida pública, contribuindo para a pulverização das relações entre a empresa, que passa a

controlar todas as etapas do processo e produção do bordado, e a operária, papel ao qual teria sido resignada a bordadeira.

Na segunda parte do segundo capítulo, procurou-se apresentar a Ilha da Madeira, território de origem das imigrantes que vieram para os Morros de Santos, destacando a produção do bordado, compreendida, entre as diversas denominações do bordado português, dentro da tradição oral madeirense. Salientamos também seus principais pontos, sua própria história, suas nomenclaturas e variações documentadas.

Ao final do mesmo capítulo, depois da apresentação breve da experiência das mulheres com o bordado afeito ao trabalho, foram recuperadas algumas referências com elementos do bordado autoral na atualidade, juntamente com a renovação das artes têxteis da produção, mas também da transformação no uso dos artefatos, com ressignificação e propostas de reuso; memória e consumo, portanto, dialogando em uma espécie de ajuste ao qual o patrimônio tem sido submetido em diferentes partes do mundo, e que consistiria em peças sendo adequadas, modificadas, alterando definitivamente, em alguns casos, seu caráter e função originais, reabilitando-os para o uso na vida cotidiana e transformando a relação com os bordados prontos. Tais transformações feitas nas peças rendadas e/ou bordadas, de pequenas adaptações a modificações radicais, em releituras realizadas com diversos sentidos, para além do artístico, o ambiental e o prático, em alguns casos viabilizam seu uso, reabilitando sua presença na vida cotidiana. O trabalho com o bordado hoje tem muitas faces, um deles pode ser o grafite, a gravura.

Resumidamente, o eixo da pesquisa se deu sobre a relação entre a mentalidade de produção em larga escala por trás das modificações impostas à produção do bordado ainda na Madeira, de fruição a trabalho, com a descontinuidade da produção do bordado madeirense em Santos, documentada desde o início da década de 1980. Nas três décadas que antecederam o declínio da atividade, entretanto, houve um percurso que legou ao Morro do São Bento (e ao Morro do Fontana) um legado discreto. Apesar do reconhecimento da atividade como exaustiva, trata-se de um capítulo importante na história das mulheres da cidade, ainda que generalizações expliquem pouco.

Procuramos reunir dados disponíveis a respeito da perspectiva histórica do bordado madeirense em Santos pela experiência das mulheres que o conheceram e o produziram, refletindo sobre o desuso de um modo de trabalho exaustivo no qual a expressão não encontrou espaço. Uma atividade por onde eventualmente o passado, perdido, pode ter emergido em fragmentos por instantes; um passado em que ele teve sentido e significado, contornos de expressão de identidade e cultural, mas que, transformado, teria se esvaziado espontaneamente.

Há tanto a dizer a respeito do bordado em sua relação com o feminino que o recorte na história das mulheres aqui pareceu uma espécie de história da arte afeita ao trabalho.

Dialogando diretamente com os momentos da história do bordado madeirense, destaca-se a transição na Madeira e o posterior desuso da prática em Santos. Primeiro, observa-se a passagem de um modo de fazer artístico para uma escala industrial de confecção, reflexo da história das mulheres no trabalho. Essa transformação pode conter elementos ou guardar semelhanças com as histórias de vida e trabalho de outras mulheres em outros territórios, especialmente quando analisadas a partir do referencial teórico de Michelle Perrot. Parte-se do pressuposto de que a história da mulher na sociedade, tanto no trabalho quanto na arte, deve ser buscada, frequentemente, nos contextos da vida doméstica e da vida prática.

Portanto, é preciso sempre indagar as fontes, conforme destacou Thompson, a respeito da contribuição da experiência dos indivíduos das classes trabalhadoras na escrita da história, a “história vista de baixo”, respectivamente, da França e da Inglaterra do século XVIII, que é por onde se buscou um olhar da mentalidade em vigor, na época, das modificações profundas introduzidas no modo de fazer em tela, a distribuir as tarefas conformando as bordadeiras a meras executoras em um labor que teria integrado sua vida interior.

A ideia de formação de classe trabalhadora, conforme Thompson (1998), tratada na obra *Costumes em comum*, no recorte dos séculos XVIII e XIX, pareceu consistente com esta pesquisa. Indaga-se sobre a validade de algumas premissas, em face de aspectos da realidade da mulher no universo do trabalho, ainda por transformar, nos ambientes urbanos, principalmente as artistas, imigrantes.

O povo estava sujeito a pressões para 'reformatar' sua cultura segundo normas vindas de cima, a alfabetização suplantava a transmissão oral, e o esclarecimento escorria dos estratos superiores aos inferiores – pelo menos era o que se supunha. Mas as pressões em favor da 'reforma' sofriam uma resistência teimosa; e o século XVIII viu abrir-se um hiato profundo, uma profunda alienação entre a cultura patriciana e a da plebe (Thompson, 1998, p. 13).

Destacando a abundância de dados a respeito da história da classe alta no século XVIII em contrapartida com a escassez de dados a respeito da história da classe trabalhadora do mesmo período, Thompson (1998) não apenas teria evidenciado o desafio enfrentado na busca de fontes para produzir conhecimento a respeito do assunto, mas permitiu entrever a opção que faz o historiador quando elege um objeto de pesquisa, que não haveria neutralidade na relação entre o historiador e seu objeto de estudo.

Nesta dissertação, me apoiei sobre a hipótese dos usos e costumes formados a partir da cultura plebeia do século XVIII, dentro da localização que Thompson fez do surgimento da classe trabalhadora.

Ninguém é mais suscetível aos encantos da vida da burguesia do que o historiador do século XVIII. Suas fontes principais estão nos arquivos da *gentry* ou da aristocracia. Talvez ele até encontre algumas de suas fontes ainda na sala de documentos de uma antiga propriedade rural. O historiador pode se identificar facilmente com suas fontes: ele se vê cavalgando atrás dos cães de caça, comparecendo a uma sessão trimestral do tribunal, ou (se for menos ambicioso) se imagina ao menos sentado à mesa resmungona do pároco Woodforde. Os ‘trabalhadores pobres’ não deixaram os seus asilos repletos de documentos para os historiadores examinarem, nem é convidativa a identificação com sua dura labuta. Ainda assim, para a maioria da população, a forma de encarar a vida não era a da *gentry*. Eu poderia dizê-lo com palavras mais fortes, mas devemos prestar atenção às palavras tranquilas de M. K. Ashby ‘A casa-grande a mim parece ter guardado as melhores coisas para si, não concedendo, com raras exceções, nem dignidade nem liderança às aldeias, mas na verdade, depreciando o seu valor e a sua cultura (Thompson 1998, p. 26).

A pesquisa aqui apresentada foi conduzida, portanto, a partir deste olhar em busca de uma história ainda pouco estudada em Santos, mas que, entretanto, resistiu em fragmentos, ruínas na memória social da cidade. Tal análise se caracterizou por rever depoimentos já recolhidos, procurando dar atenção aos relatos daqueles que se debruçaram sobre o tema anteriormente, assim como anúncios de jornal e publicações específicas da época, no ensejo de conseguir somar alguma nova contribuição. O primeiro documento formal a respeito do bordado madeirense em Santos como parte da história da cidade, fonte primária, pertence a um período do início da década de 1990, do direito à memória como elemento da cidadania, produto dos movimentos sociais, muitos liderados por mulheres, como o movimento contra a carestia na zona leste de São Paulo no início da década de 1980. Trata-se de um período de transformações na tecnologia de materiais, comunicação de massa, abertura de grandes magazines e novas tendências, entendidas aqui como mudanças de comportamentos que impactam a maneira como os indivíduos consomem.

Buscamos refletir a respeito das relações e da transformação profunda do modo de fazer o bordado madeirense, que foi trazido para Santos, e que, proporcionalmente ao seu destaque como produto consumido pela elite local, teria sido cada vez mais desumanizante e protocolar.

Tal transformação ocorre em um sistema que conformou mulheres de um ambiente rural, que cultivavam o costume do bordado livre, em operárias da indústria, promovendo a padronização e a massificação de um fazer de níveis de dificuldade altíssimos. Uma prática

ligada ao universo particular, de caráter íntimo, modificada e explorada comercialmente ao ponto de manter todo um segmento de comerciantes em um circuito que se reproduziu em Santos e que, em certa medida, pode ter colaborado para seu esgotamento.

A pesquisa foi conduzida pela análise de fontes primárias e secundárias. Os depoimentos foram organizados em dois tipos. O primeiro tipo pertence a entrevistas semiestruturadas propostas e realizadas por mim com mulheres que manifestaram interesse em gravar um diálogo breve com apenas três perguntas fixas – nome completo, localidade de origem e as primeiras lembranças a respeito do bordado – e uma última – se a pessoa lembrava de alguma coisa importante que eu não perguntei. O parâmetro de gravação dos depoimentos foi sempre o da pessoa ter alguma memória ligada ao assunto. O segundo tipo de depoimento foi recolhido a partir de entrevistas feitas por outras pesquisadoras que se debruçaram sobre o assunto anteriormente. Além de depoimentos e publicações da época, trabalhou-se também a partir de dados recolhidos do principal jornal local.

Entre o material de base da pesquisa, suas publicações fundamentais, a mais antiga é uma brochura produzida pela Secretaria Municipal de Cultura, com texto do jornalista Francisco Ribeiro do Nascimento, inteiramente dedicada à história do bordado da madeirense tradicional dos Morros de Santos, a qual, em 1992, foi apresentada formalmente a toda a cidade, recuperando o percurso desde o início, embora resumidamente. Pela primeira vez, o Bordado da Madeira em Santos foi tratado publicamente como patrimônio local e foi descrito como parte integrante da história da cidade. Tal publicação pertence a um período histórico que foi vivido em Santos, assim como na cidade de São Paulo, no escopo da recuperação dos direitos civis. Que compreende o período da formação dos primeiros conselhos municipais, inclusive o Conselho de Cultura em Santos, o CONCULT, e o Conselho de Defesa do Patrimônio, o CONDEPASA, com o direito à memória sendo pensado pelo poder executivo local como elemento constituinte do direito à cidadania.

O segundo título, resultado da pesquisa da jornalista Gisela Kodja, apresenta o produto das entrevistas com as bordadeiras ligadas à União das Bordadeiras do Morro do São Bento, criada pelas remanescentes em 1984, com apoio do pesquisador Abílio Caldas, cuja pesquisa foi continuada pelo jornalista Francisco Nascimento e publicada no formato de brochura, mencionado anteriormente, em 1992. A obra *Bordadeiras do Morro do São Bento: a vida tecida entre o linho e as linhas*, publicada em 2008, traz fotografias de Marcos Piffer e foi uma publicação completa a respeito do assunto, no sentido do grupo original das fundadoras do coletivo ainda vivas e atuantes, de suas vozes, portanto, e do cenário em que vieram. A fotografia é parte essencial, compondo com o texto.

Essa obra é dividida em 8 tópicos. Entre eles, a primeira parte apresenta: “Elas passaram por aqui”, “A trama da vida”, “Cidade e Destinos” e “O mundo visto por elas”. Nos quatro primeiros capítulos, a autora situa o Morro do São Bento como lugar de memória e apresenta com arte e um caráter poético a perspectiva das bordadeiras integrantes da União das bordadeiras do São Bento até fisicamente, por causa das fotografias delas em primeiro plano, com as imagens do centro histórico e porto de fundo, não deixando espaço para dúvida a respeito da imensa simplicidade em que viveram e construíram suas memórias coletivamente. A obra da jornalista Gisela Kodja, portanto, foi uma importante fonte para a presente pesquisa, pois permitiu comparar as vozes das bordadeiras com os depoimentos apresentados em outros artigos mencionados a seguir.

O terceiro conjunto de fontes documentais foram os artigos das pesquisadoras Vivian Pisaneschi Cruz e Nelly de Freitas, pesquisadoras da área da psicologia social interessadas na perspectiva dos ofícios em desaparecimento, que proporcionaram depoimentos ricos de conteúdo; e também os arquivos da historiadora Maria Izilda Santos de Matos, da área da ciências humanas, das relações de trabalho e gênero no recorte de tempo da urbanização, do começo do século, com o artigo *Santos, o porto do café: cidade, cotidiano e trabalho*, que mostra a expansão do centro pelo recorte da divisão das classes sociais a partir do movimento dos primeiros registros de imigrantes na cidade.

O que se destacou entre os elementos comuns a todas as bordadeiras cujos depoimentos tive acesso foi, sobretudo, a memória da prática presente em suas vidas desde a infância, sendo a lida com fios e tecidos parte integrante do cotidiano. Na Ilha da Madeira, em alguns relatos, diante da rotina árdua do ambiente rural, o bordado, ainda que exigente, era vivido e lembrado como uma amenidade, um momento de encontro, que ao longo de suas vidas as teria acompanhado. A motivação do bordar estava em suas lembranças, e foi-se com elas. Ficou o caráter profundamente simbólico da União das Bordadeiras, composta por apenas cinco integrantes. Hoje, mais de trinta anos após a publicação do “resgate” do bordado da Madeira em Santos, restam memórias diluídas, fragmentos abertos a um exercício de interpretação.

Nesta pesquisa, optamos pelo estudo de um grupo específico: mulheres da cidade, trabalhadoras. Pessoas simples, oriundas das áreas rurais do arquipélago, mas altamente especializadas em um modo particular de fazer bordado. E, sendo o bordado uma linguagem, assumiu diferentes formas.

Na tentativa de compreender seu desuso, indagou-se: o que ele teria representado – e para quem? Uma pergunta difícil de responder, mas que, aqui, serve como fio condutor para o alinhamento do pensamento.

Como já foi abordado, apoiei-me na visão de Thompson a respeito da importância do estudo das classes trabalhadoras. Seria o bordado, enquanto bem cultural, uma referência comum àquelas que dele usufruíram e àquelas que dele dependeram para a sobrevivência da família? A pesquisa em tela procurou apresentar, dentro do recorte a que se propôs, elementos da transformação do bordado vivido na cidade pelas mulheres. Os depoimentos de vida e bordado estão na base do terceiro capítulo, que aborda os aspectos práticos da técnica nas memórias de vida das bordadeiras e das famílias em cujas memórias o bordado madeirense resistiu.

A conclusão alinha o que se procurou demonstrar ao longo do texto.

## 1 SABER FAZER

Este primeiro capítulo está dedicado ao fazer no seu sentido mais amplo: desde o conhecimento sobre os materiais e as habilidades envolvidas na expressão e no atendimento da vida prática – como alimentação, vestimenta, moradia – até os aspectos da aquisição e da transmissão do saber. As reflexões aqui expostas procuram estabelecer uma linha de pensamento que passa pela memória na relação com os artefatos e seus modos de fazer, com destaque especial para a roupa e a importância que ela assumiu em nossa sociedade como recurso tanto de memória quanto de esquecimento.

A primeira parte deste capítulo procura examinar a ampliação dos parâmetros dos métodos convencionais de análise, pois trata-se de um estudo sobre mulheres artistas cuja autodefinição não é descrita em trabalhos anteriores. Há pouquíssimo registro a respeito do tema, o que talvez justifique o mérito de um exercício como este. Entretanto, ainda há algo contado nos bordados, um “preste atenção no que não digo”. Conforme o texto avança, talvez seja possível imaginar que a contribuição das mulheres à sociedade seja muito maior do que aquilo que textos e pesquisas têm registrado. A preocupação da história com as pessoas comuns ainda pode ser considerada recente.

Haveria, portanto, um legado grandioso a ser desvendado, e trabalhamos aqui com a ideia de que os processos têm, nos artefatos, seus testemunhos, como os tecidos e, com eles, o bordado. No entanto, devido à longa duração dos materiais, seu sentido pode variar conforme a relação afetiva que se estabelece com eles, sem que esse deslocamento invalide sua condição de fonte. De acordo com Meneses (2009, p. 2):

Por tratar-se de processos cognitivos encarnados (*embodied cognitive processes*), estão eles marcados por uma inserção física no universo material. A exterioridade, a concretude, a opacidade, em suma, a natureza física dos objetos, materiais trazem marcas específicas à memória – problema capital – mas que não poderá aqui ser aqui desenvolvido. Basta lembrar que a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários iniciais, já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente.

Aborda-se também as diferentes formas de se relacionar, ao longo do tempo, com os bens na cultura material, considerando alguma ampliação do sentido objetivo na experiência com o uso dos artefatos. Conforme apontou Meneses (2009, p. 91), no artigo intitulado *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*, no qual ele questiona o sentido objetivo de um artefato em uma pesquisa histórica, considerando a longa duração dos

materiais e das próprias peças. Trata-se de uma contribuição relevante para a reflexão a respeito da escuta das fontes na história oral e da validação dos modos de produção e uso dos artefatos como documentos:

qual a natureza do objeto material como documento, em que reside sua capacidade documental, como pode ele ser suporte da informação? Ou, dito de forma mais direta e sem sofisticação: que tipo de informação intrínseca podem os artefatos conter, especialmente de conteúdo histórico? Os atributos intrínsecos dos artefatos, é bom que se lembre, incluem apenas propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza, etc. etc. Nenhum atributo de sentido é imanente. O fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentido das relações sociais – onde eles são efetivamente gerados – para os artefatos, criando-se a ilusão de sua autonomia e naturalidade. Por certo, tais atributos são historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido. Por isso, seria vão buscar nos objetos o sentido dos objetos (Meneses, 2009, p. 2-3).

No campo das memórias coletivas, a literatura tanto quanto os artefatos poderiam ampliar o espectro na produção de conhecimento a respeito dos indivíduos integrantes de determinados grupos, considerando-se evidentemente as limitações próprias da natureza da pesquisa. A exemplo de leitura das peças a seguir, foi dado um destaque para os artefatos de cerâmica e a produção de têxteis de algodão, de uso tão antigo quanto ainda presente na vida cotidiana brasileira, principalmente nos bairros rurais até meados da década de 1950.

A produção de cerâmica, por exemplo, foi descrita no artigo *A cerâmica paulista: cinco séculos de persistência de práticas Tupiniquim em São Paulo e Paraná, Brasil*, trabalho que discute a percepção dos elementos de influência portuguesa na tradição indígena de produção de cumbucas por meio das próprias peças. Os autores trabalharam também a partir de relatos de viajantes estrangeiros no século XIX, descrevendo o interior das residências rurais brasileiras.

As vasilhas cerâmicas produzidas localmente (sem vidrado na superfície) foram os primeiros itens domésticos da maioria dos lares até a primeira metade do século XX, quando passaram a ser substituídas por recipientes industrializados. Tal fato não foi concomitante no país, variando quanto ao local e à região, restando atualmente poucos lugares que produzem cerâmica para uso residencial e comercial. Todavia, tais vasilhas constituem tema de investigação sobre aspectos tecnológicos, econômicos e sociais da materialidade brasileira. A maioria dessas cerâmicas e seus contextos de produção e uso permanecem pouco ou nada pesquisados. Em alguns lugares do Estado de São Paulo ainda são produzidas cerâmicas domésticas. Dentre elas, existe a *cerâmica popular do estado de São Paulo*, definida na pesquisa etnográfica de Herta Löell Scheuer, nos anos 1960. Ela registrou a prática

cerâmica em nove áreas de São Paulo e uma do Paraná (Scheuer 1982; 21-23) como *produtos de cerâmica utilitária... aproveitados para inúmeras possibilidades... onde nota-se a existência de influxos da cultura indígena*, considerando que as *manufaturadas no sul mostram parentesco estilístico*. Ela também verificou que os cânones dessa prática das mulheres eram transmitidos de uma geração à outra, cujas memórias remontavam à metade do século XIX, podendo-se *constatar uma continuidade nas formas...*, onde *todos os recipientes são manufaturados em estilo uniforme*, e com *tenaz apego às formas tradicionais... o que se pode atribuir a uma motivação espiritual. Conscientes da tradição, permanecem fiéis a ela, transmitindo o saber da mesma maneira* (Scheuer, 1976;6). A pesquisa arqueológica em Peruíbe mostrou que essa cerâmica já era produzida no final do século XVII (Sallum, 2018), revelando a persistência de práticas por mais de 300 anos no litoral ao sul de São Vicente, abrindo caminho para reconhecer que a sua produção começou muito tempo antes (Noelli; Sallum, 2019, p. 701).

Os autores destacaram que os contextos de produção e uso das peças permanecem pouco ou nada estudados. Entretanto, demonstram a validade da escuta dos artefatos para a percepção das modificações sofridas na vida doméstica, que teriam se dado de modo lento ao longo do período colonial e teriam se intensificado de modo desigual a partir do processo de industrialização do Estado de São Paulo.

Tanto quanto a cerâmica utilitária, a produção e o uso de redes na sociedade brasileira são imemoriais. Em sua narrativa a respeito da lenta ocupação do território brasileiro na obra *Caminhos e Fronteiras* (1994), o historiador Sergio Buarque de Holanda descreveu os modos, costumes e técnicas cotidianas e no contexto das práticas, e deu um destaque à importância cultural e histórica da produção “redeira” que ele teve condições de identificar em duas categorias principais: “pelas suas origens, pela sua técnica peculiar e ainda pelos fins a que se destina, a indústria das redes difere, porém, sensivelmente da tecelagem de panos e, assim, deve merecer tratamento à parte” (Holanda, 1994 p. 244).

É possível considerar tratar-se de um tipo de saber que envolveria uma variedade de dados e detalhes a respeito da natureza das substâncias envolvidas, levando em conta toda a cadeia de materiais disponíveis no ambiente natural e, que, portanto, destaca o fator da transmissão, com a tradição oral em suas bases. Por exemplo, em um contexto exclusivamente utilitário, faz pensar em como exercitar continuamente os saberes relacionados à pintura parietal e a cantaria, que envolvem grande ciclos de transcurso de tempo e um acúmulo enorme de pequenos detalhes. Seria possível também pensar a salvaguarda diretamente relacionada à transmissão, ou seja, ao contato humano intergeracional.

Ainda na reflexão a respeito da modificação dos materiais, em um pensamento que abarca o volume de elementos envolvidos no processo de construção e transmissão das técnicas

originais, Tim Ingold (2012) propõe o conceito de “malha”, e discute a acuidade da expressão “coisa” em detrimento da expressão “objeto” em seu artigo intitulado *Trazendo as coisas de volta à vida – emaranhados criativos num mundo de materiais*. Nesse trabalho, propõe uma perspectiva mais integrada, na qual os materiais, transformados nos processos de confecção de artefatos no ambiente natural com o próprio movimento da vida, podem assumir várias formas.

Para criar algo, refletiu Aristóteles, deve-se juntar forma (morphé) e matéria (hyle). Na história subsequente do pensamento ocidental, esse modelo hilemórfico da criação arraigou-se ainda mais, mas também se desequilibrou. A forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte. Quero argumentar aqui que os debates contemporâneos em campos os mais diversos – da antropologia à história da arte e estudos da cultura material – continuam a reproduzir pressupostos que subjazem ao modelo hilemórfico, ainda que tentem restaurar o equilíbrio entre seus termos. Meu objetivo final, por outro lado, é derrubar o próprio modelo, e substituí-lo por uma antologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria. Relembrando Klee, forma é morte; dar forma é vida (Ingold, 2012, p. 26).

Quando o autor faz referência à matéria passiva e inerte, seria possível compreender que ele propõe um outro modo de relação com ela, chamando a atenção para alguma forma de escuta da matéria, que só faria sentido em meio a um processo, que poderia ser o uso de ferramentas ou a própria percepção da necessidade da adaptação de ferramentas, por exemplo. Por que isso seria importante? Porque a modificação do olhar a respeito da forma como os indivíduos têm se relacionado com o mundo material seria capaz de permitir compreender modificações mais profundas. Conforme propõe Sennett (2008), isso poderia se dar através da prática, em um processo de aprendizagem, de corporificação do saber que amplia o campo de conhecimento a respeito da transformação dos materiais para atender a vida: o modo de fazer.

A perspectiva ingoldiana — da circularidade da vida nas coisas, da comunicabilidade entre materiais e processos, em uma transposição hermenêutica para a aplicação dos saberes desenvolvidos na produção de artefatos a partir de materiais naturais — parece consistente com a ampliação do conceito de patrimônio promovida em 1988 pelo Estado brasileiro, descrita por Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses como um marco no reconhecimento das expressões e saberes tradicionais como bem cultural na legislação brasileira.

Portanto, resgatando o pensamento das práticas identificadas com as manufaturas tradicionais, em Meneses (2009) a memória corporificada, dos saberes de determinados modos de trabalhar com as mãos, está validada como um aspecto ativo de um campo que tem sua importância para a cultura, reconhecida pela legislação brasileira.

A Constituição Federal de 1988, ao introduzir uma listagem de categorias de patrimônio cultural, incluiu o patrimônio intangível, caracterizado mais por processos do que por produtos, como formas de expressão, modos de criar, fazer viver, os quais, porém, se examinarmos mais de perto, pressupõem múltiplos suportes sensoriais, incluindo o corpo. Os constituintes talvez nem tivessem consciência de que, desse modo, estavam incluindo o corpo como partícipe do patrimônio cultural! O *saber-fazer*, por exemplo, não é um conhecimento abstrato, conceitual, imaterial, filosófico ou científico, mas um conhecimento corporificado. Os especialistas falam de uma memória-hábito ou memória corporificada (*embodied memory*). É a memória que nos permite guiar um veículo ou anda de bicicleta como se fossem ações geneticamente previstas em nosso programa biológico. É a memória do músico, do cozinheiro, do artesão. Seja como for, embora não convenha alterar a nomenclatura internacionalmente corrente, seria desejável que, ao utilizarmos a expressão “patrimônio imaterial” a despíssemos de qualquer polaridade com um patrimônio material (Meneses, 2009, p. 31).

Pode tratar-se de uma referência importante por sua relação com a própria origem da pesquisa. Em 2015, o município de Santos foi convidado para integrar a Rede de Cidades Criativas da UNESCO, criada em 2004; em 2022, a cidade sediou o 14º Encontro internacional das cidades criativas. Quando nomeada como integrante da comissão organizadora para o planejamento e apresentação do pavilhão de cultura popular tradicional e artesanato ao público, aprofundi uma busca ativa pelos ofícios de herança na cidade e, diante da impossibilidade de apresentar o bordado madeirense, foi que a pesquisa começou a germinar. Quais forças estariam por trás da transição do bordado, de algo simples e satisfatório, a um trabalho duro que, apesar de sua aura artística e valor na constituição da identidade daquelas mulheres, veio sendo lentamente descontinuado?

Para pensar esse processo, é importante considerar a própria definição de cidade criativa, que passaria pela identificação dos processos criativos como referencial no planejamento da cidade, conforme definido pela UNESCO: “Uma cidade que coloca a criatividade e as indústrias culturais no centro do seu plano de desenvolvimento a nível local e cooperativamente a nível internacional”.

## 1.1 CULTURA MATERIAL

O que se poderia apreender da proposta de um órgão internacional de eleger cidades ao redor do mundo, procurando conscientizar sobre a centralidade dos processos criativos na relação entre o indivíduo e o ambiente, é consistente com o que preconizava o polímata austríaco Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), que defendeu uma ampliação no modo de

pensar o estar no mundo, propondo uma visão integrada do indivíduo no contexto social e ambiental, ou, propondo uma virada da perspectiva exclusivamente econômica da vida para uma perspectiva ecológica da vida. De acordo com Jakobsen (2018), Hundertwasser propôs uma transição do homem econômico para o homem ecológico, que passa pela identidade cujo veículo serão as roupas, na mediação com o mundo social.

Figura 1 - Desenho de autoria de Friedensreich Hundertwasser (1928 – 2000)



Fonte: Hundertwasser, 1975.

Hundertwasser explicou a conexão entre o ambiente individual, o natural e o social referindo-se a eles como as cinco peles do homem. Sua epiderme natural, suas roupas, sua casa, seu ambiente social e a pele planetária, as quais estão todas conectadas à biosfera; a qualidade do ar, da água e do solo. O desafio é estar consciente das relações e conexões dinâmicas e integradoras entre os indivíduos e seus entornos sociais e naturais (Jakobsen, 2018, p. 41).

No conceito demonstrado através do desenho do autor, podemos observar a primeira pele, ou seja, a epiderme, órgão sensorial que representaria a conexão direta dos seres humanos com os ecossistemas, a aprendizagem direta da natureza — “learning from Nature” (JAKOBSEN, 2018, p. 41). O que se expressa, portanto, é o processo de aprendizagem dos seres humanos pela percepção, pelo toque, sentindo o ambiente, percebendo o tecido, que constitui, pelas roupas, a segunda pele. Essa segunda pele, a roupa, representaria a criatividade, por onde Hundertwasser advogava o direito à prática criativa de cada indivíduo. Para ele, “a identidade inconfundível de cada indivíduo corresponde à diversidade e à singularidade das roupas” (Jakobsen, 2018, p. 41).

A terceira pele representa o lar, lugar dela no mundo em seu sentido objetivo. A quarta pele, o contexto social em que ela está inserida, sendo a quinta pele o próprio ambiente natural, um campo que une a todos.

## 1.2 A SOCIEDADE DA ROUPA

O que se pretende destacar aqui é a importância das roupas na relação do indivíduo com o mundo, onde, para além de sua função objetiva, ela é assumida em seu papel de expressão de identidade no ambiente social, acabando, de certo modo, por subverter a ordem na relação sujeito-objeto na sociedade de consumo, conforme alertou Morin (1969). Como outros artistas de sua geração, levando em consideração o fato de que ele produzia suas próprias roupas, Hundertwasser teria trabalhado com muitas linguagens — na forma de manifestos e *happenings*, por exemplo — e também teria deixado, no seu modo de estar no mundo, um legado que se expressa em sua atitude de busca, de coerência, como uma questão posta às gerações futuras. Tal postura nos pareceu em completa sintonia com a questão do patrimônio na atualidade. Sua prática de vida envolveu a pintura de quadros, costura de sapatos e a arquitetura de enormes prédios, singulares como seus quadros e suas roupas. Em uma declaração de autonomia fundamental, a identidade, na visão dele,

Hundertwasser identifica o vestuário como a segunda pele do sistema espiral concêntrico das cinco peles. O tecido que envolve e ofusca nossa primeira pele é o passaporte visual do ser no mundo. A roupa, portanto, redireciona o olhar para o campo da representação (Barros, 2008. p. 47).

Portanto, na perspectiva de Hundertwasser, o lugar das roupas, na mediação, no campo de conexão entre o indivíduo e o ambiente, pareceu consistente com a concepção de fluxo descrito por Tim Ingold (2012) ao discorrer a respeito dos processos criativos em seu artigo intitulado *Trazendo a vida de volta às coisas*. Em Ingold, as relações no processo criativo também têm um lugar central, assim como os bens ou artefatos em uma posição de produto no sentido de resultado, em que o uso ou a fruição são vistos como parte do processo, tanto quanto sua concepção.

Seria possível entrever um modo de pensar e relacionar-se com o mundo resgatando a primazia da visão cheia do cenário, onde a impermanência é aceita como a única constante diante da infinitude de variáveis, deslocando, conforme já foi descrito, ou concentrando a

atenção nos processos em um sistema de pensamento amplo, dentro da natureza, e não nos objetos.

Tanto a perspectiva de Hundertwasser quanto a de Ingold se poderia examinar como propostas de “resgate” da percepção de importância das relações entre os indivíduos e o mundo material a sua volta, diante do contexto do materialismo exacerbado, que conversaria profundamente com os aspectos subjetivos da memória e do esquecimento na relação dos indivíduos com suas coisas. “Em seus cadernos, o pintor Paul Klee defendia, e demonstrava através de exemplos, que os processos de gênese e crescimento que produzem as formas que encontramos no mundo em que habitamos são mais importantes que as próprias formas” (Ingold, 2012. p. 26).

Caberia na discussão a respeito da memória e do patrimônio a percepção de que não é possível tudo lembrar ou tudo guardar, e que a experiência concreta exige um parâmetro, um recorte, mesmo se tratando de bens materiais? Para além das coleções e espaços museais, haveria uma outra forma de relação com os bens culturais? Trata-se de questões para as quais, assim como Peter Stallybrass (2008), Richard Sennett em sua obra *O Artífice* oferece algumas respostas para exame, propondo um olhar mais humano no quadro de relações entre os indivíduos e os bens materiais, que Morin (1969) também analisou.

Em Violette Morin (1969), em sua leitura dos modos como os indivíduos se relacionam com os objetos, há também uma crítica à primazia do objeto na sociedade de consumo, evidenciada na exposição que a autora faz da comunicação de massa como mediadora e subversora da relação sujeito-objeto. Em tal circunstância, o indivíduo estaria capturado pelo fascínio oferecido pelo consumo, ao ponto de o sujeito não mais fazer o objeto, mas o objeto fazer o sujeito, “como o hábito faz o monge ou os óculos ao intelectual” (Morin, 1969, p. 157).

A autora elabora dois tipos de experiências. O primeiro tipo na relação com os “objetos biocêntricos”, particulares, em que o passar do tempo seria, imaginativa ou afetivamente, incorporado ao artefato. Nessa experiência, o artefato geralmente é mantido para além de sua funcionalidade objetiva, traduzindo lembranças e significados com os quais o portador dialoga, lhe conferindo identidade, e que seriam capazes de dizer muito a seu respeito, a exemplo das roupas. O segundo tipo na experiência com os chamados “objetos cosmocêntricos”, universais ou protocolares. Esses objetos se caracterizariam pela indistinção, pela maior facilidade de substituição, uma categoria de itens com os quais não se estabeleceria conexão ou que não aportariam significados na relação com os objetos na vida cotidiana. De acordo com Morin (1969, p. 157): “O primeiro faz parte não apenas do entorno como também da intimidade ativa

do usuário, neste caso, objeto e usuário se utilizam mutuamente se modificam reciprocamente na mais estreita sintonia”.

Avançando na reflexão a respeito da relação do indivíduo com o ambiente mediada pelos objetos, também em Peter Stallybrass (2008), do ponto de vista do uso, as roupas na vida cotidiana assumem um caráter constituinte da memória. O autor as reconhece como depositárias de afeto entre os indivíduos, em um mundo em que as peças podem também ser mercadoria.

Em uma economia da roupa, entretanto, as coisas adquirem uma vida própria, isto é, somos pagos não na moeda neutra do dinheiro, mas em material que é ricamente absorvente de significado simbólico e no qual as memórias e as relações sociais são literalmente corporificadas. Numa economia capitalista, numa economia de roupas novas, a vida dos têxteis adquire uma existência fantasma adquirindo importância ou subindo à consciência apenas em momentos de crise. Contudo, esses momentos de crise ocorrem, uma e outra vez, como traços da vida material (Stallybrass, 2008, p. 15).

A roupa, portanto, se tornaria um tipo de memória muito própria, capaz de “absorver” a presença dos entes próximos, mesmo quando ausentes; portadoras da saudade, de algum sentimento por alguém ou de alguma situação. O autor então cita e relaciona várias referências na literatura a respeito de como nos momentos de sofrimento psicológico intenso essas peças, aparentemente triviais, se mostram capazes de desencadear experiências de dor e de vazio, por meio do conteúdo simbólico e afetivo atribuído elas. De acordo com o autor, a roupa comporta sofrimento, e inclusive medo do desconhecido, que permeia a humanidade.

Apesar de toda a crítica sobre o materialismo da vida moderna, a atenção ao material é precisamente aquilo que está ausente. Rodeados como estamos, por extraordinária abundância de materiais, seu valor deve ser incessantemente desvalorizado e substituído (Stallybrass, 2008, p. 15).

Elaborando esta característica marcante da roupa, principalmente pela imensa carga afetiva que comportaria, já que tem a capacidade de guardar algum tipo de memória sensorial, como cheiros ou suaves deformações decorrentes do uso, como esgarços nas golas, o autor recupera no texto, inclusive, a fantasia, no imaginário popular, do fantasma que sai do armário.

Diante do exposto, seria possível apreender, pelo sentido de importância dos bens e processos necessários à vida, as roupas entre eles, a existência de um conjunto valioso de conhecimento, que silencioso, subjaz aos bens materiais e artefatos. Um conhecimento que tem pertencido e, ao mesmo tempo, integrado, pela identidade, àqueles que o tem construído, reconstruído e o manifestado no longo do contato dos indivíduos com o ambiente. E, dessa

forma, produzindo artefatos e possibilitando o seu envolvimento na experiência afetiva pelo uso e atribuição de valor. Haveria, portanto, uma história envolvendo os processos de aquisição, de corporificação dos saberes transpassados por aspectos de ordem social e econômica, na experiência do indivíduo depositário de saberes e habilidades corporificadas, como, conforme descrito, foram os modos da vida profissional e humana a partir da tradição popular.

Quando penso sobre roupas, repenso meu próprio trabalho sobre o início da Inglaterra moderna. Pensar sobre a roupa, sobre roupas, significa pensar sobre memória, mas também sobre poder e posse. Comecei a ver o quanto a Inglaterra da Renascença era uma sociedade da roupa. Com isso, quero dizer não apenas que sua base industrial era a roupa e, em particular, a manufatura da lã, mas também que a roupa era a moeda corrente, muito mais que o ouro ou a moeda. Ser um membro de uma casa aristocrática, ser um membro de uma guilda, significava vestir-se de libré, significava ser pago, sobretudo, em roupas. E quando um membro de uma guilda tornava-se livre, dizia-se dele, ou mais raramente dela, que tinha sido vestido (Stallybrass, 2008).

As perspectivas de Morin (1969) e Stallybrass (2008) a respeito dos níveis de afeto envolvidos nas relações entre os indivíduos, as suas relações com os seus bens e o mundo ao redor, nos pareceram consistentes com a reflexão colocada pelos pronomes relacionais, conceito formulado pelo filósofo austríaco Martin Buber, em sua obra *Eu tu* (1974). A chave do pensamento do autor que se quis aqui recuperar, no caso, foi que da profundidade da relação que o indivíduo estabelece, por exemplo, com a natureza, em si mesmo ou ao seu redor, é que emanaria a cadeia de significados que ele atribui, então, ao seu semelhante, seu próximo, no caso o tu, ou ao mundo material ao redor, o isso. Nesse sentido, a noção de sagrado é um elemento presente nesse repertório, uma noção integradora. Ainda segundo o autor, a natureza seria o primeiro “tu”, e é na relação com o ‘tu’ que o ‘eu’ se estabeleceria e/ou se reconheceria (Buber, 1974, p. 4).

Para além dos aspectos técnicos contidos no fazer artístico e artesanal, no saber fazer com as próprias mãos há uma síntese carregada de força política e aura cultural, que é o próprio artífice, conforme descrito por Sennett (2009). Historicamente, a partir de uma forma de atuar dentro da tradição de cada ofício, reconhecendo e sendo reconhecido em um sistema de diálogo entre a autonomia e a autoridade, cada oficina com seu grupo de trabalho é um universo específico, que, por sua vez, integrava o sistema de oficinas dentro de cada área de conhecimento com atuação orientada por regras e normas que abrangiam regiões inteiras (Sennett, 2009).

### 1.3 ARTES E OFÍCIOS

O mais antigo registro de um esforço de organização desse sistema de conhecimento é o *Le livre des métiers*. Instituições importantes no estudo das relações de força dentro dos grupos de trabalho artístico e técnico, como no caso do âmbito dos têxteis, as guildas foram o mecanismo de salvaguarda dos artífices e de seus saberes durante séculos, tutelando o diálogo dos atores entre si, dentro de cada ateliê, mas também entre os ateliês de cada área de atuação e, principalmente, de cada corpo profissional com a sociedade como um todo: governo, população, empresariado, igreja. Em Thompson (2008), por meio das guildas, a experiência e o conhecimento prático tinham força de lei na Inglaterra pré-industrial, encerrando contendas como normas aceitas embora não escritas, tamanha a antiguidade de certas práticas e a força contida em tal antiguidade.

A autoridade da guilda emanava da Igreja, sua origem, de acordo com Sennett (2009), e seu regramento estava relacionado aos níveis de conhecimento e etapas dos processos de formação dos mestres, jornaleiros e aprendizes de cada área, assegurando a produção e, ao mesmo tempo, legitimando a qualidade dos itens — de sabões e mantas de lã a farinhas, moedas e velas —, indispensáveis à vida diária nas sociedades pré-industriais (Sennett, 2009).

As guildas teriam surgido no âmbito da cristandade, nos conventos, e um certo carácter de sustentabilidade teria sido formado no isolamento caracterizado pela vida monástica no ambiente rural que, mesmo após a vinda dos grupos de artífices para as cidades em formação, na relação com os interesses da burguesia nascente, essas guildas foram as depositárias dos saberes, tutelando e regulamentando a existência e o direito dos artífices no âmbito social cristão (Sennett, 2009).

Considerando o acima exposto, e pensando na relação dos indivíduos com os bens na cultura material, talvez fosse possível imaginar um potencial na abertura à experiência do contato com os modos de fazer, de transformar os objetos e materiais presentes na vida cotidiana como um gesto capaz de qualificar significativamente a vida dos indivíduos, em um contexto onde, salvo raras exceções, todos se encontram cercados de coisas, conforme defendeu Sennett (2008, p. 16). Seria possível perceber inúmeras formas de modificação de roupas, utensílios e afins e, principalmente, perceber o cerne da vida material, o agente desses processos no artífice, utilizando uma expressão validada pelo mesmo autor, que reclama “um materialismo cultural mais vigoroso” no sentido de que a atenção ao modo como as coisas tem sido feitas, ao redor na vida cotidiana, seria capaz de proporcionar maior qualidade de vida, maior sentido (Sennett, 2008, p. 17).

O autor, portanto, destaca o aspecto fundamental do processo de transformação dos materiais na figura do agente, representado no sapateiro, no marceneiro, no técnico, no prestador de serviços, no especialista — classes de profissionais que, embora sendo compostas por indivíduos detentores de sólidos conhecimentos, teriam sido, a partir de um determinado momento histórico, conformados a olhar a si mesmos mais como trabalhadores do que como artistas. Esse processo teria se iniciado a partir do Renascimento, segundo Goldstein, que estudou a história das academias europeias de formação de artistas ao longo do tempo, investigando as condições de ensino da arte, em um recorte temporal do Renascimento até a Bauhaus. Ele localizou a validação da perspectiva comercial das manufaturas de 1725 a 1763, se iniciando com a reorganização das academias de arte, respectivamente, de Viena e Dresden, com a mentalidade da época de que “enquanto a produção de grandes artistas honra o país, não seria menos útil atender às demandas estrangeiras de produtos industriais”.

Inspirados, portanto, no sucesso da relação da academia francesa com a manufatura, foram feitas intervenções na produção de porcelana de Meissen, nas pequenas gráficas de Leipzig e por aí afora. Conforme o autor, entretanto,

A academia francesa não estava de fato envolvida com a manufatura, mas completamente e exclusivamente dedicada, como o próprio nome indica – ‘Academia Real de Pintura e Escultura’ – à pintura e à escultura, às ‘belas’ artes como opostas às artes aplicadas; nem admitindo ou formando para o trabalho na manufatura (Goldstein, 1996, p. 252).

O autor informa que o ocupante da presidência da Academia Real no mesmo período era também diretor da Manufatura, os Gobelins. E isso revela, ao mesmo tempo, a mudança de perspectiva observada na estrutura de formação dos profissionais, operando sua influência sobre as formas de vida e trabalho tradicionais dos artífices, dirigindo a produção e alterando profundamente os rumos na formação tradicional dos profissionais. O autor informa que “os melhores desenhistas conhecidos das porcelanas de Sèvres foram os escultores mais talentosos da academia do século XVIII, como Clodion e Falconet”.

[...] foi a fábrica concebida especificamente para tais propósitos, e sua única conexão formal com a academia era um curso em instrução de desenho supervisionado por um dos acadêmicos que consistia principalmente em copiar gravuras. A academia, entretanto, recebeu muito do crédito pelo sucesso do Gobelins, na qual a manufatura significava a execução em diferentes materiais e uma variedade de técnicas a partir dos desenhos dos acadêmicos (Goldstein, 1996, p. 252-253).

O ponto ao qual se quer chegar é que esse movimento exerceu uma enorme influência sobre as novas academias que estavam sendo criadas na Europa, fora da França, que diferentemente da academia francesa, onde havia uma cisão clara sendo consolidada entre o lugar do artista e o lugar do artífice, do técnico, as novas academias, fora da França, focaram abertamente no atendimento ao mercado. (Goldstein, 1996, p. 254).

E fizeram isso, principalmente, a partir da ampliação do curso de desenho para incluir desenho para ‘arte industrial’, instruções básicas em ornamentação, incluindo flores e eventualmente, desenhos de animais; o restante do curso foi ensinado como nas demais academias, entretanto, desenhando as figuras a partir dos entalhes, parte sobre parte e completamente, desenhando a partir de moldes de gesso e a partir do modelo vivo. O curso era estritamente de desenho, para enfatizar o ponto, independentemente de ensinar artistas ou artífices, com todas as questões a respeito de materiais e procedimentos de trabalho sendo marginalizados (Goldstein, 1996, p. 254).

O que se busca destacar aqui é que todas as academias na tradição renascentista sob a influência do pensamento do arquiteto florentino Giorgio Vasari adotaram uma postura abertamente contra os elementos técnicos e manuais dos procedimentos. As particularidades relacionadas a cada prática estavam sendo banalizadas nas academias, por exemplo, cujo interesse girava em torno da operação intelectual envolvida entre pintura e escultura. Uma prática que produziu no ambiente acadêmico das artes e ofícios, a sensação “de que apenas a potência intelectual do desenho seria capaz de resgatar a arte das ocupações inferiores e poderia inclusive elevar o status dos produtos para o comércio” (Goldstein, 1996, p. 254).

Figura 2 - Face de almofada confeccionada em Gobelin



Fonte: Acervo particular.

A cumplicidade das academias, portanto, com o mercado, segundo Goldstein (1996), estaria entre os elementos por trás da virada que colocou o desenho como parâmetro fundamental na definição de quais formas de expressão teriam a prerrogativa da expressão artística autêntica, de modo que todas as práticas fora do padrão estabelecido foram marginalizadas como formas menores de ocupação humana.

Diante do exposto, é possível perceber que o século XVIII foi um período de transformações profundas na visão que se foi construindo a respeito do trabalho manual, e, por consequência, na visão que se construiu a respeito do próprio especialista, do artífice, do técnico, como meros executores, produzindo efeitos em toda a sociedade, que ainda se fariam sentir nos dias de hoje.

Entre as transformações profundas nos costumes, as modificações nos modos de perceber o tempo foram bem marcantes. Pelas finalidades industriais, os ritmos de produção, pelo volume característico das demandas comerciais, redundaram em uma nova forma de controle sobre o indivíduo. Ainda de acordo com Thompson (1998), um controle do tempo de duração na produção, no ambiente laboral, mas que também, eventualmente, alcançou a vida cotidiana, a noção de tempo livre. De modo que, eventualmente, o empregado se viu na condição de alugar seu tempo para além da venda da sua força de trabalho. O autor defende que, “na sociedade capitalista madura, todo o tempo deve ser consumido, negociado, utilizado; é uma ofensa que a força de trabalho meramente ‘passe o tempo’” (Thompson, 1998, p. 298).

Por que essa percepção é importante? Porque ela permite entrever um campo de disputas onde, por um lado, se daria o exposto acima, do controle cada vez maior da experiência e da organização da lógica de tempo do indivíduo, enquanto, por outro lado, no tempo livre se encontrariam as derradeiras reservas de liberdade do indivíduo, reservas que participam originalmente ativamente dos modos de produção, conforme Thompson (1998), porque em cada região e especialidade profissional, o tempo de trabalho e de vida são organizados e vividos de modos diferentes, sendo diferente e não homogênea a própria noção de tempo.

Nesse sentido, o tempo é aceito como um aspecto central na experiência e na formação dos artífices, conforme a reflexão de Sennett (2008), quando trata da aquisição e da transmissão do saber de caráter prático. Seria possível, portanto, imaginar um efetivo apagamento, difícil de calcular, já que, além do contato humano, o tempo aparece como recurso vital na aprendizagem e na transmissão do saber.

Figura 3 - Flor de vidro da Coleção Blaschka



Fonte: Harvard University Herbaria. *Glass Flowers*. Disponível em: <https://www.huh.harvard.edu/glass-flowers>.

Exemplificando a importância do tempo na continuidade da transmissão dos saberes por gerações, é notável a história da Coleção Blaschka, herança de uma tradição.

O time de pai e filho, de Leopold e Rudolf Blaschka foram a culminância de uma longa linhagem de artistas vidreiros da Bohemia, um centro de produção de vidro da Tchecoslováquia. Ainda jovem, Leopold era fortemente inclinado para a pintura, mas interessado na prática foi aprendiz de joalheiro e lapidador de pedras preciosas antes de se juntar ao seu pai como vidreiro. Tornou-se um artesão de lâmpadas extraordinariamente hábil, uma competência que ensinou ao seu filho quando Rudolf se tornou o único assistente do seu pai. O trabalho com lâmpadas é um método utilizado para criar formas intrincadas e delicadas a partir de varas e tubos de vidro aquecidos numa chama até ficarem suficientemente macios para serem manipulados em formas (Cornell University, 2024, tradução nossa).

Até hoje, não se sabe exatamente quantas técnicas diferentes estiveram envolvidas na produção de toda a coleção, que está espalhada em diversos museus pelo mundo e que apresenta um desafio do ponto de vista das possibilidades de restauro.

Estas belas representações de animais marinhos foram originalmente desenvolvidas como modelos de uso pedagógico. Atualmente eles são considerados peças artísticas, com um valor que as torna insubstituíveis. A conservação dos modelos Blaschka apresenta grandes desafios. Dada a idade das peças e a sua complexidade, qualquer tentativa de limpeza ou reparo das peças exige grande cuidado. O acúmulo de décadas de poeira, e a retificação dos danos provocados por reparos anteriores sem danos ou alterações nos modelos originais. A primeira etapa de qualquer projeto de conservação é a compreensão do que o objeto representa e, então compreender como é feito. Os modelos Blaschka são uma mistura intrincada de vidro, pintura e

revestimentos em textura que foram associados para demonstrar as texturas e cores das criaturas vivas que as peças representariam (National Museum Wales, 2020).

Uma situação que se assemelha a das flores de vidro dos Blaschka é a produção da seda do mar, por Chiara Vigo, na Sicília. Ela informa ser a última depositária da antiga técnica de produção da chamada seda do mar, a partir dos fios do molusco, que ela mesma recolhe no mar e trata.

Os dois exemplos abordariam a questão do tempo. No primeiro caso, houve uma perda do saber, no segundo, ela estaria em iminência. As peças em exposição colocariam em evidência a angústia e a impossibilidade de tudo preservar, do ponto de vista material, quando o conhecimento a respeito dos processos silencia, ou sofre interrupções, pelas circunstâncias que seriam próprias da materialidade mesmo, e difíceis de lidar, como as guerras.

Figura 4 - Fragmento da seda do mar, “*seasilk*”, no Museu de História Natural, Londres



Fonte: Handicraft aspects. Disponível em: <https://muschelseide.ch/en/handicraft-aspects/>.

Ana Gitta Oliveira (2004, p. 4) expõe o que pareceu consistente com o exposto até agora do pensamento de Hundertwasser, Ingold, e Sennett, a respeito das habilidades envolvidas com o fazer, ao refletir sobre a importância de se evitar a coleção pela coleção “desenraizada de seu contexto, da tradição que dá sentido ao bem cultural e da noção de que as tradições organizadoras dos modos de ser e estar no mundo não sejam passíveis de transformação”. Ou

seja, sua reflexão aponta para a relevância da atividade integrada, mental e corporalmente — geradora da experiência do conhecimento e da capacidade, invenção, desenvolvimento e aprendizagem —, na relação com o ambiente, com os materiais de manufatura dos bens necessários à vida e às relações com os bens, os produtos, os artefatos.

O legado dos Blaschka expõe, entre outros aspectos relacionados ao tempo, a questão da longa duração na corporificação do saber. Entretanto, as coleções de suas peças espalhadas nos grandes museus do mundo expõem o trânsito do sentido e significado dos objetos, já que as peças foram produzidas originalmente por encomenda para estudos de ciências naturais, e na atualidade são consideradas peças de arte inestimáveis, por seu testemunho sob o aspecto de sua singularidade de diálogo entre arte e técnica. A exemplo disso, podemos citar os cocares feitos para cerimônias raras, que se tornam adornos das paredes exclusivas dos hotéis de Manaus. Há um distanciamento de sentido que paira diante das coleções. Em Nora (1993, p. 7), as coleções são lugares de memória por serem criadas por meio de uma operação histórica: “Longe de serem sinônimos, em tudo uma se opõe à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento”.

Portanto, os bens culturais de natureza imaterial, na singularidade de seus contextos próprios, se encontrariam diretamente relacionados às práticas e domínios da vida social — amplamente manifestados nos saberes, ofícios e modos de fazer, transmitidos de geração em geração, e continuamente transformados pelos artífices, seus detentores, gerando experiência e aportando significados, por meio das suas práticas e pela transmissão dos seus saberes.

Tradições se reiteram como condição necessária à sua permanência. Além disso, evita um outro ardil: o de olharmos o presente numa perspectiva passadista, muitas vezes melancólica baseada no sentimento de perda de algo que nos pertencia, por isso mesmo capaz de obscurecer a percepção do presente em transformação inexorável ao futuro. (Oliveira, 2004, p. 4).

#### 1.4 A INTELIGÊNCIA DAS MÃOS

Segundo Sennett (2009), a inteligência das mãos abrangeria um espectro muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais, colocando na mesma página o programador de computador, o médico e o artista. Em todos esses terrenos, a habilidade artesanal estaria centrada em padrões objetivos, na coisa em si mesma.

Em um depoimento em vídeo, a entrevistada, de origem madeirense, descreve o processo de iniciação na prática do bordado como algo muito espontâneo. Ainda na infância, a

certa altura, a menina pediria um pedacinho de pano e experimentaria a atividade. Seguindo experimentando, em liberdade, na companhia de outras bordadeiras — geralmente mais velhas, muito próximas, familiares. Com o tempo, à medida que desenvolvia domínio na prática, pode-se inferir, pela perda do medo de errar, que a menina alcançava maior satisfação.

No âmbito das artes e ofícios, o ser humano teria capacidades para desenvolver e melhorar as suas aptidões. Uma aprendizagem que se daria irregularmente, de modo que os dedos do aprendiz teriam de sensibilizar-se para permitir agir a partir do toque. O progresso é alcançado pouco a pouco, apesar do impulso por racionalizar as aptidões, como nos manuais escolares; no entanto, essas aptidões adquirem-se com a prática. Quanto mais o ser humano recorre a essa técnica, mais a compreende, mais receberá a recompensa emocional do artesão (Sennett, 2008).

A prática e o treino permitiriam inculcar os conhecimentos no aprendiz. Inculcar é um procedimento essencial na aprendizagem para todas as aptidões, sendo a conversão de informações e práticas em conhecimentos tácitos. Se o ser humano tivesse de pensar em cada movimento que realiza ao acordar, demoraria uma hora para sair da cama. Quando falamos em fazer algo “instintivamente,” muitas vezes referimo-nos a um comportamento que se torna rotineiro, do qual não precisamos pensar ao realizá-lo. Ao aprender uma nova técnica, desenvolvemos um repertório de tais procedimentos.

O saber seria formado a partir de um modo particular de relação com seu próprio empenho e habilidade, aos modos de uma espécie de diálogo interno entre suas ideias e sua prática. Uma íntima relação entre mão e cabeça se manifesta em ciclos de longa duração, basicamente em um movimento pendular entre detecção e solução de questões técnicas ao longo da prática. O autor ainda alerta: “A civilização ocidental caracteriza-se por uma arraigada dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso da perícia artesanal” (Sennett, 2008).

No âmbito do desenvolvimento das capacidades, o autor sustenta “que todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início nas práticas corporais”, formando uma espécie de memória muscular, focalizando “o conhecimento adquirido com a mão através do toque e do movimento”, e que “o entendimento técnico se desenvolve a partir da força da imaginação” em uma espécie de linguagem que serve de guia para a habilidade corporal, e que “funciona melhor quando é capaz de mostrar de maneira imaginosa como fazer alguma coisa. A utilização de ferramentas imperfeitas ou incompletas leva a imaginação a desenvolver essas capacidades necessárias para reparar e improvisar” (Sennett, 2009, p. 21).

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual” (Benjamin, 1987, p. 205).

Na descrição da arte de contar histórias, feita por Benjamin, é possível enxergar o movimento de diálogo interno ao qual se entrega o artífice, até a suspensão da mente lógica, em um modo, de certa forma, meditativo de estar. Isso se dá em uma relação íntima entre mão e cabeça, conforme descrito por Sennett (2009), pela repetição, em busca de caminhos sem o envolvimento da mente lógica imediata, como nas “salas de altíssimas janelas”, como descreveu Cecília Meirelles em seu poema *A Aluna*. Benjamin reconheceu na narrativa uma forma artesanal de comunicação, indicando que ela, como relato de ações da experiência de pessoa para pessoa, estaria em baixa. Benjamin menciona um exemplo claro a respeito dessa baixa: a impossibilidade de qualquer relato pelo trauma vivido, no caso, o trauma da guerra.

De acordo com Benjamin, é possível perceber alguma forma de síntese entre arte e técnica em seu agente, o narrador, identificado com o artífice na descrição da arte de narrar. É possível reconhecer algo no encontro entre o camponês sedentário e o marinheiro comerciante: o primeiro, conhecedor das tradições, sabedor do que fazer e curtido pela experiência, complementa-se, pela repetição, com as forças da imaginação que fazem avançar o saber técnico; o segundo, figura do viajante imantado pelas novidades, porta-voz da inovação e da imaginação, habitante do campo do improvisado e buscador do como fazer. Ou seja, já que o camponês sedentário, a seu tempo, pode ter sido, ele mesmo, um viajante comerciante, há elementos de um no outro: “Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores”. (Benjamin, 1987, p. 198.)

No entanto, essas duas famílias, como já se disse, constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo, associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (Benjamin, 1987, p. 199).

## 1.5 APRENDIZAGEM E TRANSMISSÃO

A abordagem do sociólogo Richard Sennett, em sua aula a respeito da relação entre arte e técnica, da perspectiva da prática, foi de que a produção a mão, qualificada, é um processo lento e demorado. O autor trata da aprendizagem prática dos ofícios de caráter manual, e sua abordagem está organizada sob três aspectos, dois dos quais se relacionam com o objeto desta dissertação. Ele inicia chamando a atenção para a “aura política que cerca o domínio da técnica e a natureza do fazer artesanal” (Sennett, 2009, 6:26”), referindo-se às imagens da classe trabalhadora da década de 1950 que são apresentadas na exposição *Small trades*, do fotógrafo estadunidense Irving Penn, em cuja abertura a palestra aconteceu.

O autor destaca os trabalhadores retratados como sujeitos “plenos de valor político” (Sennett, 2009, 7:16”), por isso teria decidido falar dos sujeitos das imagens ao invés de falar da fotografia em si, e acrescenta:

Estes artífices são do tipo de trabalhador que o capitalismo moderno aparentemente condenou. Seus pequenos negócios substituídos por máquinas e sistemas industriais, trabalhadores de serviços por atendimentos de voz e outras tecnologias computadorizadas. O trabalhador manual parece uma espécie de vítima no pensamento social. Isso é verdade desde os tempos de Adam Smith. Entretanto, os fotografados por Penn absolutamente não parecem vítimas. Eles contam a ele uma outra história (Sennett, 2009, 7:49).

O autor se refere à iniciativa da *Enciclopédia das Artes e Técnicas*, de Denis Diderot, que teria como objetivo a defesa da dignidade dos trabalhadores manuais, afirmando que os fotografados por Irving Penn representariam exatamente os saberes concretos defendidos por Diderot. Saberes desprezados ou ignorados pelas camadas mais instruídas da sociedade, ao longo do tempo. Um “desprezo com raízes em comportamentos antigos que os romanos originalmente nutriam a respeito do trabalho de seus escravos e suas plebes” (Sennett, 2009, 8:51”).

Um ponto importante, subversivo, da iniciativa da *Enciclopédia* teria sido, segundo Sennett (2009, 9:32”), a adoção da ordem alfabética na disposição dos verbetes, que, na prática, situou a palavra que explicava o ofício de rei — *roi* — perto da palavra que explicava o ofício do grelhador rôtissoire (Sennett, 2009).

Agora, ambos tinham seus próprios negócios, nos quais eram habilidosos e, naquele sentido, Diderot quis fazer com que seus leitores sentissem que

alcançavam algum lugar como um pé de igualdade. E aquele aspecto político a respeito da dignidade do trabalho artesanal, foi aceito por muitos dos seus leitores das Enciclopédias (Sennett, 2009, 9:55”).

O autor defende que a *Enciclopédia* evocava o prazer genuíno das práticas artesanais. Para Sennett (2009), na ordem alfabética dos verbetes de Diderot, os artífices, como os tecelões, estão representados nas imagens dos fotografados por Iwing Penn, porque haveria algo mais em seus sorrisos, satisfação.

E este aspecto calmo da produção artesanal importa para nós também, porque tanto as imagens do passado quanto as atuais descrevem um estado de bem-estar interior que é adquirido na aquisição e na prática de uma habilidade: “Que há um certo tipo de individualidade que é formada em sermos bons em fazer alguma coisa, e o tipo de individualidade é expressado nesta serenidade” (Sennett, 2009, 11:46”).

O segundo aspecto de que o autor trata é a natureza da habilidade técnica, onde descreve de alguma forma o processo da transmissão e da aquisição do saber prático. Sennett ilustra a chamada regra das 10 mil horas na prática que envolve a aquisição da competência. Assim, o autor expressa com uma medida de tempo, que diz respeito a uma dedicação que varia a uma razão de aproximadamente três a quatro horas por dia, durante um período de cinco a sete anos: “o tempo necessário para a aquisição da maestria, o que quer que seja que alguém esteja aprendendo: técnicas de piano, vidro soprado, um esporte ou cirurgia” (Sennett, 2009, 19:20”).

Figura 5 - Registro de um atendente no Restaurante Larue, em Paris, 1950



Fonte: Irving Penn, 1950. *Commis, Larue, Paris, 1950*. Disponível em: <https://www.beauxbooks.com/irving-penn-small-trades.html>

Eles parecem serenos. Este é o sentimento profundo que você experimenta ao olhar para estas pessoas. Ambos os grupos - do passado, e o que se vê nas paredes aqui, diríamos, estão em seus ofícios. A exposição apresenta como se houvesse uma espécie de orgulho calmo no que eles fazem (Sennett, 2009, 11:00”).

Desse modo, durante o período das dez mil horas, do ponto de vista do autor, três coisas diferentes acontecem. A primeira é a repetição incontável, até que se consiga um resultado satisfatório na prática a que se tenha dedicado. Ele cita sua própria experiência como músico, na qual a aprendizagem do aluno passa pela repetição das escalas (19:36”) até que as notas do violoncelo estejam soando perfeitamente afinadas “e a transição entre as notas torne-se praticamente sem descontinuidade, ininterrupta. Na verdade, você muda de posições, mas você não sente que leva anos para tornar-se apto a fazer isso” (14:45”).

Portanto, a aquisição da aprendizagem envolveria repetição, porém uma repetição de caráter dinâmico, que não deveria ser estática. “A prática de escalas do músico só irá, gradualmente, suavizar a pressão do dedo desenvolvendo uma ação mais flexível nos nós das articulações. O corpo está, afinal, aprendendo um hábito diferente” (Sennett, 2009, 20:27”). Ou seja,

o inculcar dos hábitos demanda de um músico ou qualquer outro artífice, permanecer alerta, mesmo quando repete as coisas mais rotineiras, semana após semana, mês após mês, como tocar escalas musicais. No rever algo, praticar como fazer - nosso comportamento tem que evoluir no curso dessas dez mil horas. E, para colocar isso de modo abstrato, é por meio da prática durante um tempo lento que nossos corpos metamorfoseiam a competência. E, colocando de maneira simples, é assim que nos qualificamos (Sennett, 2009, 21:08”).

Aqui, o autor relaciona determinadas práticas que envolvem habilidade técnica, a exemplo da música, já que, aparentemente, ele fala a partir da própria experiência. Sennett compara então a música ou o golfe com a fotografia, nos quais os objetos fotografados se apresentam estáticos. Ele cita o sistema de transmissão aplicado por Thomas Strut, no qual, segundo Sennett, o diafragma da câmera é raramente acionado durante uma sessão de fotos, e propõe

que seus alunos cliquem muito mais do que seria necessário e a variar seus próprios modos de segurar a câmera. Semelhantemente ele faz com que seus alunos trabalhem no quarto escuro com a mesma variação de esforços, imprimindo a mesma imagem com papeis e químicas diferentes. A fotografia instantânea, tão fácil com as câmeras digitais de hoje - significa que o fotógrafo não aprende como aprovar. Então, a regra das 10 mil horas em princípio, se não um número exato, ainda se aplica, na prática. Forçando-os a ir mais devagar, Strut ensina aos alunos práticas corporais de postura e os sensibiliza aos materiais. No quarto escuro, ele diz, o aluno aprende a coordenar o olho com o nariz, tanto quanto o toque, e este é o fenômeno que chamamos de corporificação (Sennett, 2009, 22:41”).

Desse modo, o autor descreve o processo de corporificação de um saber que a pessoa realiza em si mesma, durante o tempo lento da prática repetitiva, entretanto consciente, da repetição atenta — o segundo aspecto da aprendizagem prática para alcance da competência técnica em alguma atividade prática. A prática e o treino permitiriam inculcar os conhecimentos no aprendiz. Inculcar seria um procedimento essencial na aprendizagem para todas as aptidões, sendo a conversão de informações e práticas em conhecimentos tácitos. Ao entrar em uma sala de cinema, sem que seja preciso pensar muito, rapidamente alguém é capaz de conferir se a sala está mais cheia do que vazia ou mais vazia do que cheia. Quando falamos em fazer algo

“instintivamente”, muitas vezes referimo-nos a um comportamento que se torna rotineiro, que não precisamos pensar ao realizá-lo. Ao aprender uma nova técnica, desenvolvemos um repertório de tais procedimentos. E esse repertório seria uma parte da técnica mais simples de usar do que de compartilhar.

O artífice torna-se, sendo formado pouco a pouco a partir de um modo particular de relação com seu próprio empenho e habilidade, aos modos de uma espécie de diálogo interno entre suas ideias e sua prática. “Focalizada em uma íntima relação entre mão e cabeça”, tal processo se manifesta em ciclos de longa duração, fundamentalmente em um movimento pendular entre detecção e solução de questões técnicas ao longo da prática. O autor ainda alerta: “A civilização ocidental é caracterizada por uma arraigada dificuldade de estabelecer ligações entre a cabeça e a mão, de reconhecer e estimular o impulso da perícia artesanal”. E as formas como essa dificuldade se manifesta estão visíveis na história das oficinas artesanais, com questões de autoridade no sistema de transmissão de conhecimento que remontam aos ateliês medievais, dentro das guildas, e que estão presentes ainda hoje nos laboratórios, nos quais “mestres e discípulos trabalham juntos, mas em condição de desigualdade” (Sennett, 2009, p. 20), sendo um exemplo amplamente conhecido a história do cientista brasileiro César Lattes, que foi mão e cabeça.

Os alicerces construídos com simetria são enterrados, e até com as paredes erguidas à luz do dia se passa o mesmo, já que, depois de prontas, mal se lembram de nós. O trabalho do escultor e do canteiro sobressaem mais, e devemos até aprovar, quando o pintor apaga completamente os vestígios de nossas mãos e se apropria de nossa obra, revestindo-a, polindo-a e colorindo-a. Quem tem mais interesse do que o pedreiro em fazer bem aquilo que faz? Quem, mais do que ele, tem motivos para alimentar a própria consciência? Quando a casa está erguida, o chão nivelado e ladrilhado, a parte externa coberta de ornatos, ele examina, então, o interior e observa todas aquelas juntas regulares e cuidadosas, às quais o conjunto deve a sua existência e a sua firmeza (Goethe, 1992, p. 78).

O próprio *Victoria and Albert Museum*, fundado em 1852, teria sido fundado sob a designação original de Museu das Manufaturas. De modo que, apesar da reconhecida importância, seria possível entrever que muitos ofícios, com o tempo, teriam assumido cada vez mais contornos de trabalho do que de prática artística, sendo preteridos como mera repetição e associados às camadas mais baixas da população, também marginalizadas, por sua vez, pela associação com uma atividade que estava sendo considerada desqualificada, no contexto das artes na sociedade europeia. Mentalidade dominante, portanto, que vê emergir um contraponto no coletivo formado em torno do Movimento “Artes e Ofícios” ou *Arts&Crafts*,

identificado ao longo do tempo com personalidades como John Ruskin, William Morris e May Morris. Dedicado à valorização da reputação e transmissão dos saberes que se perdiam, validando, em seu círculo relativamente progressista da alta sociedade inglesa, a seriedade dos ofícios tradicionais, e, principalmente, a importância de seus atores, seus artífices, as pessoas comuns, os trabalhadores.

## 2 O BORDADO

Palavra que teria sido usada ao longo do tempo para designar tanto a prática da aplicação de fios sobre uma base, geralmente têxtil, quanto a base em si, após a aplicação dos padrões ao tecido, não se sabe quando e onde teria surgido a palavra bordado. A expressão pode ter entre suas múltiplas possíveis origens a costura dos velames, no âmbito náutico; ou também a identificação da indumentária de uso pessoal nas comunidades, já que a lavagem da roupa era uma atividade coletiva ao ar livre. E, com o elevado preço dos pigmentos, o branco foi popularmente consagrado pelo uso, tanto para a roupa da casa quanto para os trajes íntimos. Uma outra origem possível para o bordado estaria associada à costura à mão e ao remendo, ou algum tipo de tratamento estético das peças de roupas.

Na França, provavelmente a partir dos ambientes eclesiásticos e nas cortes, inicialmente referindo-se à aplicação de um tratamento distintivo nas bordas dos tecidos, a partir da prática assumida como expressão de poder e riqueza, teriam surgido as rendas. Elas assumiram a forma de uma arte têxtil que incorpora traços, efeitos e arabescos formados a partir da aplicação de fios sobre recortes de tecidos, produzidos por artistas, até o século XVIII, majoritariamente homens. Aparentemente, até o XVIII, tanto quanto na língua inglesa, não existiria na língua francesa expressão que designasse a artista bordadeira, mas apenas o masculino “bordador”.

Trata-se, portanto, de uma forma de arte que desfruta de enorme prestígio na Europa medieval, cultivada com rigor em ambientes nobres e exclusivamente produzida por homens, cabendo às mulheres os detalhes anônimos do acabamento como uma tarefa menor — ponto importante na defesa a respeito do reconhecimento do estatuto do bordado como linguagem artística.

Assim, o “profundo hiato” criado entre as artes e os ofícios, e em curso ao longo do século XVIII, seria agravado pela implantação do modo de produção capitalista no século XIX, e teria encontrado uma resistência no movimento *Arts&Crafts*, iniciativa cuja contribuição que se quis destacar aqui é a do aspecto humano e social da valorização dos ofícios. O movimento teve a liderança assumida por William Morris, que teria adotado um posicionamento no qual se destacava o carácter subversivo, conforme a pesquisadora Anna Wager: na decisão pública de assumir profissionalmente, com seriedade, o desenvolvimento de projetos envolvendo saberes que estavam sendo menosprezados pela grande maioria e que, ao mesmo tempo, apresentavam como característica um tempo longo no processo de realização, como o bordado e a tapeçaria. Um contraponto ao modo de produção em massa ao qual a sociedade se familiarizava cada vez mais.

Como artista e ativista político, seu discurso se efetivaria em sua ética de vida e trabalho. No artigo escrito em 1891, *O Ideal Socialista: Arte*, traduzido pelo pesquisador Alexsander Candido de Britto, da UFRGS, e publicado em 2024 pela Revista *Philia*, Morris propôs uma abordagem mais humana na análise da arte e do valor do trabalho na sociedade. Criticando a desigualdade de condições entre os indivíduos e reclamando uma visão do socialismo que fosse mais abrangente, segundo ele, com uma ética e uma estética próprias, para além de um referencial economicista da vida. Expôs a desigualdade humana como incompatível com a existência de uma arte saudável, colocando em perspectiva a visão socialista em contraponto à visão comercial da arte que ganhava força na mentalidade industrialista do final do século XIX.

Teria se posicionado contra a falta de arte na vida das pessoas comuns nos ambientes urbanos de seu tempo, que considerou uma doença, e que ele, sobretudo, acreditava que pudesse ser curada. Segundo ele, a doença da falta de arte derivaria diretamente da ausência de satisfação no trabalho de produção e reclamou que: “segue-se que sob nosso sistema atual, a maioria dos homens honestos devem levar vidas infelizes, pois seu trabalho, que é a parte mais importante de suas vidas, é desprovido de prazer” (Morris, 1891 apud Britto, 2024, p. 118).

Tal visão de mundo, de defesa de uma integração entre política, arte e prática de vida, voltada ao social, ecoaria também na produção artística e no discurso político de sua filha, May Morris (1895-1900). Artista têxtil educada dentro de um ambiente progressista, teria seguido um caminho de alinhamento do desenvolvimento de suas capacidades com sua visão crítica, de acordo com o artigo de Melinda Watt (2021) publicado no site do Instituto e Arte de Chicago. Com excelente formação, disponibilidade financeira e visibilidade, ela teria demonstrado a percepção de sua posição privilegiada na sociedade e se colocado em defesa das mulheres em situação de vulnerabilidade, que constituíam a larga maioria. Tornou-se artista e ativista presente e, de acordo com o artigo:

May demonstrou cedo e excepcionalmente promissora como artista e também como artesã. Ela também teve uma educação formal em arte em Londres, no que é hoje o *Royal College of Art*. Em reconhecimento aos seus talentos e conhecimento, May recebeu a responsabilidade de supervisionar todas as operações de bordado da *Morris & Co.* em 1885. Ela tinha apenas 23 anos. (Watt, 2021).

Uma trajetória integrando a dedicação ao domínio da técnica e o posicionamento político claro e veemente. “Em apoio às artistas e designers, ela fundou a *Women's Guild for Arts* em 1907 para fornecer o apoio e oportunidades de *networking* que elas não tinham, pois eram excluídas da *Art Worker's Guild* com base no gênero” (Watt, 2021).

A vida e a obra de May Morris, sua produção e seu pensamento, ainda de acordo com a pesquisadora Anna Wager, seriam ainda tão importantes e qualificados quanto desconhecidos pelo grande público. Em sua fase de viagens pelos Estados Unidos, ela teria escolhido eventualmente, em uma de suas comunicações programadas, a pauta do bordado medieval, cuja técnica ela teria se dedicado a estudar profundamente. Detalhando que se observando o modo de aplicação de determinados fios, de seda, por exemplo, efeitos admiráveis foram produzidos de acordo com o sentido da sua aplicação em relação ao reflexo da luz. O *Opus Anglicanum*, segundo Anna Wager, que May Morris tanto estudou, teria sido uma representação da demanda que era sua posição: diante das imensas catedrais europeias, ela reclamava o reconhecimento da qualidade artística daquele bordado, em nada menor que a escultura, a pintura e a própria arquitetura, tão abertamente celebradas.

Figura 6 - À esquerda, “Primavera e Verão”, painel desenhado e, provavelmente, bordado por May Morris



Crédito: Victoria & Albert Museum. Publicado em matéria assinada pela jornalista Lucy Davies, do Jornal The Telegraph, em 2017. Fonte: <https://www.telegraph.co.uk/art/artists/may-morris-unsung-heroine-arts-crafts-movement/>

Figura 7 - Registro do coletivo “Hammersmith Socialist Society”, fotografia atribuída a Sir Emery Walker, 1892.



Fonte: Emery Walker Ltd, 1892. Disponível em:

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw134108/The-Hammersmith-Socialist-Society>

Considerando a importância de evitar-se as generalizações, seria possível, entretanto, entrever que na Inglaterra da virada do século XIX para o XX, teriam havido percepções e ações diretas relacionadas com o estado geral de precariedade a que estava sendo submetida toda a classe trabalhadora da época. Uma nova mentalidade se forçava sobre as relações de produção e trabalho exercendo uma influência profunda sobre a vida da maioria, e ela teria encontrado resistência.

A exposição breve das circunstâncias aqui apresentadas buscou ilustrar o contexto da experiência das mulheres com o bordado dentro de um campo de forças que envolveu a classe trabalhadora como um todo, os detentores de saberes e ofícios de herança. Houve enfrentamentos, que foram documentados, diante do modo de pensamento e produção que se forçava sobre os indivíduos e suas coletividades, sobre a arte e sobre o trabalho, uma espécie de desencantamento do mundo, conforme seria possível perceber nas próprias palavras de

William Morris, em seu artigo de 1891, citado a seguir. Os detentores e suas guildas, seus coletivos, suas famílias, comunidades inteiras se ergueram, apesar de ao longe, no tempo, parecerem poucos. Essa imagem acima registra que não teriam sido vencidos sem luta. May Morris foi precursora, também, em muitos sentidos, assim como seu pai, que articulando na sociedade, criando e escrevendo produziram crônicas de seu próprio tempo, de certo modo (Wager, 2022, 21:33’).

No Movimento, teria emergido o coletivo de Hammersmith, e nele, a partir de 1910, um capítulo do movimento sufragista. Conforme é possível perceber, na parte superior da bandeira na imagem 8, consta a insígnia bordada do ofício de ferreiro, formado pela intersecção do martelo e da ferradura, simbolizando a classe trabalhadora na comunidade local. “*Deeds not words*” em tradução livre, “Gestos não palavras”, segundo a pesquisadora Denise Jones da Universidade de Londres, era o lema do Movimento Sufragista, cunhado pela liderança sufragista Emmeline Pankhurst, do Sindicato Social e Político das Mulheres, o WSPU.

Figura 8 - Fotografia de bandeira bordada da Hammersmith Socialist Society, fundada em 1884



Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=0Sn61i\\_zsY0&t=234s](https://www.youtube.com/watch?v=0Sn61i_zsY0&t=234s)

## 2.1 O PONTO SUBVERSIVO

Pareceu adequado recuperar, de ruptura em ruptura, o panorama da importância e da marginalização dos ofícios e do lugar do bordado no recorte da sociedade inglesa, conforme se procurou apresentar, porque as transformações em tela teriam seguido produzindo diferentes efeitos até o tempo presente, ponto de partida da presente pesquisa.

Destaque para um contexto em que uma maioria das mulheres em diferentes classes sociais foram sendo cada vez mais limitadas ao trabalho doméstico, confinadas à vida privada e ao cuidado da família e do lar, com exceções no caso do trabalho fabril às classes menos afortunadas, que explorava igualmente o trabalho infantil. O âmbito público, com a expressão artística e a vida política, ambiente dos cafés, dos bares e ateliês seriam predominantemente masculinos. A escalada da repressão aos protestos das mulheres pelo direito de voto teria se desenvolvido, portanto, nesse pano de fundo. Um cenário público onde mulheres de diferentes classes se teriam reconhecido talvez pela primeira vez em um propósito comum, a ágora, levando o enfrentamento sem recuar até serem sufocadas com violência. O bordado aparece como um documento importante desse período, por diversos motivos, conforme se verifica a seguir.

A pesquisadora Denise Jones (2010) investigou as circunstâncias e a produção de bordado entre as centenas de sufragistas presas, entre 1911 e 1912, por ações públicas diretas em manifestações de defesa ao direito de voto. Mulheres de diversas camadas sociais que, presas, tiveram seu status político negado.

Terá a caneta ou o lápis mergulhado tão fundo no sangue humano quanto a agulha? Perguntou a escritora Olive Schreiner. A resposta é muito simples: não. A arte do bordado tem sido o meio de inculcar nas mulheres um ideal feminino e de provar que funcionou, mas também tem sido uma arma de resistência às limitações à expressão da feminilidade (Parker, 1984, p. 9).

Na penitenciária de Holloway, papel e lápis ou caneta eram de modo geral negados às presas, entretanto, os elementos necessários à produção de bordado, estiveram, em determinadas circunstâncias, disponíveis. E foi o bordado a linguagem utilizada para narrar a experiência daquelas mulheres. A parte superior esquerda do painel de Janie Terrero registra os nomes das mulheres que optaram pela greve de fome diante das condições desumanas a que todas as sufragistas presas estavam sendo submetidas, um documento em cores suaves. Portanto, resumidamente, essa imagem seria a própria síntese do “ponto subversivo” do qual falou, décadas depois, o coletivo da *Spare Rib*, quando um dos lenços foi encontrado aleatoriamente em uma feira de rua em Sussex, de acordo com Jones (2020), e, uma década depois a historiadora Rozsika Parker, que, por sua vez, inspirou dezenas de historiadoras ao redor do mundo a pesquisar o assunto e, principalmente, um número sempre crescente de mulheres, em grupo ou sozinhas, a um encontro com a prática do bordado, viés político e expressão criativa.

A olho nu, em meio a fitas e cores suaves dos fios e dos elementos decorativos florais, foi costurada no tecido — muito mais resistente do que papel — a experiência daquelas mulheres. Uma experiência que foi brutalmente reprimida para ser resgatada quando, a partir da publicação da notícia do ‘lenço de Holloway’ pela imprensa alternativa londrina, se encaminhou uma pesquisa, conforme Jones (2020) relata, e toda a história começou a ser resgatada. Havia um conjunto de evidencia material guardado, que permitiu revelar aquele momento histórico de resistência: as sufragistas haviam bordado em silencio toda a sua experiência, de dentro da prisão, principalmente. “A agulha foi, por muito tempo, um instrumento de subversão, costurando as questões por meio da própria prática aparelhada para erradica-la” (Hughes, 2022).

Resumidamente, ainda de acordo com Hugues (2022), o gesto de incorporar o bordado como linguagem na luta contra a mentalidade que se impunha sobre elas teria se caracterizado não só pela aceitação da condição do bordado como “autorizado” pelo sistema do qual foram feitas reféns. Elas teriam ido além, não propondo a ruptura entre bordado e feminilidade, mas evocando essa relação por meio dele. Entretanto, e este parece ser um detalhe da maior importância e liberdade: evocá-la dentro de um sentido próprio, autônomo, de feminilidade como fonte de forças para resistir, e não a feminilidade subalterna, emblema de fraqueza e fragilidade que quiseram impor. Desse modo, teriam corporificado o objetivo de sua luta em sua lida com as agulhas. Me apoio sobre as pesquisas de Rozsika Parker e Denise Jones, sob esse aspecto, assim como das demais pesquisadoras que são citadas neste capítulo, como Natasha Hughes e Julie Sauvage.

Figura 9 - Detalhe da publicação da Revista Spare Rib, 1974, sobre Hollloway (presas em greve de fome, cujos nomes aparecem bordados no canto superior à esquerda, na Figura 10).



Fonte: Spare Rib, 1974. University of the Arts, Londres. Disponível em: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/15487/8/Spare%20Rib%20article%20referencing%20the%201912%20suffragette%20handkerchief%20.pdf>

Elas desfilaram sob estandartes meticulosamente bordados e costurados, proclamando as suas reivindicações em seda e lã, cada um daqueles estandartes uma corporificação da coragem e determinação femininas, comunicadas por meio de uma linguagem deliberadamente escolhida devido à sua aceitação pública (Hugues, 2022).

Figura 10 - Painel bordado por Janie Terrero, em Holloway, 1912.



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

Figura 11 - Matéria sobre o lenço de Holloway encontrado em Sussex. Revista Spare Rib, Londres, 1974.



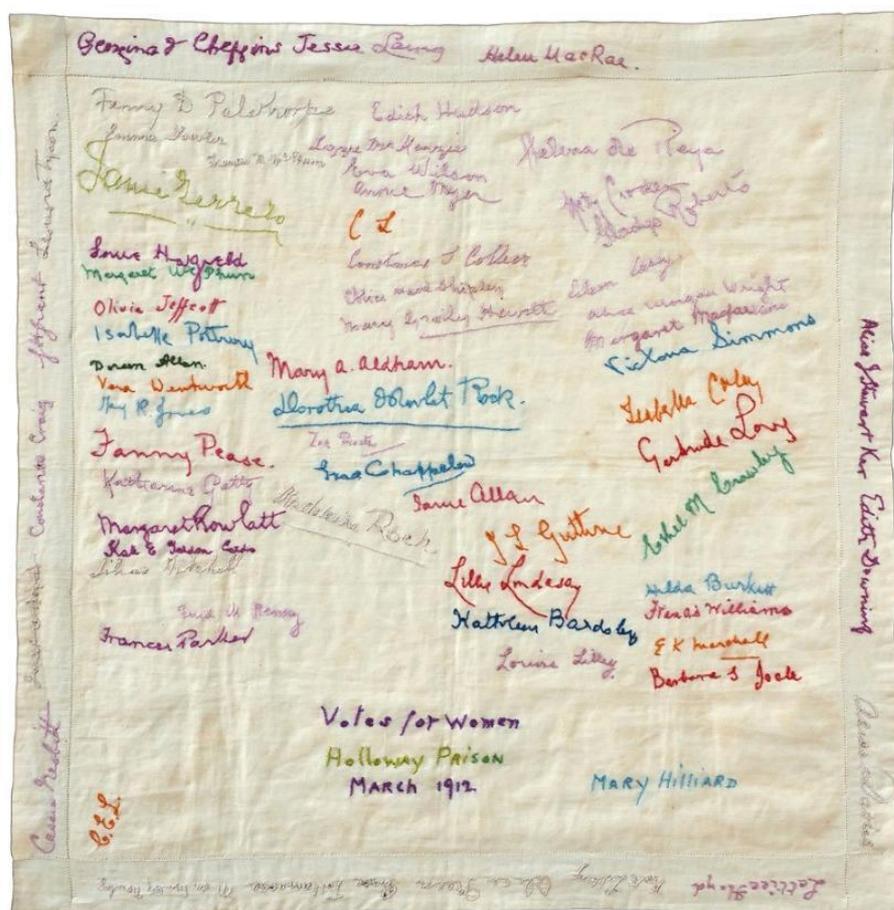
Fonte: Spare Rib, 1974. University of the Arts, Londres. Disponível em:

<https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/15487/8/Spare%20Rib%20article%20referencing%20the%201912%20suffragette%20handkerchief%20.pdf>

Deste modo, em Sauvage (2019), o Movimento Sufragista aparece como um precursor do movimento feminista da década de 1970 na Inglaterra, e a revista *Spare Rib* teria desempenhado um papel importante no “resgate” da percepção do bordado como ferramenta política. Segundo Rozsika Parker, sua obra *The subversive stitch*, teve um ponto de partida nas publicações da *Spare Rib* a respeito do movimento sufragista. Ela mesma teria integrado o coletivo da revista de 1972 a 1980.

A *Spare Rib* publicou o artigo que levou a este livro, eu gostaria de agradecer às integrantes do coletivo da revista em 1974: Rose Ades, Alison Fell, Marion Fudger, Jill Nicholls, Janie Prince, Marsha Rowe, Ann Scott and Ann Smith (Parker, 1984, p. 7).

Figura 12 - Lenço bordado com 66 assinaturas e dois conjuntos de iniciais, em março de 1912, na prisão inglesa de Holloway, Inglaterra.



Fonte: Sussex Archaeology Society, Disponível em: <https://history.rcp.ac.uk/blog/hunger-strikes-and-handkerchiefs>

A noção de que as mulheres são selecionadas pela natureza para trabalhos de agulha e linha – programadas geneticamente para bordar - esconde o fato de que, até meados do século XVIII, a maioria dos bordados para os reis eram feitos por homens. No entanto, as forças sociais e econômicas que viriam a classificar o bordado como uma arte doméstica feminina (e finalmente quase como uma segunda natureza) foram postas em movimento no século XVI, uma época de transição para a arte. Durante o Renascimento, uma nova e poderosa ligação entre a mulher e o bordado foi forjada, ideologicamente, no âmbito de discursos sobre a diferença sexual e, objetivamente, por meio de transformações na estrutura social e econômica (PARKER, 1984, p.76).

O exposto até aqui, do bordado como prática de resistência, ensejou recuperar o impacto da obra de Rozsika Parker na difusão à grande da operação de apropriação do bordado, com a imposição da prática do bordado como ferramenta de inculcação e símbolo de um modelo de feminilidade fragilizante, no bojo da repressão e do apagamento da história do Movimento Sufragista. A pesquisa da historiadora teria contribuído para o desencadear de um pensamento,

de uma percepção, que encontrou expressão em um movimento que poderia ensejar um restauro na dignidade do bordado como linguagem artística, em toda sua aura política. Aparentemente, simbolicamente, algo da dignidade daquelas mulheres aviltadas se restaurasse junto com o resgate do bordado, com a história de Holloway “passada a limpo”. Desde a publicação do livro, em 1984, a prática vem sendo reencontrada em experiências autorais, com sua força, que vem sendo retomada como uma forma de herança.

Figura 13 - “Even now ..... even sleeping”. Bordado contemporâneo sobre linho, técnica pintura de agulha.



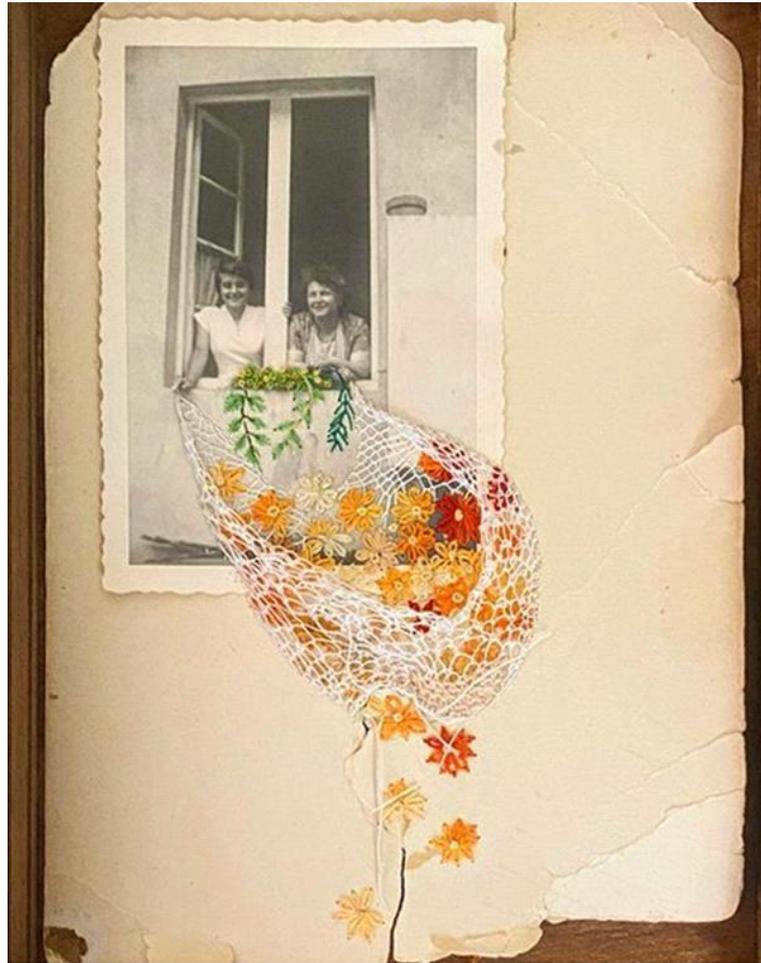
Fonte: Michelle Kingdom, Inglaterra, 2017. Disponível em: <https://michellekingdom.com/artwork.php>

Figura 14 - “A thousand past days”. Bordado contemporâneo sobre trabalho pronto.



Fonte: Michelle Kingdom, Inglaterra, 2022. Disponível em: <https://michellekingdom.com/artwork.php>

Figura 15 - “Margaritas na minha janela”. Bordado livre sobre fotografia.



Fonte: Lorena Olmedo, Madri. Disponível em:  
[https://www.instagram.com/p/C9sMFqbq11U/?locale=hi\\_IN&hl=af&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C9sMFqbq11U/?locale=hi_IN&hl=af&img_index=1)

A resignificação da experiência de bordar só tem crescido na atualidade, sendo apropriada por um número cada vez maior de mulheres, em todo o mundo, em um movimento que aponta para a exploração dos limites da linguagem entre técnicas, “movendo as fronteiras” entre as artes têxteis. Conforme foi apresentado, após a repressão ao Movimento Sufragista, se teria consagrado pelo uso um conceito da mulher como a musa, a quem seria negado o *locus* de expressão, destinada a tornar-se boa esposa e/ou a rainha do lar ou operária da fábrica, como lembrou em suas memórias a autora Zelia Gattai, a depender da situação socioeconômica da família.

Em uma imagem amplamente conhecida, sequência curta da animação sobre Peter Pan, da obra de J.M. Barrie, a personagem Wendy, de Walt Disney, é procurada por Peter, que entra durante a noite, pela janela do quarto dela, para que ela costurasse nele a sua sombra, que estava sempre fugindo, ao que ela responde com inacreditável naturalidade indo buscar linha e agulha

e, na cena seguinte, passo a passo e com esforço, ela costura a sombra dele a seus pés, que feliz e satisfeito, na cena seguinte, voa novamente para dentro da noite, saltando pela janela para o mundo lá fora. Uma expressão da mentalidade presente na formação de meninas e jovens, naquele final do século XIX e início do século XX. Um processo de educação que teria se dado originalmente no contexto familiar e mais tarde, na preparação escolar para a vida adulta, onde as opções, mesmo nas disciplinas que envolviam artes têxteis, limitavam o horizonte a produzir anonimamente para o conforto do lar ou tornar-se operária nas fabricas: os cursos de criação e design eram prerrogativa masculina, conforme (Acom; Figueiredo, 2023).

Desde 1984, portanto, diversas pesquisadoras se debruçaram sobre a relação do bordado com o feminino. A presente pesquisa se apoia principalmente sobre esse legado de Rozsika Parker, um ponto de partida, que também segundo Anna Wager, de acordo com a própria Parker, 1984, por sua vez, se teria inspirado na revista feminista inglesa

‘Spare Rib’ publicou o artigo que levou ao livro, pelo que gostaria de agradecer aos membros do coletivo da revista de 1974: Rose Ades, Alisson Fell, Marion Fudger, Jill Nicholls, Jane Prince, Marsha Rowe, Ann Scott e Ann Smith (Parker, 1984, p. 7).

Dessa forma, o bordado alcança uma dimensão simbólica que vem encontrando leitura e expressão de modos novos, como nas imagens seguintes, da produção da artista polonesa contemporânea, “Nespoon”, que seriam capazes de fazer refletir a respeito dos modos possíveis de relação com o bordado. Uma proposta que celebra os modos de fazer de alguns territórios. São murais imensos em empenas cegas, grafites, que, apesar da dureza dos materiais evocariam a suavidade dos bordados e das rendas.

Figura 16 - LeMur Oberkampf, Paris, França, 2022.



Fonte: Elzbieta Dymna “Nespoon”, 2022. Disponível em: <https://nespoon.art/category/murals/>

Figura 17 - Mural em Sicília, Itália, 2022.



Fonte: Elzbieta Dymna “Nespoon”, 2022. Disponível em: <https://nespoon.art/appartengo-festival-i-stigliano-i-itsly-2022/>

Figura 18 - Mural em Sicília, Itália, 2022.



Fonte: Elzbieta Dymna “Nespoon”, 2022. Disponível em: <https://nespoon.art/appartengo-festival-i-stigliano-i-itsly-2022/>

Figura 19 - Mural executado durante o festival *Art en Baie*, em Yffiniac, França, inspirado na cerimônia bretã do xale, aqui em motivos florais no padrão Napoleão III.



Fonte: Elzbieta Dymna “Nespoon”, 2022. Disponível em: <https://nespoon.art/street-arte-en-baie-i-yffiniac-i-france/>

A exposição a respeito do bordado feita até aqui teve o objetivo de situar historicamente, a relação entre o bordado e a condição feminina no âmbito da desvalorização dos ofícios em diálogo com a transformação vivida no saber fazer o bordado pelas mulheres na Ilha da Madeira. Um processo também desencadeado a partir da segunda metade do século XIX, cuja

experiência impactou a prática até a atualidade e alimentaria a reflexão original da pesquisa: sobre quais forças estariam em movimento na virada do século, a implantar um modo industrial em um contexto puramente tradicional de saber fazer o bordado.

A transformação da experiência de bordar teria marcado a transformação de suas próprias vidas, a partir do estabelecimento de empresas exportadoras da produção madeirense de bordado. Um empreendimento comercial no início da década de 1890 às expensas do que havia de mais fino entre aqueles grupos de camponeses: o bordado das mulheres, por onde as datas importantes da vida dos grupos seriam elaboradas, na confecção dos enxovais, de casamento e de nascimento, em uma relação que aqui se imaginou associada a um uso que para os grupos tupis do nosso litoral tinha o caju, como elemento da contagem do tempo, descrito por Luís da Câmara Cascudo, em que cada castanha guardada significava um ano.

Os indígenas comiam, bebiam e respiravam o vento doce dos cajus enquanto durava a festa. Até que os cajueiros voltavam a dormir. Continuavam dando sombra e sossego, abraçando os curumins nos seus galhos... mas caju que é bom, só no ano seguinte. Quando o último caju era colhido, cada indígena colhia uma castanha bem bonita e guardava em uma cabaça secreta, que eles escondiam como um tesouro. Para cada castanha guardada, mais um ano de vida se contava (Acioli, 2020, p. 2).

O fazer o bordado madeirense, até aproximadamente 1880, quando foram fundadas as primeiras casas exportadoras do bordado em Funchal, teria envolvido um saber com todos os elementos de um bem cultural na expressão de seus valores: lenta, carregada de significado, sem preço, e sem fios contados.

## 2.2 O BORDADO NA ILHA DA MADEIRA

O Arquipélago teria sido assimilado por Portugal a partir do século XV, conforme registros da tradição no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Entre suas primeiras atividades estariam a cultura da cana-de-açúcar, que teria precedido a produção do vinho, item de grande destaque da Ilha no comércio internacional.

Pela experiência dos bons ares e as suas paisagens ilustrando os cadernos de viagens em moda na Europa, a Ilha teria sido recorrente objeto de recomendação médica entre os círculos aristocráticos europeus, principalmente alemães, com seu porto principal também integrado à rota da marinha britânica a caminho da Índia pelas características do vinho típico da Ilha. O delicado bordado branco teria sido notado entre “as primorosas obras de agulha que saíram dos

conventos. Não fizeram exceção, com certeza, os conventos de Santa Clara, o das Mercês e o da Encarnação, principalmente com paramentos litúrgicos”. (Silva, 2006, p. 86).

Como já foi apresentado, considerando a origem do bordado como prática imemorial, acredita-se que a sua aplicação tenha surgido em diferentes culturas ao longo do tempo. Pode ter caráter artístico, decorativo ou ainda um viés de prestação de serviço. Este último fez parte da realidade de muitas mulheres.

O bordado sai do circuito íntimo de produção, familiar e religioso, quando é exposto em 1850 no Palácio São Lourenço, em Funchal, e no ano seguinte, na Exposição Internacional de Londres. Primeiramente, os trabalhos eram em linha branca, depois vieram os azuis e beges. De acordo com Nascimento (1992), os primeiros registros desta forma de bordado na Ilha da Madeira teriam surgido na Costa Sul do arquipélago, ganhando enorme notoriedade ainda no século XIX, a partir da instituição de casas exportadoras no Funchal, capital da Ilha.

Silva (2006, p. 85) também nos informa que a produção local teria despertado a atenção dos comerciantes a partir de 1850, quando se estabelece o circuito envolvendo Elizabeth Phelps que teria reconhecido a excelência da produção local e “os fez chegar até Inglaterra. Iniciou-se então uma mudança que transformou não só a vida das mulheres da região como a própria economia da ilha. Foi necessário responder às solicitações de outros mercados: Inglaterra, França e Itália”.

Esta segunda parte do presente capítulo aborda, portanto, uma manifestação da mentalidade europeia em vigor na virada do XIX, que foi a transformação do bordado madeirense, em função da implantação da escala industrial na produção. Uma virada tão marcante que seus efeitos se manifestariam tanto nas feições e modos de fazer o bordado quanto na vida das mulheres locais, independentemente da idade, impactando todas as comunidades madeirenses, as ‘vizinhanças’, como Santa Maria maior, São Gonçalo, Cruz da Guarda e Porto Santo, entre outras.

As mulheres começaram por fazer barras para lençóis e camisas onde utilizavam os pontos de corda, atrás, caseado, cordão, arrendado, etc. com laçadas firmes e cadenciadas. Progressivamente foram surgindo outras peças e outros pontos (Silva, 2006, p. 84).

Figura 20 - Sra. Maria Julia de Carvalho, a tecedeira de Cruz da Guarda, em Porto da Cruz, avó paterna de Isidoro Basílio, trabalhando e cuidando dos netos, que viviam na mesma casa de palha.



Fonte: Museu etnográfico da Madeira

De acordo com Silva (2006), seriam desconhecidos os períodos em que cada ponto e técnica se incorpora originalmente ao modo de fazer o bordado madeirense. Para Gouveia (2007), segundo pesquisa junto ao Instituto do Bordado da Madeira, não haveria dados concretos disponíveis a respeito da origem do bordado, entretanto, contrariando a narrativa dos cadernos de viagem oitocentistas que circulavam na Europa, de que o bordado madeirense teria sido trazido para a Ilha por Elizabeth Phelps, foi assumido que

[...] já se bordava na Ilha muito antes de Miss Phelps ter aqui vivido e que a ideia de ter sido ela a mentora de tais trabalhos não passa de uma história com alguma graça. Aliás, uma vez que os ingleses sempre foram apreciadores de bordado e fortes compradores existe a convicção de que se fomentou esta ideia de que teria sido uma cidadã britânica a mentora do bordado madeirense, para assim atrair ainda mais o mercado inglês (Gouveia, 2007, p. 189).

Sua transmissão originalmente envolveria um conhecimento dos tipos de linhas, tecidos, agulhas, além dos pontos e técnicas, que teria sempre se dado informalmente, no particular, entre mulheres, dentro de grupos familiares e instituições religiosas.

Objetivamente, observa-se que alguns pontos e modos de fazer considerados tradicionais, mais antigos, variam, incorporando outros pontos, como um encontro entre o

camponês sedentário e o jovem viajante do conto de Benjamin mencionados no capítulo anterior. O próprio bordado madeirense é mencionado como uma variação do bordado branco, conforme já foi mencionado.

Pelo uso de termos diferentes, muitas vezes a nomear a mesma coisa, é possível imaginar que a nomenclatura utilizada para descrever pontos e técnicas possa variar conforme o contexto e o território, não havendo, portanto, uma classificação geral do bordado. Dentro do critério adotado pela curadoria do *Victoria and Albert Museum* para a apresentação das coleções na plataforma digital do Museu, haveria originalmente apenas o bordado branco, o bordado de estilo livre e o bordado de fios contados.

A produção das faixas foi reportada como tradicional também, usadas para costura nas roupas em uma adaptação que envolveria além de adorno, uma funcionalidade eventual de prolongar o uso das roupas pelos ajustes feitos nas laterais das peças, de acordo com cada caso, adaptando o vestuário conforme as crianças cresciam, por exemplo. Os lenços eram tradicionais também, além dos adornos de altar e os enxovais.

Os bordados sofreram modificações ao longo do tempo. Os trabalhos realizados com linha azul foram progressivamente sendo abandonados e, as tiras de variadas larguras de folhagens e ilhós abertos, com principal aplicação em roupas de senhoras e crianças, foram alargados a outro tipo de peças de linha branca com desenhos diferentes dos antigos que, por isso mesmo, se vão a pouco e pouco afastando dos verdadeiros e característicos bordados da Madeira (Silva, 2006, p. 85).

O aumento da procura estrangeira pelo bordado madeirense, assim como a incorporação de novos pontos e motivos ao bordado, teria sido, em alguns momentos atribuídos à influência de Elizabeth Phelps (1820-1893). Elizabeth Phelps nasceu na Ilha, da linhagem do britânico William Phelps, radicado na Ilha da Madeira desde o século XVIII (Gouveia, 2007, p. 190).

Walter Michinton afirma que o bordado sofreu maior incremento com Miss Elisabeth Phelps, pois esta deu início a uma escola na sua propriedade, onde se ensinava a bordar. Inicialmente estes bordados eram vendidos aos privados, mas à medida que sua popularidade aumentava, os pedidos foram crescendo. A firma Robert & Frank Wilkinson estabeleceu-se na Ilha por volta de 1862 tomando, assim, conta do negócio de exportação dos labores madeirenses (Gouveia, 2007, p. 189).

Portanto, os bordados ensinados na escola criada por ela se relacionariam diretamente com as feições incorporadas ao bordado madeirense, mais do que com suas feições anteriores, ou originais, demonstradas a seguir, para efeito de observação.

O Bordado reflete a influência entrecruzada de bordados *Richelieu*, Renascença, Veneziano, e de rendas divulgadas por toda a Europa no século XIX, como Guipure, *Richelieu* e Dresden, levando a que na Madeira se procurasse transferir para o bordado a motivação das rendas. Parece ter sido influenciado diretamente pelo bordado escocês, designado por *Ayrshire Work*, bordado branco, realizado nesta região da Escócia entre 1820 e 1870. No princípio da produção do Bordado Madeira, foi utilizado algodão de cassa, cambraia ou linho, sendo aplicada a linha branca baça, e mais raramente o azul e o vermelho. Só com o século XX, se introduziu a linha castanha, começando também a aplicar-se o linho cru. Muito curiosa é a alteração dos materiais utilizados como suporte, onde se assiste à aplicação das sedas, do crepe, tule e organdi. Um aspeto peculiar prende-se com algum secretismo, em relação aos desenhos, que eram guardados religiosamente por cada família, e passados de geração em geração (Klut, [s.d.]).

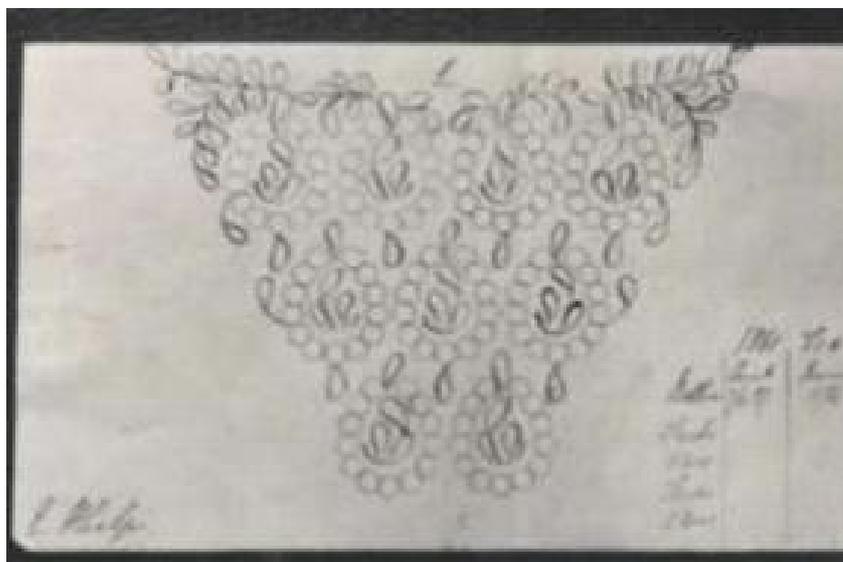
Note-se que a empresa Robert & Frank Wilkinson já estava estabelecida na Ilha, exportando o vinho Madeira, quando a produção das uvas sofre uma paralização nas atividades. A mesma empresa seria a sucessora de Elizabeth Phelps na exportação do bordado para a Inglaterra.

De acordo com Silva (2006), a qualidade das peças produzidas espontaneamente na Ilha teria despertado a atenção dos visitantes. O autor descreve o início da relação de Phelps com a produção local do bordado

na perfeição dos bordados de algumas raparigas que viviam em Santa Clara e que as motivou para os pontos do seu conhecimento. Daí o início, o impulso para uma indústria que tinha nos seus primórdios encomendas, principalmente para Inglaterra. A arte de bordar na Madeira com características que começavam a ter particularidades próprias revestiu-se de certa importância económica, para a população feminina na ilha, já no século passado (Silva, 2006, p. 86).

Ainda segundo Gouveia (2007), ela mesma criava os desenhos que eram executados, estabelecendo de alguma forma uma nova fonte de recurso financeiro diante da crise nas videiras, já que, até aquele momento, o vinho Madeira era o maior produto de exportação da Ilha e base dos negócios da família.

Figura 21 - Desenho atribuído a Elizabeth Phelps. Coleção particular de Simon Phelps, filho de Greta Monica Phelps Figueira

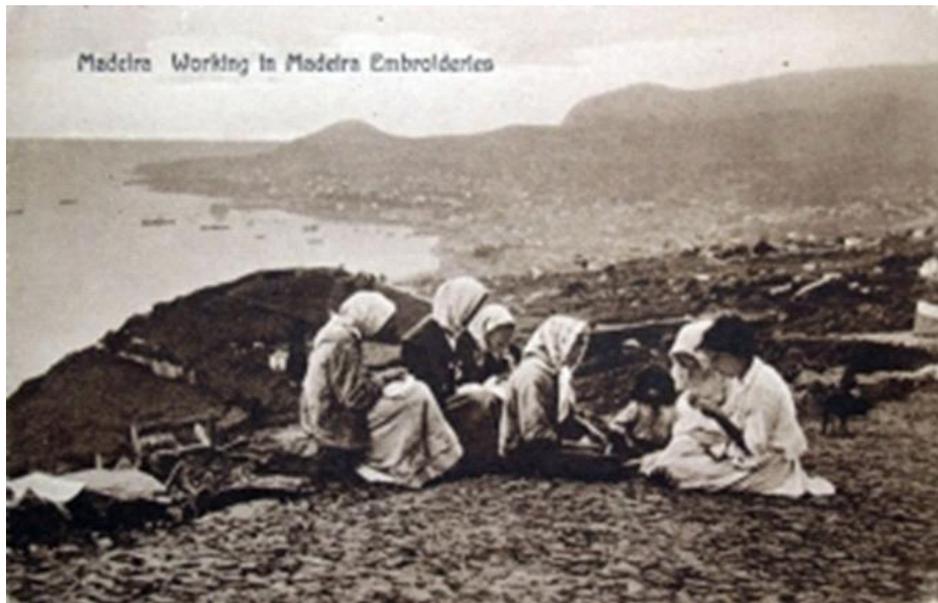


Fonte: [https://www.bhsportugal.org/uploads/fotos\\_artigos/files/ThePhelpsfamilysaga.pdf](https://www.bhsportugal.org/uploads/fotos_artigos/files/ThePhelpsfamilysaga.pdf)

A produção em escala industrial do bordado em Funchal “deve-se sobretudo a casas de comércio exportadoras alemãs, que se fixaram na cidade do Funchal em meados de 1881 e que através da Alemanha e da América do Norte reexportam os bordados” (Silva, 2006. p. 85). Ainda, segundo o mesmo autor, no sistema implantado,

os Armazéns Grandella, no fim do século passado, divulgaram os seus artigos, fazendo propaganda para o exterior com um catálogo, onde se podiam apreciar as amostras de tecidos e os modelos. À distância, os clientes faziam as suas encomendas (Silva, 2006, p. 85).

Figura 22 - Cartão postal mostrando mulheres da Madeira envolvidas em bordados locais.



Fonte: <https://trc-leiden.nl/trc-needles/regional-traditions/europe-and-north-america/embroideries/madeira-embroidery>

De acordo com Saeker (2018), as modificações no modo de fazer o bordado são descritas como intervenções qualificadas, sob a perspectiva da industrialização, por exemplo, na adaptação da produção à mera execução e sobre a oportunidade de oferta de trabalho às mulheres ainda sem domínio da técnica.

O autor localiza uma nova fase nos negócios de exportação do bordado madeirense, de 1880 a 1916, em virtude do encurtamento dos ciclos de tendências na moda europeia (Saeker, 2018).

O status de refinamento que lhe é atribuído, portanto, quase que exclusivamente se encontra associado ao seu uso; quanto à produção, o que se verifica é a supressão da leveza na experiência de fazer pelo modo sistemático como a produção foi tratada por quem a geriu, que dela se teria apropriado.

Figura 23 - Bordadeiras de todas as idades na Ilha



Fonte: <https://katedaviesdesigns.com/2008/09/26/bordado-madeira/>

Destaca-se na imagem, o profundo contraste entre o refinamento do trabalho que executavam e suas próprias condições de habitação. Entretanto, dadas as condições de privação material a que estariam submetidas as famílias, em virtude da interrupção na produção do vinho, o bordado foi visto publicamente como uma alternativa econômica viável.

[...] o comércio alemão transformou esta indústria numa verdadeira riqueza para a ilha. Pouco a pouco, foi removendo as dificuldades inerentes a um pessoal trabalhador boçal como é a mulher do campo; compreendeu bem o que podia exigir dela, não lhe pediu desenhos nem ideias, simplificou-lhe a preparação do trabalho e aproveitou-lhe o que realmente ela podia dar; a parte meramente mecânica, material. Procurou os desenhos fornecendo-lhe já estampados nas fazendas e exigindo-lhe apenas uma execução minuciosa e perfeita. In *Heraldo da Madeira* (1906), apud Vieira (1999, 27-28). (Prego apud Saeker, 2018).

Figura 24 - As bordadeiras trabalhando com a claridade do dia, 1930.



Fonte: <https://cultura.madeira.gov.pt/en/looking-back/3015-embroiderers-next-to-houses-with-thatched-roof.html>

As bordadeiras, depositárias de modo de fazer transmitido ao longo de muitas gerações, a partir do processo de industrialização da produção, teriam sido enquadradas em dois segmentos principais, grosso modo, conforme descrito por Silva (2006), como “bordadeiras profissionais”, que bordavam para subsistência, e as eventuais, as chamadas “bordadeiras de casa”, que produziam bordado para si e os seus. As primeiras, “concentradas principalmente no concelho do Funchal sobretudo nas freguesias de Santa Maria Maior e S. Gonçalo”, e o segundo grupo, composto pelas residentes em áreas rurais que “se encontram espalhadas por todo o distrito, com predominância na costa sul da Madeira e na ilha de Porto Santo” (Silva, 2006, p. 85).

Figura 25



Fonte: Museu etnográfico da Madeira

Na Madeira, o bordado era, desde o povoamento da ilha, uma atividade artesanal tradicional feita pelas mulheres ao domicílio. A produção destinava-se primordialmente ao mercado regional, incluindo a venda ocasional aos turistas. Os antigos métodos de bordar sobreviveram até meados do século XIX, resultando do relativo isolamento e da localização ultraperiférica insular. Foi por essa altura que a situação começou a mudar, devido a uma crise de subsistências que obrigava a encontrar saídas para a pobreza das camadas baixas da população. Algumas iniciativas encetaram uma primeira abertura ao mercado global, porém não intervindo no modo tradicional de produção. A alteração está estritamente ligada à ação de Bella Phelps – filha de Joseph Phelps, comerciante inglês instalado no Funchal –, que organizou, através da sua rede, a distribuição dos bordados na Inglaterra. A comparação dos valores da importação em libras (Câmara 2002, 205) com os da exportação em milhares de réis (Vieira 2006, 95) para o biénio 1878-1879 permite concluir que a quase totalidade da produção exportada se destinava a este país. Para além disso, os dados indicam um aumento considerável do volume de produção. Contudo, nos anos 80, ocorreu uma quebra significativa da exportação para Inglaterra, provavelmente pelo facto de as mudanças na moda se realizarem em ciclos cada vez mais curtos, determinados de forma complexa pelas novas tecnologias de produção. Para poder acompanhar essas constantes mudanças, teria sido preciso uma adaptação rápida dos desenhos ao gosto da clientela, o que a indústria de bordados da Madeira não conseguiu realizar (Saeker, 2018).

Figura 26 - Registro de 1930. Grupo de mulheres adultas, jovens e crianças, bordadeiras do empreendimento Madeira Art Hand Embroidery Co. Lda.



Fonte: Museu de Fotografia da Madeira - Atelier Vicente's. Disponível em:  
<https://cultura.madeira.gov.pt/en/looking-back/1059-group-portrait-of-adult-women.html>

A título de ilustração, a seguir, uma imagem de um bordado madeirense produzido, aparentemente, ainda fora do arco de influência do mercado internacional do bordado. Note-se que, de acordo com Silva (2006), a industrialização da produção, reconhecida como “a política da quantidade que se introduziu na indústria dos Bordados da Madeira”, que o autor referiu como mercado de “grandes encomendas”, teria sido favorável ao “desenvolvimento da indústria, a economia e da criação de novos postos de trabalho, mas que evidentemente teria atuado como um limitador “das aptidões e criações naturais das bordadeiras” (Silva, 2006, p. 86).

*Figura 27 - Bordado Madeirense. Frente bordada de vestido, cerca de 1850. Madeira, século XIX. Bordado; medidas aproximadas: 101.6 x 107.3 cm. Museu de Arte de Cleveland, doação senhora Frank J. Pool 1923.*



Fonte: <https://www.clevelandart.org/art/1923.1091>

Consta que, originalmente, o modo de fazer o bordado madeirense teria se dado pela aplicação dos fios de “linha branca baça” feita “sobre algodão cassa, cambraia ou linho” (Silva, 2006, p. 85). Com o novo sistema de produção, o pagamento iniciou sendo feito por peça e a execução em linho irlandês (Gouveia, 2007, p. 190).

Segundo Silva (2006), um aspecto dos diversos pontos de contato entre o bordado madeirense e o bordado inglês seriam as composições envolvendo pontos tradicionais como carreirinhas de “ilhoses” e os “granitos”, que teriam sido incorporados após o processo de industrialização, procurando atender ao público alvo dos catálogos.

Só depois foi usada a azul e já no séc. XX a linha castanha sobre linho cru ou pano de algodão da mesma cor. Neste século bordou-se, além dos materiais tradicionais, sobre a seda, o crepe, o tule e o organdi (Silva, 2006, p. 86).

Figura 28 - Bordado típico madeirense feito à mão em 1954. Artífice: Nadir Lorenzo Gomes



Fonte: Acervo pessoal

Figura 29 - Bordado típico madeirense feito à mão em 1953. Artífice: Nadir Lorenzo Gomes



Fonte: Acervo pessoal

Para sabermos como eram no século passado as camisas do Domingo dos lavradores abastados, teremos de fixar as cinco pequeninas folhas unidas num ilhó central chamadas “viúvas”. Conhecer a técnica dos bordados da Madeira, isto é, os pontos e os desenhos a compor, é de alguma forma descobrir a história da Madeira (Silva, 2006, p. 84).

A título de exemplo, entre as diferenças do ponto madeirense para o bordado inglês, ainda segundo Silva (2006), no primeiro, a forma de aplicação do ponto cordão seria descrita como mais retilínea apresentando uma execução com pequenos alinhavos, passados sob o desenho, proporcionando um resultado mais encorpado com a aplicação do ponto de cordão sobre o alinhavo. O bordado inglês apresentaria, segundo o autor, um padrão

geometricamente ordenado com as 'folhas abertas', formando rosetas ou não, e tudo a ponto de cordão; embora não faltasse, muitas vezes, nos remates em 'festão', o nosso 'caseado'. Os mesmos padrões e pontos vão entrar na execução dos bordados feitos na Madeira (Silva, 2006).

De modo geral, o panorama apresentado acima procurou retratar aspectos identificados da modificação que se teria instalado no modo de fazer o bordado, exercendo aparente pressão sobre a transmissão de todos os elementos do saber ao qual estaria ligado, em um todo organizado e consagrado pelo uso, já que “o novo modo do bordado como trabalho” envolveria apenas sua execução. Ou seja, o fazer, desconsiderando seu caráter completo, de saber, espontâneo, artístico e livre. Tais modificações se deram em um sistema de procedimentos pré-estabelecidos, excluindo qualquer margem de liberdade de expressão no processo de criação, principalmente, de autonomia no tempo de execução e no valor a ser pago pela peça pronta.

Conforme aparece no capítulo anterior, a transmissão de um ofício, muitas vezes, envolveria uma disciplina do corpo, para o alcance do domínio de técnicas e o desenvolvimento de repertórios. No caso do bordado, ou das artes têxteis de modo geral, trata-se de um modo de fazer capaz de comportar tantos outros saberes, que não serão, entretanto, explorados no presente trabalho.

À circularidade na transmissão se atribuiria a observação de que os mesmos pontos e técnicas teriam suas nomenclaturas variadas conforme a língua do território onde cada prática se desenvolve. Um exemplo seria a identificação de apenas três pontos em comum do bordado madeirense em um comparativo de 2006 com os demais principais bordados tradicionais portugueses. O ponto crivo, por exemplo, aparece em peças produzidas por bordadeiras madeirenses, mas não aparece na listagem.

Figura 30 - Demonstrativo de pontos comuns identificados nos dos principais bordados portugueses.

BORDADOS PONTOS	BORDADOS													
	Bordado Tradicional	Bordado Varejo de Coimbra	Bordado Gulmar (Luz)	Bordado Cabeça da Raposa	Bordado Luz	Bordado Alentejo	Bordado Fátima	Bordado Vulvok (Bordado de Vila Rica)	Bordado Luz	Bordado Luz	Bordado Luz	Bordado Luz	Bordado Luz	Total
Ponto cordão	X	X				X			X	X				5
Cruz	X	X				X		X					X	5
Ponto casado	X	X	X	X									X	5
Ponto chivo	X	X			X	X		X						5
Ponto forrage	X	X	X	X			X							5
Neolitos	X	X	X		X				X					5
Ponto escarte	X			X	X	X			X					5
Ponto pé de flor		X	X		X				X				X	5
Ponto pé de gato		X	X	X		X								4
Ponto esponja		X	X		X	X								4
Ponto cruz		X			X			X				X		4
Ponto cápsula	X	X	X			X								4
Stela	X			X	X	X								4
Ponto canútilho	X				X	X								3
Ponto gótilho				X	X	X								3
Ponto espiga	X			X		X								3
Ponto de ponto jornal ou veludo			X		X	X								3
Total	11	11	8	7	10	12	5	2	5	1	1	3	3	75

Fonte: Bordados tradicionais portugueses. Silva, 2006, p. 30.

Resumidamente, a circularidade de saberes se apresenta envolvida historicamente na prática do bordado, sempre em movimento, acompanhando as relações nas vidas dos indivíduos seus detentores e a durabilidade da matéria prima utilizada das peças. No caso em tela, se procurou destacar os efeitos/defeitos da padronização dos modos de fazer, que teria sido incorporada para fins comerciais.

Em particular, o desenho dos padrões foi submetido à tutela dos comerciantes que criaram para este fim o novo perfil profissional do desenhador. O exemplo inglês tinha tornado claro que, por razões comerciais, era de importância absoluta orientar o design estritamente pelas correntes da moda nos países consumidores. O conjunto das alterações organizacionais aumentou o controle direto dos comerciantes sobre o processo de produção e, ao mesmo tempo, a sua independência face às condições locais. Do ponto de vista das bordadeiras, isto significou uma desqualificação, reduzindo um trabalho originalmente criativo à mera execução das disposições do desenhador. Mesmo que o bordar fosse o elemento central, a produção perdeu o seu caráter holístico e ficou submetida à lógica de produção capitalista orientada para a máxima eficiência (Saeker, 2018).

A modificação no modo de fazer o bordado industrialmente marcaria um ponto de transição, na prática, que o gesto de bordar, de expressão de caráter artístico, passa a ser vivido como serviço, reduzido à mera execução de peças pré-elaboradas, por baixa remuneração.

Em 1914, as bordadeiras domiciliárias estavam quase no fim da tabela dos salários. Ganhavam entre 0\$18 e 0\$24 por dia, enquanto um artesão, por exemplo um alfaiate, a trabalhar no mesmo sector têxtil, recebia entre 0\$80 e 1\$00. As receitas das bordadeiras eram insuficientes para comprar os alimentos essenciais para a família. O nível de rendimentos extremamente baixos permitia, na perspectiva empresarial, que os bordados da Madeira pudessem ser oferecidos a preços competitivos no mercado global. A oferta era concorrencial até em comparação com a da Suíça, onde a mecanização dos bordados já estava muito mais avançada. Do ponto de vista dos empresários, os custos de mão de obra revelaram-se o fator-chave do êxito económico (Saeker, 2018).

Viabilizando a padronização que viria, houve, primeiramente, uma “adequação” do bordado madeirense ao gosto da nova clientela. Em Silva (2006), estão relatadas variações ao modo de fazer, o abandono da produção em tiras de diversas larguras, que era costume costurar-se sobre a roupa.

com principal aplicação em roupas de senhoras e crianças, foram alargadas a outro tipo de peças de linha branca com desenhos diferentes dos antigos que, por isso mesmo, se vão a pouco e pouco se afastando dos verdadeiros e característicos bordados da Madeira (Silva, 2006, p. 86).

As próximas figuras evidenciam o que teria sido a feição anterior, mais antiga, da produção na Madeira. Estão apresentadas, para efeito de comparação, imagens de trabalhos contemporâneos do indiano Asif Shaikh, intercaladas com amostras da produção madeirense do XVIII e do XIX catalogadas pelo Museu de Arte Cleveland, Estados Unidos.

Figura 31 - Fotografia de bordado indiano contemporâneo de autoria de Asif Shaikh, Ahmedabad, India.



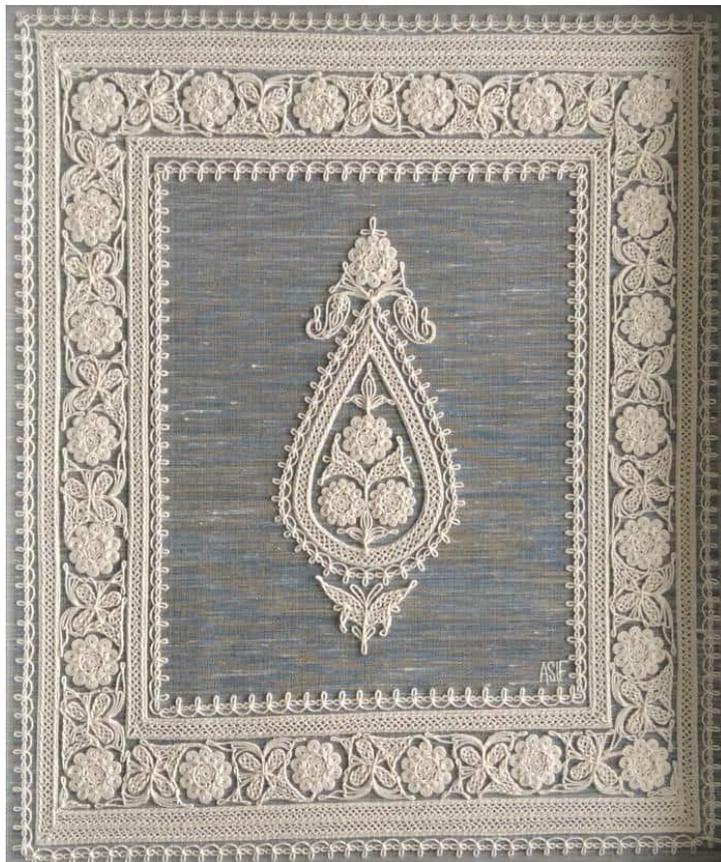
Fonte: <https://www.culturalintellectualproperty.com/asif-shaikh>

Figura 32 - Gola bordada alto século XIX. Bordado madeirense em linhas de linho aplicadas sobre base de algodão.



Fonte: <https://www.clevelandart.org/art/1928.224>

Figura 33 - Fotografia de bordado de autoria de Asif Shaikh, Ahmedabad, India.



Fonte: <https://www.culturalintellectualproperty.com/asif-shaikh>

Figura 34 - Bordado Madeirense. Echarpe bordada, início do século XVIII. Dimensões aproximadas: 274.3 x 91.5 cm. Doação da senhora George O. S. Coale, 1923.



Fonte: <https://www.clevelandart.org/art/1923.1086>

Também chamado de “trabalho da Madeira”, o bordado típico madeirense foi descrito como apresentando a tipologia do bordado branco fino com elementos vazados onde o tecido é recortado, formando uma espécie de renda bordada, muito semelhante ao *broderie anglaise*.

Figura 35 - Bomboteiros em ação na Madeira



Fonte: <http://www.somosmadeira.com/2015/08/lembra-se-dos-bomboteiros.html>

As adaptações sofridas nas inúmeras possibilidades de combinação de pontos e técnicas do bordado madeirense, em função da produção em larga escala, conforme já foi tratado aqui, adotava o sistema de demonstração e de encomendas por catálogo, com exceção da venda direta

dos lenços nos conventos, como o de Santa Clara, e na bombotagem, prática demonstrada na imagem 35 e nos vídeos disponíveis, e que consistia em um sistema de apresentação direta de frutas em conserva, vinho, flores de papel, moveis de vime e, principalmente, dos bordados aos visitantes dos navios a vapor, no porto de Funchal.

Originalmente, tratava-se de um bordado feito “sem fios contados” a ponto livre, conforme aponta Nascimento (1992 p. 23). Segundo Silva (2006, p. 86),

atualmente o desenho é criado por um desenhador criador de bordados ou adaptado por um técnico desenhador; depois é colocada uma chapa sobre o original e são picotados os desenhos com uma máquina própria de picotagem. Com a chapa sobre o tecido a bordar, usa-se uma pasta a base de parafina, azul e petróleo e estampa-se o pano.

De acordo com Nascimento (1992), a aplicação seria tradicionalmente a seguinte: nas toalhas de bandeja, utiliza-se pontos matiz, ponto cheio e viúvas; nos jogos de cama, utiliza-se pontos crivo, bola, viúva e cheio; nas toalhas de banquete, utiliza-se richelieu, ponto cheio, ponto haste e bola.

Podemos agrupar os bordados da Madeira em três grupos: os bordados antigos, aqueles que exprimem gosto popular, simples e belos; os bordados clássicos mais elaborados nos seus desenhos, refletindo um gosto refinado e intelectual e, finalmente, os bordados modernos que não são mais do que meras adaptações aos mercados de consumo atuais (Silva, 2006, p. 82).

Durante muitos anos, teria pertencido também a empresários alemães e, mais tarde, estadunidenses, o domínio do mercado internacional de um importante elemento da identidade do bordado madeirense: suas linhas, inclusive com o nome Madeira, desde 1975.

A Madeira é uma empresa de gestão familiar com sede e unidade de produção em Freiburg, na Alemanha. A Madeira foi fundada em 1919 com o nome *'Burkhardt & Schmidt Garnfabrik'*. Originalmente, a *'Burkhardt & Schmidt Garnfabrik'* produzia linhas de coser de algodão e, mais tarde, passou a produzir linhas de bordar de algodão.

Desse modo, ao longo do tempo, o avanço tecnológico impulsionado pelo mercado contribuiu para o rumo da prática do bordado madeirense, uma indústria, ainda que contasse com o sistema de distribuição domiciliar da produção.

Em qualquer época, quando a bordadeira (de casa) encontra um lugar que lhe agrade, confortável e com clareza, geralmente, adota-o como local para

bordar, seja em casa ou no exterior desta. Antigamente, havia dias em que o mudava para se reunir com outras mulheres. Alternadamente, as bordadeiras iam de casa em casa, pela vizinhança. Estes ajuntamentos são passados. Hoje, a reunião das bordadeiras (de casa) é, quando acontece, apenas com elementos da família. Dessa forma, perde-se uma tradição oral e um património constituído por histórias, contos, lendas, canções, quadras, etc. que preenchiam as noites das bordadeiras (de casa) reunidas para bordar. No presente, o dia da bordadeira (de casa) é mais calmo que no passado. Ela continua a dedicar-se a várias actividades, nomeadamente à agricultura e aos trabalhos domésticos, mas bordar é o trabalho principal. As múltiplas actividades que fazia diminuía-lhe o tempo de dedicação ao bordado, influenciando depois o ritmo acelerado de trabalho para a sua conclusão, que tinha um prazo curto. Algo mudou. Deixou de bordar de noite e a pressa que havia para terminar os bordados é menor. No passado, a nível de trabalho feminino, as opções eram reduzidas, sendo o bordado alvo profissional de muitas mulheres. Actualmente, as circunstâncias são outras e as jovens mulheres estão cada vez mais distantes deste labor. Todavia, há aspectos que ainda se mantêm. Em algumas famílias, a tradição de ensinar a bordar mantém-se e é maioritariamente a mãe quem ensina às filhas. A avó, em alguns casos, assume um papel fundamental neste ensinamento. A forma de ensinar também se mantém. É, sobretudo, através da observação e da prática, mais do que pela explicação. Contudo, há que registar que as punições, os castigos físicos, deixaram de existir. Já não há a mesma necessidade de outrora: de as filhas aprenderem rapidamente para depois contribuírem para o orçamento familiar. Hoje, o bordar por lazer predomina nas gerações mais novas, como indicaram as nossas informantes representativas da terceira geração. O tempo de dedicação ao bordado diminuiu, e esse decréscimo, gradualmente, poderá levar ao desaparecimento da actividade enquanto profissão (Silva, 2015, p. 153-154).

Essa prática recorre a pontos clássicos do repertório, utilizados em muitas peças com diferentes nomes, mas que aplicados pelas mulheres da Ilha da Madeira adquiriram um certo contorno característico. A partir de um dado momento, foi padronizado por uma necessidade das empresas de exportação que, entre outras modificações, introduziu o uso do curvímeter que permitiu a contagem dos pontos e, portanto, estabelecer o tempo e o valor a ser pago pelo serviço.

Segundo Saeker (2018), a ruptura na produção comercial do bordado na Ilha da Madeira entre 1911 e 1912 deveu-se ao surto de cólera de 1910, que provocou uma redução drástica do tráfego marítimo no porto do Funchal. A isso seria possível imaginar somar-se os danos provocados pela Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918.

Em 1914, as bordadeiras domiciliárias estavam quase no fim da tabela dos salários. Ganhavam entre 0\$18 e 0\$24 por dia, enquanto um artesão, por exemplo um alfaiate, a trabalhar no mesmo sector têxtil, recebia entre 0\$80 e 1\$00. As receitas das bordadeiras eram insuficientes para comprar os alimentos essenciais para a família. O nível de rendimentos extremamente baixos permitia, na perspectiva empresarial, que os bordados da Madeira

pudessem ser oferecidos a preços competitivos no mercado global. A oferta era concorrencial até em comparação com a da Suíça, onde a mecanização dos bordados já estava muito mais avançada. Do ponto de vista dos empresários, os custos de mão de obra revelaram-se o fator-chave do êxito económico (Saeker, 2018).

Segundo Silva (2006), a técnica seria reconhecida no mundo todo. Foi possível localizar tanto um verbete dedicado a ela quanto uma citação no verbete dedicado ao “bordado branco” (*broderie anglaise*) no Centro de Pesquisas em Têxteis de Leiden, na Holanda. Tendo sido descrito por Caulfield (1882), em suas semelhanças e diferenças em relação ao bordado branco, o bordado madeirense, no entanto, não aparece na base de dados do Diretório de pontos e técnicas da *Royal School of Needlework*, plataforma digital de referência no assunto.

Por meio dos exemplos e referências acima, se procurou ilustrar que tanto a produção do bordado quanto a relação dos indivíduos com as roupas bordadas na Ilha teriam um aspecto “biográfico” em relação aos demais territórios por onde seu uso, ou mesmo sua produção, teriam se disseminado, em virtude das variações sofridas desde seu surgimento, espontâneo, acompanhando o próprio movimento de ocupação humana naquele território. Conforme o bordado entra em evidência, ao ser exportado para toda a Europa e América do Norte, a relação com ele teria se modificado, tanto para quem o produzia quanto para quem o obtinha para uso, já que, pelo alto preço e complexidade, teria assumido contornos de objeto de status, portanto, assumindo características de objeto protocolar (Morin, 1969).

Considerando que as transformações percebidas e documentadas, ao longo do tempo, raramente se teriam dado de maneira uniforme e síncrona, mas de modo aparentemente desordenado e gradativamente, seria possível reconhecer, principalmente, pela capacidade de registro, que as variações e transformações nos modos de fazer, no caso, as artes têxteis, comportariam narrativas e histórias de vida, de um modo que a palavra escrita talvez não alcance.

A tradição das colchas de retalhos são um exemplo, entre tantas outras formas de expressão, que vive e se renova em milhares de produções ao longo dos anos, como é possível observar nas “colchas narrativas”, de Harriet Powers e Faith Ringgold, dois exemplos de capacidade de registro e expressão de mulheres emergindo em gerações distintas. Alguns exemplos das crônicas contidas nas colchas narrativas estão demonstrados a seguir, para efeito de comparação.

Figura 36 - Quilt pictórico, 'bíblico', 1895-1898. Composição de Harriet Powers, com técnicas de tecelagem, corte, aplicação e bordado de tecidos de algodão. Dimensões: 266.7 x 175 cm.



Fonte: Museu de Belas Artes de Boston. Disponível em: <https://www.mfa.org/event/celebrating-harriet-powers-and-quilt-stories>

Figura 37 - Harriet Powers em 1901



Fonte: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/harriet-powers/>

Figura 38 - Faith Ringgold com a obra 'Tar Beach' ao fundo



Fonte: Mark Markley. Disponível em: <https://www.craftinamerica.org/artist/faith-ringgold/>

As artes têxteis, tomadas por um campo amplo e ainda aberto, conforme já foi mencionado, teria no bordado um emblema. Um amplo movimento se verifica pelas iniciativas de valorização do bordado, como exposições e coletivos, em plena atividade, como o *Craft Council Netherlands*, em Utrech, na Holanda, o *Textile Arts Center* em Nova Iorque, Estados Unidos, e o *The Sixty Two Group of textile Artists* do Reino Unido, além de institutos de formação, escolas de referência envolvidas com a preservação do bordado, como o *Royal School of Needlework*, no Reino Unido, conforme já foi mencionado.

No Brasil, nota-se um vigor no resgate e na transmissão. Um exemplo é a Escola de Artesanato do Muquém, através do Instituto Renato Imbroisi, além de diversos coletivos atuantes, como as bordadeiras do Sertão do Seridó, contextos do bordado onde o sustento encontra espaço, a arte e a técnica.

Conforme referido no capítulo anterior, determinados saberes, pela natureza da atividade, desenvolvidos a partir de um conhecimento que se corporifica, envolveria, por sua vez, uma disciplina do corpo, para o alcance e o domínio de técnicas assim como o desenvolvimento de repertórios. No caso das artes têxteis, de modo geral, trata-se de um modo de fazer capaz de comportar tantos outros saberes, incluindo-se o conhecimento a respeito dos materiais, suas texturas, colorações, níveis de resistência, origem, composição dos fios e tecidos, a produção e seleção das agulhas. Entretanto, originalmente, teriam sido utilizados simplesmente agulha e linha para aplicação do fio em uma base, geralmente o tecido. E,

segundo a pesquisadora Lorena de Souza Rosa (2019, p. 13), a técnica do ponto cruz manual teria sido a primeira técnica de bordado que se tem registro.

Ao longo do tempo, o trânsito entre novas técnicas integradas às práticas da costura e do bordado originais se apresentaria como uma das características principais desse bordado contemporâneo, em todo o mundo, proporcionando experiências novas, novos resultados e possibilitando obras autorais, conforme foi apresentado.

Um dos pontos mais relevantes na virada feminista que encontrou no bordado uma linguagem pode ser identificado na percepção de que, ao mesmo tempo em que muito pouco mudou no aspecto técnico da prática do bordado ao longo do tempo, ele não cessa de se renovar: linha, tecido e agulha teriam sido os materiais básicos na China há séculos atrás e ainda o são até os dias de hoje, enquanto, cada vez mais, mais artistas produzem peças únicas, como evocado na obra de Karen Dolorez.

Figura 39 - Ceci n'est pas une artisanat. Obra em crochê de Karen Dolorez.



Fonte: Karen Dolorez. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/arte-na-ponta-da-agulha-bordado-costura-croche-ganham-espaco-em-museus-galerias-23461229>

Dessa forma, as “manualidades” e, principalmente, o bordado, são reabilitados para além do estigma da segregação doméstica e da falta de autonomia. Um exemplo do que se quer evocar está no texto publicado na plataforma *theconversation.com*, com destaque pela forma como foi qualificada a importância da revista *Spare Rib* no contexto do movimento feminista londrino. A revista é considerada vanguardista, entre outros aspectos, por contrastar com a abordagem da revista *Cosmopolitan*, lançada no mesmo ano, 1972:

No início, a *Spare Rib* imitava parcialmente as revistas femininas tradicionais, incluindo artigos a respeito de culinária, trabalhos manuais e projetos faça-você-mesma, entretanto com um toque feminista e uma atitude empoderadora.

Sem jamais ter sido convencional em seus tópicos e artigos de opinião (Forster, 2022).

Seria possível perceber que a cultura do faça-você-mesmo estava no rol das tarefas dedicadas a manter a mulher dentro de casa, sendo, portanto, um comportamento a se evitar, naquele novo momento de busca por autonomia e equanimidade. Conforme foi abordado no início deste capítulo, a pesquisadora Anna Wager relacionou a perspectiva do “ponto subversivo” de Rozsika Parker com a aura política de May Morris em sua obra e biografia, onde se poderia reconhecer na dedicação à qualidade artística da técnica uma postura de subversão em um ambiente político e social em que vigore uma mentalidade “na qual a técnica era historicamente desqualificada como desprovida de seriedade, como uma forma menor de arte, relegando a um segundo plano tanto a prática quanto quem se dedicasse a ela” (WAGER, 2021, 3:38’). Desse modo, dedicar-se à arte e à técnica, em pleno século XIX, seria uma abordagem com um carácter subversivo todo próprio.

Com a primeira onda do feminismo tendo sido reprimida, o bordado apareceria formalmente na história da educação feminina com um viés de institucionalização da domesticação do comportamento das mulheres em formação. Uma educação para as “prezadas do lar” e para as fábricas, jamais para a atuação autônoma e a criação artística.

O relato de vida da autora Zélia Gattai evidencia essa outra face do bordado que, além de inculcar o modelo da “mulher respeitável”, teria sido apropriado financeiramente por algumas instituições religiosas, conformando uma verdadeira indústria do bordado branco, conforme aparece em (Perrot, 2017).

A escola não tinha nome, nem currículo. Era um anexo de famoso colégio de meninas ricas de São Paulo, o ‘*Des Oiseaux*’. No mesmo parque onde se elevava o ‘*Des Oiseaux*’ — ocupando todo um quarteirão — fora construído um modesto pavilhão onde funcionava a escola que eu freqüentaria, a das meninas pobres (Gattai, 1979, p. 201).

O bordado branco teria sido o bordado das roupas da casa, das roupas íntimas, produção em larga escala, terceirizada e pulverizada em inúmeras prestadoras de serviço, que encontrou nas instituições religiosas um meio de capitalizar o ensino feminino. Se a escrita cindiu a história, as máquinas podem ter cindido a indústria. A máquina de costura, por exemplo, pode ter liberado a mulher para outras práticas. Como se verá a seguir, até a década de 1950, não haviam grandes magazines, mas lojas de tecidos, armarinhos para aviamentos e, às vezes, revistas com modelos e moldes. Não seria um exagero que nesse contexto a grande maioria das

mulheres costurasse e, desse número, uma grande parte soubesse bordar, pois, ainda que a máquina facilitasse a produção, era na costura à mão que predominava o gestual do bordado.

A máquina de bordar, entretanto, não serviria a uma mulher ou uma família. Ela atenderia, em sua eficiência, a produção em larga escala.

O bordado atravessaria o tempo com essa dupla camada na memória: de instrumento de submissão da mulher à sociedade, portanto, ao homem, e no caso das camadas mais desprestigiadas da população, teria constituído também um sistema de exploração, de modo que a mulher que trabalhava de casa se via excluída da vida pública. Assim, o bordado seria “autorizado” para as artes decorativas, do lar, e vivido como trabalho, não mais como prática artística, autoral — um ponto que pareceu importante no caso das bordadeiras da Madeira.

Como parâmetro, nos Estados Unidos, a partir da década de 1950, e na Inglaterra, na década de 1970, teria havido uma segunda onda do feminismo, com uma imprensa alternativa rica, um movimento ganhando notoriedade e atraindo a atenção pública com o lançamento da revista *Spare Rib*, entre outras, por meio de suas pautas e bom humor. Em um editorial de 2022, Laurel Forster, da Universidade de Portsmouth, localiza o lugar do bordado e das artes têxteis em geral.

Algumas peças assumiriam claramente a conotação artística, como as apresentadas ao longo do capítulo; outras peças, apesar de sua qualidade artística, assumem posição política, como o lenço de Holloway e os coletivos “Ondas de nós”, “Linhas de Santos” e “Linhas de Sampa”.

Figura 40 - Produção do coletivo Linhas de Sampa



Fonte: Acervo particular.

Observando o percurso do bordado enquanto linguagem, que permaneceu vivo, que veio se modificando, assumindo a característica de refletir o tempo em que ele acontece, e pensando possíveis caminhos e estratégias de salvaguarda, seria possível também imaginar alguma margem de variações a ser incorporadas pelas gerações, possíveis quando houver uma autonomia em relação ao mercado.

### 3 O CASO DE SANTOS

Atualmente, a cidade conta com uma área total de 281.033km<sup>2</sup> e uma população de 418.608 habitantes, que ocupa a área insular de 39 km<sup>2</sup>, que corresponde a sua porção funcional, densamente urbanizada, aproximadamente 1/10 da área total do território. A área continental de floresta atlântica remanescente está protegida por lei federal a partir da criação do Parque Estadual da Serra do Mar.

Desde o início do povoamento, com o estabelecimento do fidalgo Brás Cubas, por volta de 1532, no entorno do Outeiro de Santa Catarina, Santos teria sido uma das primeiras áreas de ocupação permanente do território paulista, juntamente com a Vila de São Vicente. Tornou-se o porto do açúcar a partir do século XVI, uma vila sem muitos recursos que, a partir do século XIX, teria atravessado profundas mudanças em função do ciclo do café, que teria conformado a cidade, em seus traços fundamentais, conforme se procura demonstrar a seguir.

Há, portanto, nesta pesquisa, alguns elementos recuperando a experiência dos primeiros ateliês, da experiência rural, colonial, resumidamente, conforme os dados disponíveis, ensejando uma reflexão a respeito das transformações vividas, da perspectiva dos indivíduos, especialmente as mulheres. O bordado madeirense em Santos, em seus diferentes momentos, tanto objeto, em seu surgimento, quanto prática, em seu desaparecimento, teria sido produto dessas transformações história da cidade, conforme se propõe.

Figura 41 - Recorte da Ilha de São Vicente com destaque para o maciço de São Vicente, onde, na porção superior da imagem, próximo à área portuária e ao centro histórico está localizado o Morro do São Bento.



Portanto, a história de Santos, em função da presença do porto, teria refletido profundamente os ciclos econômicos nacionais. O apogeu da colônia, entre a chegada dos primeiros africanos escravizados a São Paulo, a partir de 1770, e a transferência do governo português para o Rio de Janeiro, em 1808, teria visto a alternância entre mineração e agricultura na absorção das atividades econômicas. “A contrapartida da fulgurante ascensão das minas foi a decadência da agricultura” (Junior, 1994, p. 101).

“A era colonial termina propriamente para o Brasil em 1808”, embora a data oficial seja 14 anos depois.

É que naquela primeira data se transfere para a colônia o governo português na pessoa do soberano reinante e de sua corte que fugiam aos exércitos napoleônicos invasores do Reino europeu. Esta transferência tornará o Brasil efetivamente autônomo, as consequências do fato na sua economia são desde logo consideráveis (Junior, 1994, p. 101).

Trata-se de um período em que a população ocupava, “de forma efetiva, apenas uma pequena parte do território que politicamente constituía o país”. Com uma maior concentração do povoamento na faixa costeira “com núcleos de maior ou menor importância distribuídos desde a foz do rio Amazonas até os confins do Rio Grande do Sul” (Junior, 1994, p. 101).

Para o sul dos centros mineradores encontramos em primeiro lugar São Paulo, misto de zona agrícola e centro de comunicações que embora, até o fim da colônia, de importância secundária, começava já a se destacar e seria mais tarde a zona mais próspera, mais rica e mais povoada do Brasil (Junior, 1994, p. 102).

Ainda segundo o economista Caio Prado Junior (1994), entre os traços gerais da vida econômica da população colonial, o elemento comum, que teria se tornado uma espécie de “carácter geral da economia brasileira”, viria

a ser a exploração dos recursos naturais de um amplo território em proveito do comércio europeu. Não se chegara a constituir na era colonial uma economia propriamente nacional, isto é, um sistema organizado de produção e distribuição de recursos para a subsistência material da população nela aplicada; mas, ficara-se modificando apenas a extensão do processo, nesta exploração comercial de um território virgem em proveito de objetivos completamente estranhos à sua população, e em que essa população não figura senão como elemento propulsor destinado a mantê-la em funcionamento. Este é o traço que sintetiza a economia brasileira no momento que o país alcança a sua autonomia política e administrativa. Todas as suas atividades giram em torno deste fim precípua de fornecer ao comércio internacional alguns produtos tropicais de alto valor mercantil, metais e pedras preciosas (Junior, 1994, p. 101).

Entre as heranças do pensamento colonial, identifica-se uma espécie de desprezo aos valores, aos aspectos subjetivos do que estivesse relacionado a este território, tanto os recursos naturais quanto ao povo e seus costumes, portanto, aos aspectos subjetivos de seus saberes e práticas, sendo tolerado seu aspecto utilitário, mais objetivo.

Entretanto, no recorte a que se propõe a pesquisa, que relaciona a experiência dos indivíduos na cidade com todos os elementos da vida cotidiana dentro do contexto apresentado, a cidade teria sido também conformada a partir das habilidades e saberes dos seus habitantes, visitantes, residentes, com a construção dos engenhos, das igrejas e edifícios militares, inicialmente. Um exemplo do que se quer demonstrar é o trabalho do arquiteto brasileiro Joaquim Pinto de Oliveira, o Tebas (1721-1811). Filho de Clara Pinta de Araújo, nascido em Santos, teria sido levado para São Paulo por um mestre-pedreiro português, Bento de Oliveira Lima, tendo chegado a ser mestre de cantaria e atuado para diversas ordens religiosas como

benedictinos, franciscanos e carmelitas na ornamentação inclusive do Mosteiro do São Bento, na capital.

### 3.1 PRIMEIROS ATELIÊS

A produção de artefatos para atendimento da realidade dos habitantes nas vilas em formação teria sido um elemento catalizador no estabelecimento das oficinas e ateliês, e na transmissão da técnica, a partir de onde os pequenos ofícios se destacariam.

Na visão de Caio Prado Junior, a importância do campo das “artes e manufaturas” se daria por “uma função particular com características próprias, bem como porque compreende uma categoria à parte e individualizada da sociedade colonial”. Nesse período em que “a maior parte dos produtos manufaturados de consumo da colônia se importava do exterior, a produção local é insignificante [...] os ofícios se exerceriam diferentemente” entre centros urbanos e zona rural. “Fora das grandes aglomerações” (Junior, 1994, p. 105).

as artes mecânicas e industriais constituem um simples acessório dos estabelecimentos agrícolas ou de mineração. Para o manejo destes, ou para atender às necessidades de seus numerosos moradores – proprietário e sua família, escravos e outros trabalhadores – torna-se necessário por motivo das distâncias que separam dos centros populosos, mercê da extensão dos domínios, ou por outras considerações de ordem prática e econômica, a presença de toda uma pequena indústria de carpinteiros, ferreiros e outros, bem como, frequentemente até de manufaturas de pano e vestuário (Junior, 1994, p. 105-106).

Trata-se de uma “pequena indústria doméstica”, que seria delegada aos

escravos mais hábeis, ou às mulheres da casa – como fiação, tecelagem e costura – embora obscura e passando à primeira vista despercebida, tem seu papel na vida da colônia, pois completa essa autonomia dos grandes domínios rurais [...] que representa traço tão característico e importante da vida econômica e social da colônia (Junior, 1994, p. 106).

As profissões estariam “organizadas em corporações” conforme “regra universal da época”, e destaca-se que:

Os artesãos coloniais fazem-se geralmente auxiliar por escravos. Não pode haver dúvida de que tal oportunidade que lhes oferece o regime servil vigente tenha sido influencia muito prejudicial na formação profissional da colônia, pois contribui para dispensar a aprendizagem de meninos e adolescentes, o que neste terreno, como se sabe, sempre teve em toda parte, e ainda tem, papel

considerável na educação das novas gerações de artesãos e no desenvolvimento das artes mecânicas (Junior, 1994, p. 106-107).

Haveriam designações na escravaria, conforme o autor, de acordo com a natureza de cada atividade, “mais brutas e de esforço puramente físico”, que foram “os escravos de serviço”, cujo tempo era alugado pelos donos, “fazendo disto um ramo particular de negócio muito difundido nas grandes cidades coloniais. Existem mesmo escravos educados e preparados para este fim” (Junior, 1994, p. 107).

Entre as “pequenas indústrias indispensáveis” que “disseminam-se pela colônia”, além das especialidades locais, localizam-se a olaria, o curtume, cordoaria.

A lista poderia ser alongada; mas o que está aí serve para dar uma ideia do carácter da indústria colonial em princípios do século passado. Destaquemos dois setores mais importantes: as manufaturas têxteis e do ferro. Em ambas a colônia contava com matéria prima abundante e um mercado local relativamente grande (Junior, 1994, p. 107).

Produzindo, inicialmente, apenas para atendimento das necessidades do território em que estavam inseridas,

a tendência era para se libertarem de seus estreitos limites domésticos, tornarem-se autônomas, verdadeiras manufaturas próprias e comercialmente organizadas. Isso é particularmente o caso da indústria têxtil. Sobretudo em Minas Gerais, e também na capital, Rio de Janeiro, aparecem na segunda metade do século XVIII manufaturas autônomas e relativamente grandes. Mas seu progresso não será de longa duração. Temendo por motivos políticos o desenvolvimento da indústria colonial, e alarmada também com a concorrência que iria fazer ao comércio do Reino, a metrópole manda extinguir em 1785 todas as manufaturas têxteis da colônia com exceção apenas de panos grossos de algodão que serviam para vestimenta dos escravos ou se empregavam em sacaria. Era o golpe de morte na indústria da colônia; e isto apesar da exceção que a lei incluía, a sombra da qual se pode manter um fio de vida precária e incerta (Junior, 1994, p. 107-108).

Então, o ambiente rural guardaria ainda por muito tempo elementos do ambiente colonial, apesar das diferenças destacadas pelo autor entre os ambientes urbanos e rurais, em virtude das longas distâncias características do amplo território.

Os primeiros ateliês, de Sorocaba a Cuiabá, teriam sido as tecelagens “redeiras”, conforme denominou Holanda (1994). Ainda no período colonial, produziam redes dentro da tradição indígena, um costume ainda vivo.

Observando a vida laboral nos pequenos ofícios, na publicação *História e ética do trabalho no Brasil* (1988), a título de ilustração da mentalidade colonial brasileira em sua relação com o trabalho, compartilhamos da perspectiva de Carmo, que cita o historiador Oliveira Vianna. Para além da contribuição do discurso da Igreja Católica, para a qual o trabalho seria visto como penitência, diferentemente da tradição protestante, cuja ética valorizava o cumprimento do dever, ao qual o trabalho se vê relacionado.

Ao analisar a formação social da economia capitalista no Brasil, ele constatou que o espírito capitalista de valorização do trabalho e do seu efeito, o lucro, não tinha fixado raízes na mentalidade brasileira. Segundo Vianna, teríamos herdado da nobreza decadente portuguesa o horror ao trabalho produtivo e a valorização da busca do enriquecimento à custa do erário público. Como o Estado era o único que poderia garantir o consumo luxuoso sem trabalho, a nobreza decadente portuguesa aproximou-se servilmente do Rei. Dessa época e dessa gente é que teríamos recebido a herança cultural logo nos primeiros tempos da colonização. Em Portugal e na Espanha, para ser fidalgo, ou seja, filho de alguém, era necessário provar em cartório que o candidato ao título, seus pais e avós não tinham praticado o desonroso ato de trabalhar. Nessas sociedades nobiliárquicas, ninguém poderia aspirar a um cargo público ou ter participação política sem antes comprovar que era de origem nobre. Para fazer jus ao reconhecimento de sua superioridade e destaque na sociedade, bastava ao nobre ‘dar-se apenas ao trabalho de nascer’ (Carmo, 1998, p. 21).

A respeito das primeiras manufaturas no período colonial, Carmo (1988) defendeu que nos ambientes rurais a produção do “artesanato livre nunca deixou de existir, satisfazendo a população que morava nas imediações da fazenda” e que:

merece ser ressaltada a influência dos jesuítas como mestres de nossos artífices, e preparadores de nossa organização profissional. Como era imensa a falta de oficiais e artífices, os jesuítas foram obrigados a ensinar os ofícios à população nativa. Possuíam para isso uma eficiente organização de ensino, em cada um de seus colégios, espalhados, sertão adentro, havia sempre um curso prático de artes e ofícios. Eram os próprios missionários os mestres dos artífices operários - em geral, gente humilde como índios, negros cafuzos, mamelucos e mulatos. Os jesuítas transformaram esse povo em pedreiros, carpinteiros e ferreiros. Durante os três primeiros séculos de nossa colonização, foram desenvolvidas diversas atividades artesanais e manufatureiras. No entanto, seu caráter era de atividade suplementar, desempenhando papel secundário no conjunto da economia. Considerando o agravamento do desprezo pela atividade laboral com o estabelecimento da exploração e da ordem escravocrata todas as relações de trabalho se viram contaminadas negativamente. “Assim, o artesanato organizado e já florescente no século XIX no Brasil caracterizava-se pelo fato de que o único homem livre em cada oficina era o mestre, muitas vezes estrangeiro, em geral francês; os artífices e aprendizes eram todos seus escravos. O patrão, na maioria das vezes, agia da mesma forma que um mero inspetor ou feitor. Mesmo as artes de qualificação nobre - escultura, pintura e ourivesaria, por exemplo -

aparecem como atividades destinadas aos mestiços livres. Nas oficinas urbanas, o mestre de ofício só atuava na condição de patrão. É esse também um dos traços que diferenciam o nosso regime artesanal do regime europeu: neste, mestres, companheiros e aprendizes trabalhavam todos juntos, com objetivos comuns; e dessas corporações artesanais nasceram as primeiras indústrias ou ateliês. Já a nossa condição de Colônia e os tratados proibitivos inibiam a expansão das oficinas, colaborando para a falta da tradição dos ofícios artesanais cujos segredos eram passados de pai para filho (Carmo, 1998, p. 24).

Note-se que, apesar dos tratados proibitivos, conforme mencionado por Carmo (1998), e que dizem respeito aos efeitos negativos (Tratado de Methuen) que a relação entre Portugal e Espanha exerceram, no século XVIII, sobre o costume da produção de tecidos de algodão, trata-se de uma prática que já era utilizada pelas nações indígenas conforme descrito por Holanda (1994, p. 246) a respeito do costume do uso e produção de redes, “nas casas paulistas, as cunhãs tecedeiras”, e sua importância social.

A importância que a rede assume para nossa população colonial prende-se, de algum modo, à própria mobilidade dessa população. Em contraste com a cama e mesmo com o simples catre de madeira, trastes ‘sedentários’ por natureza, e que simbolizam o repouso e a reclusão doméstica, ela pertence tanto ao recesso do lar quanto ao tumulto da praça pública, à morada da vila como ao sertão remoto e rude (Holanda, 1994, p. 247).

Detalhando as principais diferenças entre o tear redeiro, de origem indígena, e o tear horizontal, de origem europeia, o autor reconhece a tecelagem redeira, ainda em produção, localizada em Cuiabá e Sorocaba, e mais algumas localidades.

Para encontrá-la em pleno florescimento, precisei ir, em 1946, ao Coxipó-Mirim, e também à Várzea Grande, principalmente à casa de Siá Lola (Antonia Paula da Silva). É principalmente na Várzea e em alguns outros lugarejos mais ou menos remotos, como o Piçarrão, o Sovaco, a Praia Grande, o Capão Grande, o Capão do Pequi, o Pai André, que ainda prospera essa velha indústria caseira, desterrada da cidade pelo progresso, juntamente com tantas outras sobrevivências de um passado já longínquo: as folias do Divino ou de São Benedito, que d. Aquino Correia proibiu, as lavagens de São João no rio Cuiabá, os famosos cururus de Siá Blandina e os de Siá Emiliana, que Deus haja em glória, as corridas de touro - as últimas celebraram-se em 1935, quando morreu o último toureiro -, os próprios chapéus de carandá, que há mais de dez anos já não se fabricam mais (Holanda, 1994, p. 253).

As perspectivas acima expostas dão conta de um vasto território em transformação, diverso em termos ambientais e culturais, mas que guardaria como elemento comum aos diversos territórios a centralidade dos pequenos ofícios, desenvolvidos a partir da assimilação

das práticas, que se daria de forma desigual, em função da relação da disponibilidade dos materiais e a permanência dos detentores em dadas localidades, já que, como foi tratado no capítulo 1, no aspecto da transmissão, trata-se de processo lento carregado de elementos subjetivos, a “corporificação da memória”. Assim, a cidade atravessaria as transformações sentidas nos ambientes rurais com a instalação das ferrovias, em sua lógica de ocupação puxada pelos diferentes ciclos econômicos, principalmente o café no Estado de São Paulo. A seguir, se procura demonstrar a presença do trabalho feminino em torno dos têxteis, atravessado pela assimilação da cultura do café na cidade e pelo estabelecimento das diferentes classes sociais.

### 3.2 A VIDA NA CIDADE-PORTO

Com o objetivo de situar o ambiente das artes e ofícios em Santos, dirigimos brevemente o olhar para a cidade em formação. Observamos o processo de urbanização da cidade, buscando sempre que possível a perspectiva dos indivíduos, especialmente das mulheres, em sua vida cotidiana em torno do trabalho, no contexto familiar da cidade-portuária que Santos se tornava cada vez mais. Esse processo teve na economia cafeeira um dos elementos marcantes de sua transformação. Em seguida, recuperamos alguns dados que relacionam a cidade ao ciclo do café.

Entre as primeiras experiências de produção cafeeira, encontrou-se no Rio de Janeiro, a partir de 1865, a expansão da cultura, seguindo pelo Vale do rio Paraíba até meados de 1870.

Figura 42 - Escravizados na lavoura de café, em Guaratinguetá-SP.



Fonte: <https://www.fflch.usp.br/133007>

Com o desgaste característico do solo nesse tipo de cultura, as áreas produtoras de café teriam paulatinamente se afastado cada vez mais do porto fluminense. Teria havido um deslocamento da produção ao longo do Vale do rio Paraíba, e o transporte da produção, feito originalmente por moares, teria enfrentado a barreira de aproximadamente 800 metros da Serra do Mar para chegar ao seu destino no porto de Santos.

Assim, pela demanda do escoamento da produção cafeeira, se teria estabelecido a Linha Santos-Jundiaí, ligando o planalto ao litoral de modo mais dinâmico e efetivo, marcando a paisagem com a inauguração da estação São Paulo Railway, em 1867, na área do antigo “Porto do Bispo”. Anteriormente, no eixo da rua São Bento, havia o convento do Conjunto Franciscano, Santuário de Santo Antônio do Valongo, de 1640. Esse local

foi comprado pela SPR, para ser o ponto inicial da ferrovia. A intenção era demolir todo o conjunto. Todavia, por pressão da Ordem Terceira e da população, a Igreja de Santo Antônio e a parte conventual da Ordem Terceira foram poupadas, com o adro mantendo sua importância como local de encontro (Soukef, 2012, p. 8).

A “inglesa” atenderia ao anseio de maior qualidade no escoamento da produção, além da melhoria de condições, de maior segurança e regularidade. Ainda recém-inaugurada, teria sofrido adaptações em seu edifício, em função da retificação da área de cais acostável pelo incremento do volume de café deslocado, provocando uma das primeiras e mais profundas transformações na paisagem da pequena vila, mais tarde cidade, que, tendo nascido no entorno do Outeiro de Santa Catarina, de frente para a “rua da praia”, perde a vista da linha d’água diante da qual, dali em diante, seriam instalados os armazéns:

Quando a Companhia Docas de Santos, empresa formada por Graffée & Guinle, iniciou as obras de remodelação do porto monopolizando o uso de toda a frente d’água, houve muita tensão com os donos dos trapiches, com a Alfândega e ainda com a SPR, que foi obrigada a demolir sua ponte ferroviária em 1882 e realizar profundas alterações em seu pátio (Soukef, 2012, p. 8).

Figura 43 - Docas de Santos em 1826, por William John Burchell, no entorno do ‘cais do bispo’, com trapiches e embarcações diante da Capela de Jesus, Maria e José em primeiro plano, e a torre da Igreja do Carmo ao fundo.



Fonte: William John Burchell, 1826. (Coleção *Museum Africa*, Johannesburg). Disponível em: [https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/07.073/4700/en\\_US](https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/07.073/4700/en_US)

Figura 44 - Docas de Santos em 1865, por Militão Augusto de Azevedo, com a linha d’água à altura da rua Frei Gaspar, com o Consulado em primeiro plano e o Conjunto do Carmo ao fundo, no entorno do ‘cais do bispo’.



Fonte: Militão Augusto de Azevedo, 1865. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2369>

Figura 45 - Um outro ângulo da mesma área, próximo ao atual Valongo.



Fonte: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/1878>

É possível imaginar o desafio técnico imposto pela forma rústica com que os trapiches eram instalados. Cada saca de café pesava 60 quilos, e a distância da estação até o porto era vencida por carroças que carregavam os grãos ensacados. Das carroças até os navios, o trânsito da mercadoria era feito a pé, conforme se vê na imagem seguinte, com a área do porto já retificada e os armazéns construídos. Na cidade que girava em torno do porto, “o trabalho girava em torno da safra, quando o ritmo da atividade era intensificado” (Matos, 2004, p. 14) com a quantidade de carroças variando em função do volume de material a ser exportado.

No porto o embarque era feito carregando-se os sacos de café nas costas, e como num formigueiro humano os trabalhadores subiam e desciam com sacos nos ombros as pranchas do cais para o convés dos navios, ou de um navio para outro. Carroceiros e carreteiros realizavam também inúmeras tarefas ligadas à circulação de alimentos e de mercadorias em geral e ao suporte à construção civil; faziam mudanças, transportavam pessoas, assegurando o funcionamento de serviços essenciais à rotina urbana. Todavia, o ganho era incerto, pois se em alguns dias arranjavam vários fregueses, em outros ficavam parados. Durante a safra o trabalho era intenso, mas em outros momentos do ano os ganhos eram eventuais (Matos, 2004, p. 14).

Figura 46 - Álbum Cia. Docas de Santos - Embarque de café no cais.



Fonte: Anônimo, ca. 1901. Disponível em:

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2029>

A estrutura conformada pela instalação da rede ferroviária, a retificação do cais e a construção dos armazéns contribuiu para a centralização das atividades de comércio e exportação do café em Santos em detrimento dos outros portos na época, “desencadeando um intenso processo de urbanização e a expansão acelerada e contínua da cidade”. Uma sucessão de impactos se seguiu à perda da visão da linha d’água na pequena comunidade e à construção dos armazéns nas docas, como a construção dos canais redefinindo a paisagem e a abertura da via Anchieta, décadas depois, em virtude da atividade portuária. O território cada vez mais se consolidava como centro político e econômico, experimentando profundas “transformações sociais num curto espaço de tempo e em ritmo acelerado, num quadro onde se interpenetraram a desintegração da escravidão, a grande imigração e a emergência do governo republicano” (Matos, 2004, p. 10).

É possível entrever, no desenvolvimento das relações de trabalho remunerado e na distinção entre as classes sociais, uma confluência entre os processos de desintegração da escravidão e a grande imigração. É notável que “a centralidade da cidade enquanto porto tornava-a um ímã que atraía toda uma população gerando uma crise que se manifestava no seu aspecto demográfico”. Modificando, “por um processo de intensa imigração europeia” o tamanho e o perfil da população local. Com “ruas estreitas, o porto desarranjado, o trânsito de centenas de carroças carregadas de café e as epidemias marcavam o espaço urbano santista”. A falta de condições sanitárias seria agravada pela

precária vigilância sobre os navios vindos de portos infectados, fazendo com que a cidade fosse constantemente assolada por violentos surtos de epidemias como a cólera, febre amarela, varíola, impaludismo e peste bubônica, atingindo particularmente a população pobre e imigrante (Matos, 2004, p. 11).

Figura 47 - População de Santos

POPULAÇÃO DE SANTOS		
1.874	1886	1.900
9.191	15.605	50.383

Fonte: Zélia Cardoso e Melo e Flavio A.M.Saes - "Características dos núcleos urbanos de São Paulo.", in Lanna Ana Lucia Duarte, obra citada.

Fonte: Rios, L.G. 2005, p. 14.

Então, “o crescimento desordenado e o movimento agitado do porto” acentua os problemas de saúde da população que “encontrava-se amontoadada em moradias precárias, em becos, cortiços, vielas, praticamente sem água esgoto, iluminação”. Desse modo, a precariedade das condições de vida e saúde da população produzia seus efeitos e a “crise tornava premente o saneamento, contudo o município não possuía recursos financeiros” (Matos, 2004, p. 11).

Figura 48 - Cortiços no centro histórico de Santos



Fonte: Rios, L.G. 2005, p. 14.

O fato é que os novos habitantes alojavam-se de maneira improvisada no espaço urbano herdado da colônia, que praticamente não se expandira devido às condições naturais dos terrenos do entorno, entrecortados por cursos d'água e permanentemente alagados. A explosiva demanda por moradias suscitou, por sua vez, uma desenfreada especulação imobiliária, na qual a última coisa

que se observava eram padrões mínimos de habitabilidade. Muitos proprietários de imóveis transformaram residências em cortiços. Foi muito comum também, nessa época, a construção de precárias habitações coletivas em madeira e folha de zinco nos quintais das casas (Rios, 2005, p. 15).

Uma resposta à gravidade da situação teria sido a criação da Comissão Sanitária, em 1893, pelo governo do Estado de São Paulo, que foi pensada para combater as epidemias, desinfetar os focos de peste, aplicar vacinas e controlar os cortiços que iriam ser considerados as fontes das mazelas da cidade. A atuação da Comissão renderia “permanentes conflitos com a população mais pobre, a quem restava resistir ante a falta de alternativa de lugar para morar” (Rios, 2005, p. 15).

Administração pública e mercado teriam respondido ao novo momento da cidade provocando, na paisagem e na experiência dos indivíduos, transformações profundas. Além da construção dos canais de drenagem, que alterariam as feições da cidade em caráter permanente, foram promovidos os remodelamentos para alargamento das vias, ocupadas de forma desordenada por carroças transportando a mercadoria da estação aos navios, em uma atividade laboral sazonal e irregular. Houve também a construção da estação da São Paulo Railway, por um lado, viabilizando o aumento expressivo do volume de carga negociado, e, por outro lado, a retificação da “rua da praia” pela Cia. Docas, que fecharia definitivamente a linha d’água para os moradores da cidade nascida de frente para o mar.

Com o aumento pronunciado da população, quem chegava encontrou, eventualmente, oportunidade em estabelecimentos comerciais de pequeno e médio porte, como “armazéns de secos e molhados, açougues, adegas, quitandas de frutas e legumes, vendas, botequins”, empreendimentos que contavam “com alguns poucos auxiliares, muitas vezes membros da família recém-chegados que se colocavam sob a tutela de parentes” (Matos, 2004, p. 15).

Uma condição de trabalho complexa por ser, ao mesmo tempo, o que se apresentava para o momento de cada um, permitindo sustento, mas que, entretanto, mesclava elementos de paternalismo e exploração, comum em relatos de crimes nos jornais da época “como a do menor Alfredo Júlio Machado, português, de 11 anos de idade que foi se queixar ao delegado de polícia por ter sido espancado pelo seu ‘amo’ José Rodrigues Tavares, também português” (Matos, 2004, p. 15).

O aviltamento salarial se explicaria pelo volume de indivíduos chegando continuamente à cidade, compondo “uma massa que excedia largamente as necessidades do mercado”. Esse processo assumiu “formas múltiplas de atividades temporárias e domiciliares” com

o subemprego e o emprego flutuante de uma população que garantia a sua sobrevivência com ocupações casuais, mediante improvisação de expedientes variados, eventuais e incertos. Envolvendo esses trabalhadores numa trajetória que simultaneamente englobou participação e exclusão num processo de tensões e conflitos (Matos, 2004, p. 14).

E, nesse contexto, o artesanato autônomo teria se destacado

em pequenas oficinas caseiras, localizadas em algum cômodo ou fundo de quintal, onde majoritariamente imigrantes trabalhavam como carpinteiros, ferreiros, ourives, sapateiros, calígrafos, alfaiates, seleiros, gravateiros. Dependendo do vulto do negócio, eram auxiliados pelo grupo familiar: mulher, filhos, algum conterrâneo ou agregado. O fato de crianças serem, desde pequenas introduzidas no aprendizado e utilizadas como ajudantes de seus pais fez com que muitas destas profissões adquirissem tradição hereditária, passando de geração a geração. Era o caso dos habilidosos e tradicionais marceneiros, serralheiros, alfaiates, costureiras e bordadeiras de origem imigrante (Matos, 2004, p. 16).

Portanto, a iniciação na rotina do trabalho se daria desde cedo, com os pequenos sendo aproveitados em atividades mais simples, como venda de jornais, entregas, recados e auxílio em serviços domésticos ou em lojas e armazéns. A autora destaca que

A necessidade de as crianças desde cedo, se engajarem no trabalho, casual ou nas fábricas, fruto das necessidades das camadas mais pobres, era visto como a possibilidade da obtenção de um ofício que lhes garantisse um futuro mais promissor. Muitos imigrantes provenientes da Ilha da Madeira, habituados a residir em morros, passaram a ocupar terrenos de encostas, concentrando-se nos morros do São Bento e do Pacheco, onde fizeram trabalhos de terraceamento e de escoamento das águas. Na Madeira eram agricultores, habituados a plantar nas encostas, construíram escadas de pedra, muros de arrimo e formaram pequenos sítios e chácaras, cujos cuidados eram entregues quase que exclusivamente as mulheres, que plantavam verduras, hortaliças e legumes, criavam suínos, galinhas e gado leiteiro. Essa produção era toda comercializada na cidade de Santos pelas ilhoas. No cotidiano da cidade chamavam a atenção, transportando grandes volumes difíceis de equilibrar, os ilhéus comerciantes de palha e vime, utensílios largamente empregados pelas donas de casa como guarda-volumes (Matos, 2004, p. 16).

Assim, a relação dos imigrantes com o trabalho na cidade teria assumido em alguns momentos contornos de “ofícios itinerantes ligados à prestação de pequenos serviços”: eram jardineiros, capinadores de quintal, lavadores e enceradores nas residências. “Podiam receber pagamento em dinheiro ou simplesmente um prato de comida ou restos de alimentos” (Matos, 2004, p. 17), em um tipo de trabalho assumido como complementação da renda familiar.

O cotidiano do trabalho portuário afeta diretamente a rotina de vida e trabalho das mulheres em Santos. O trabalhador portuário morava perto do local de atividade, e o ritmo instável, irregular e sazonal do trabalho permitia um ir e vir entre a casa e o porto, até mais de uma vez ao dia. A rotina doméstica das esposas desses trabalhadores era diretamente afetada pelas horas que seus maridos trabalhavam e pelo tipo de carga com que lidavam. O salário do trabalhador do porto flutuava conforme a sazonalidade, o que criava um impacto no orçamento familiar. Com as colunas arqueadas e os pulmões corroídos, doqueiros e estivadores tinham que abandonar precocemente as atividades da estiva (Matos, 2004, p. 17).

Entre as atividades que as mulheres se dedicavam, personagens centrais no ritmo da larga maioria das residências, a lavagem da roupa foi descrita e documentada, conforme se apresenta. E foi integrada a esta pesquisa pela consistência com o material disponível a respeito da prática do bordado madeirense na cidade, acervo muito mais raro e menos detalhado, e também por permitir uma interpretação, a exemplo da lida doméstica, da integração de vários saberes e práticas, que permitiria melhor conhecer a respeito da introdução da prática do bordado madeirense na cidade.

Mesmo que exista uma variação de rotina de casa para casa, em geral, as famílias abastadas contavam com inúmeros empregados, usando “grande quantidade de roupa branca no seu cotidiano: roupas de cama, mesa e banho, e também as próprias roupas de homens, mulheres e crianças, que em geral exigiam cuidados especiais no lavar, passar e engomar”. (Matos, 2004, p. 18). Além disso, “Mulheres casadas ou solteiras, imigrantes ou nacionais, brancas ou negras, só ou acompanhadas com filhos, empregava-se para diversos serviços em casa de família” (Matos, 2004, p. 21). Isso porque, dadas as condições de trabalho na Ilha, como um todo, a cidade se via centrada no porto, de modo que “o urbano e o rural se interpenetravam, o público e o privado se redefiniam, o trabalho doméstico também podia incluir o trato do galinheiro, da horta e do pomar, e até vendas ocasionais dos excedentes”, e muitas vezes “quando a casa era farta, os empregados, a despeito do valor ínfimo dos salários, conseguiam condições de alimentação e moradia melhores que as de muitos outros trabalhadores” (Matos, 2004, p. 23).

Já no caso do trabalho avulso, as mulheres lavadeiras encontravam nas proximidades do porto a possibilidade de prestação de serviço para as tripulações dos navios, gerando um movimento que marcava a paisagem da cidade, “pois, em tempo hábil, antes da partida dos navios, as roupas deveriam retornar a bordo limpas, passadas e engomadas”. No trabalho autônomo, elas teriam encontrado como estratégia de subsistência

as ocupações desenvolvidas nos quadros domésticos, como lavar, passar e engomar, atividades que passaram a constituir uma opção de ocupação remunerada, impondo-lhes uma jornada de trabalho ampla numa extensão de sua própria atividade doméstica e com ganhos parcos (Matos, 2004, p. 18).

Se, por um lado, os serviços domésticos eram vistos como “funções femininas”, “que eram as que exigiam menor esforço físico, monótonas e praticamente invisíveis aos olhos dos membros da família, além de desprestigiadas socialmente”, por outro lado, algumas mulheres assumiam o próprio valor, como dona Benedita Ribeiro dos Santos.

Ao contrário de dona Benedita, a maior parte das próprias mulheres interiorizava a banalização do seu trabalho, desvalorizando as suas funções. A maioria via sua atividade como um biscate, uma ‘ajuda prestada ao marido’ mesmo quando a renda auferida se equiparava à percebida pelo homem. Enfim, era um trabalho não contabilizado, mal-remunerado, e não reconhecido. As fronteiras, para essas mulheres, entre o mundo do trabalho e o da vida privada não eram muito nítidas, pois entre esses dois mundos havia uma complexa relação de complementaridade (Matos, 2004, p. 19).

Também seria possível entrever, pela natureza dos serviços desempenhados, uma circularidade entre as funções, com o lavar as roupas, que muitas vezes envolvia o passar e o engomar, em relação à costura, no sentido da produção, mas, principalmente, do ajuste e do conserto, da manutenção das peças de roupa, território do bordado com os monogramas personalizando as camisas brancas, por exemplo.

O trabalho domiciliar feminino foi intensamente utilizado em Santos, através de atividades como: costura, bordados e manufaturas de flores, elaboração de enxovais de cama e mesa, bordados para noivas e batizados, confecção de roupas, mercadorias de carregação e costura de sacaria para café. O baixo custo deste trabalho, as especificidades da mão-de-obra utilizada, a dispersão das costureiras como fator de controle, a disponibilidade de trabalhadores que se sujeitassem a essa atividade eram fatores para a persistência dessa ocupação. As mulheres que vinham da Ilha da Madeira, eram consideradas hábeis costureiras e traziam o bordado como atividade tradicional, passada através de gerações, à medida que se tornavam conhecidas, começaram a receber encomendas. O trabalho era parcamente remunerado, embora os bordados depois de prontos alcançassem altos preços nas lojas (Matos, 2004, p. 23).

Verifica-se, entre os elementos da precariedade das condições de trabalho, a irregularidade da demanda, característica da atividade temporária.

Sem horário fixo, a costura poderia estender-se muito além do número de horas comum ao trabalho fabril. A remuneração era baixa e por peça, sofrendo

um achatamento nos momentos de queda no preço e/ou de aumento da oferta de mão-de-obra (Matos, 2004, p. 23).

Desse modo, tanto no bordado quanto na costura o local de trabalho é o próprio espaço de moradia, compreendendo, além dos morros, os cortiços e “alguns cubículos estreitos, aglomerados com péssima situação sanitária, polos de propagação de tuberculose e com má iluminação, o que causava males irremediáveis à visão” (Matos, 2004, p. 24), pela flexibilidade de horários, permitiria o ir e vir.

Criava também o prazer do convívio em grupo, pois frequentemente, nos pátios dos cortiços, nos morros, mulheres costuravam, bordavam e conversavam nas chamadas ‘trepas’. Eram momento de encontro, de troca de informações, de receitas e remédios. A noção de autonomia, fuga das estruturas hierárquicas, dos condicionamentos de tempo e ritmo de trabalho concorria para aumentar a disponibilidade e oferta dessa mão-de-obra. Isso não significa, no entanto, que inexistissem formas de controle, já que um certo número de peças deveria ser entregue num prazo determinado e mantendo um perfil de qualidade (Matos, 2004, p. 24).

Portanto, é possível entrever que, mesmo diante das adversidades, as atividades domiciliares femininas em algum momento de vida teriam se apresentado como viáveis, permitindo conciliar os horários de trabalho com o ritmo e a dinâmica interna da casa, que girava “majoritariamente em torno do porto, de alguma forma, o centro da cidade”, mesmo considerando que “as relações- tensões entre o porto e a barra, o trabalho e o lazer, passariam por mudanças.” (Matos, 2004, p. 24).

As transformações no espaço urbano modificaram profundamente as rotinas no interior das residências, alterando as dinâmicas familiares. A partir do comércio internacional do café, “a construção do porto e o saneamento da cidade foram obras interligadas no quadro de transformação urbana e fizeram parte de um processo através do qual se reorganizaram o trabalho e a própria face da cidade”. De acordo com a autora, a presença feminina, em relação às parcelas mais populares, maioria na sociedade, teria sido uma espécie de eixo central da vida social; por outro lado, no combate às epidemias, “foram acusadas pela propagação das pestes e epidemias que assolavam o porto. Alegava-se que a mistura das roupas na lavagem possibilitava o contágio, trazendo dos navios as pestes”. Na tentativa de controlar a situação, a lavagem das roupas foi perdendo seu caráter público de lavar “e de secar nas pontes e praças da cidade”, procurando conformar a atividade ao domicílio dos patrões, onde “as lavadeiras passaram a trabalhar como mensalistas e, principalmente diaristas. Incorporada ao cotidiano, essa prática se corporificou no ditado popular: ‘roupa suja se lava em casa’ (Matos, 2004, p. 21).

As autoridades higiênicas santistas também alertavam que as mulheres que recolhiam roupa para lavar em tinas comunitárias nos cortiços (considerados focos de contaminação) ‘misturavam as roupas de todas as gentes’ e contaminavam as famílias, reforçando a ideia corrente de que o pobre contaminava o rico. Já que no setor médico-sanitarista acreditava-se que febres e epidemias (por exemplo, a febre amarela) eram transmitidas pela roupa; assim, as lavadeiras, que em seus domicílios misturavam as roupas sujas, eram verdadeiramente perseguidas (Matos, 2004, p. 20).

A cidade viveria novamente um novo momento, marcado pela construção do sistema de canais. “Os trabalhos da Comissão foram iniciados em 1905 e em 1907 foi inaugurado o Canal 1, em 1908 já eram 45.000 metros de canais, que por sua utilidade e beleza passaram a marcar as memórias afetivas da cidade”. A cidade, a partir desse momento, saneada, se ampliaria em diversos segmentos de atividades, “as chácaras da praia cedem lugar a mansões da elite. Já na primeira década do século foi construído o luxuoso Hotel Parque Balneário, a praia passou a ser sinônimo de lazer, atraindo moradores e visitantes” (Matos, 2004, p. 24).

Com os canais, a cidade não alagava mais, e assim, retorna a toda carga a atividade no porto e, com ela, cresce a sensação de pujança para uma camada mais alta da sociedade. O espaço da praia se transforma rapidamente a partir dos referenciais terapêuticos europeus que defendiam o potencial terapêutico do banho de mar, se refletindo nas demolições em andamento e a remodelação das áreas urbanas ocupadas. As modificações profundas no desenho da cidade eram defendidas para “melhorar o fluxo viário e para a implantação de infraestrutura, com abertura de novas vias e alargamento das existentes”, que teriam resultado no “desmantelamento quase que completo da cidade colonial” que

serviria muito mais para agilizar o processo de erradicação dos cortiços e das moradias insalubres, numa verdadeira ‘operação limpeza’, cujo sucesso deu-se à custa da expulsão de grandes contingentes de população trabalhadora dos limites urbanizados (Rios, 2005, p. 16).

Em linhas gerais, é possível entrever que a cidade teria se expandido intuitivamente entre as necessidades e as possibilidades dos diferentes grupos, já que a maior parte das famílias instaladas na cidade teria sobrevivido ao impacto no perímetro central da cidade se espalhando pelos morros e periferias. A orla da praia que, a princípio, recebe mansões de veraneio de alguns ricos comerciantes de café teria sua paisagem modificada com a abertura da via Anchieta no final da década de 1940 e o aumento no fluxo de paulistanos em circulação na cidade. Com

eles, chegam as construtoras enxergando em Santos um ambiente promissor para o mercado de imóveis em torno do chamado turismo de segunda residência.

Em fotografias, os cartões postais do início do século já exibiam os primeiros banhistas nas praias santistas, documentando a incorporação da área para fins de fruição, com práticas esportivas além dos banhos de mar. Trata-se de uma tendência consolidada a partir da década de 1940, em que tem-se a praia enquanto “espaço de beleza, sensualidade e prazer” (Matos, 2004, p. 25).

As profundas transformações disparadas pela abertura da via Anchieta, evidentemente garantiram o escoamento de mercadorias para o porto, mas, dali em diante, também possibilitaram uma nova experiência de veraneio aos moradores da Capital e do interior. Difundiu-se uma nova tendência, que teria causando tamanho impacto a ponto de atrair as construtoras de São Paulo,

gerando transformações urbanísticas e arquitetônicas com a verticalização da orla da praia. O processo acelerado de transformação relaciona-se à própria ocupação urbana primeiramente vinculada a uma elite e posteriormente a uma expansão de imóveis mais acessíveis, atraindo para a área outros setores sociais. A cidade volta as costas para o porto (Matos, 2004, p. 25).

Em um artigo, de Raquel Rolnik, é citada uma frase de Fernand Braudel, que relaciona as cidades como “transformadores elétricos, que aumentam as tensões, precipitam as trocas, agitam continuamente a vida dos homens” (Rolnik, 1993, p. 27).

A autora coloca em evidência uma perspectiva que destaca “o papel da cidade no processo de transformação da sociedade”. No caso em tela, podemos olhar a cidade como produto de interações e transformações, na formação de novos núcleos nestes territórios, onde, em virtude do isolamento, alguma substância cultural encontraria expressão, conformando os Morros como parte integrante do conjunto de bens culturais da cidade, condição já reconhecida ao final da década de 1970.

### **3.2.1 O impulso de valorização da memória na cidade**

Resumidamente, seria possível reconhecer todo um conjunto de modos de fazer como herança material do ciclo do café. Entre eles, destaca-se o bordado como testemunho, diferentemente da arquitetura, reconhecidamente já inscrita no campo da história dos esforços de preservação do patrimônio, já que algumas referências teriam sido consideradas

“preserváveis” por Prestes Maia, segundo Rios (2005), quando o Plano Regulador da Cidade, de 1951, incorporaria as propostas de Prestes Maia e ampliaria a lista de bens históricos a preservar. Enunciando, inclusive, “formas de intervenção objetivando destaca-los na paisagem, em geral com a execução de praças e áreas livres ao redor deles” (Rios, 2005, p. 57).

Entretanto, a despeito de algum rudimento de impulso de reconhecimento, as modificações teriam sido planejadas de tal forma que, segundo a autora, se executadas “representariam a destruição de parte significativa do acervo urbano criado no ciclo do café, patrimônio efetivamente ignorado por segmentos de gestores” (Rios, 2005, p. 60).

A mesma autora afirma que, “desde a década de 1940 os planos urbanísticos na cidade mencionam bens a preservar, mas é a mobilização social que evita o desaparecimento de exemplares importantes”. A próxima parte do texto trata deste aspecto, de esforços de preservação do patrimônio local.

Ainda segundo a autora, os bens reconhecidos não teriam recebido a esperada atenção, inclusive os imóveis e monumentos, cuja manutenção ou restauro dependesse do erário. Destacam-se os bens que teriam apresentado sinais expressivos de degradação, listados em documento de 1981: uma proposta de protocolo entre o governo do Estado e a Prefeitura Municipal de Santos, para recuperação patrimonial.

Além do estado preocupante de boa parte dos imóveis, a memória urbana sofria com o desaparecimento de exemplares que constituíam referências importantes. Em meados da década de 1970 a cidade perdia uma de suas marcas, o prédio da Western Telegraph, cujo relógio, visível de vários pontos do antigo centro, servia de guia para acertar os relógios santistas. Um pouco antes, em 1973, cidade perdia um dos símbolos da prosperidade cafeeira, o Parque Balneário Hotel. Inaugurado em 1914, foi edificado em estilo neoclássico, oferecendo 28 apartamentos muito luxuosos. Em 1930 já oferecia a seus clientes o conforto do ar-condicionado. Hospedou reis, rainhas, presidentes, ministros, personalidades do mundo dos negócios, das artes e dos esportes (Rios, 2005, p. 62).

Seria possível notar pontos de contato e contrastes no modo de pensar o patrimônio ao longo do tempo e, portanto, transformado, em comparação com a discussão sobre patrimônio hoje, que incorpora a ampliação da natureza dos bens a serem preservados, reforçada pela lei 7505/1986, conhecida como lei Sarney “que constituiu por um lado significativo impulso no âmbito da proteção ao patrimônio”. Tal avanço teria se consolidado no artigo 216 da Constituição Federal, com o conceito de bem de natureza imaterial integrando o conjunto de bens culturais a serem preservados, mas, principalmente, pela alteração da matriz de

reconhecimento do que seja um bem cultural, que foi reconhecida como uma prerrogativa do povo, cabendo ao Estado a garantia de defesa do patrimônio.

### **3.2.2 A busca ativa**

Do início da década de 1980 até meados da década de 1990, estendeu-se um período marcado pela valorização da cultura popular tradicional em iniciativas como a realização dos mutirões do folclore em Santos, no Centro de Cultura Patrícia Galvão. Trata-se, portanto, do início de um processo de renovação cultural. Santos também foi a primeira cidade paulista a receber, no centro histórico, o Projeto Cores da Cidade, em 1995, uma parceria da Prefeitura de Santos com a Fundação Roberto Marinho e a Tintas Ypiranga.

No escopo do processo de redemocratização, conforme foi detalhado no capítulo anterior, um dos sintomas de que o bordado ocupava e ocupa esse lugar no afeto e na memória coletiva é que a busca ativa pelas detentoras desse saber iniciou-se com um trabalho de campo no Morro do São Bento, em 1982, conforme detalhado a seguir.

O bordado que, junto com as manualidades e artes têxteis, vinha sendo associado ao longo do tempo com as relações de trabalho e bem estar social, ocupação das camadas mais desprivilegiadas da sociedade, recebe, pela primeira vez, um tratamento devido à sua importância na cidade como um fragmento do passado e uma tradição a ser salva. Cabe notar que todo o horror da repressão ainda pairava sobre a cidade. Naquele momento, a questão era salvar tudo que parecesse possível salvar, tantas e tamanhas tinham sido as perdas. Pode ter havido uma simplificação em acreditar que, porque fazia lembrar e encantava, o bordado venderia a si mesmo, bastando que pudesse ser visto pela cidade, munícipes e turistas. O que parece uma associação duvidosa entre importância cultural e histórica com vendas expressivas em plena carestia, como se a importância do trabalho fosse necessariamente se fazer refletir em sucesso comercial. Além disso e, principalmente, que ser constituinte da memória da cidade significaria que nada no modo de fazer se poderia modificar, sem perceber que muito, por muito tempo, ali já tinha sido modificado, pela pressão das fábricas ao gosto do cliente.

Assim sendo, pode-se observar que os madeirenses emigravam por vários motivos, como: poucas oportunidades de trabalho, ganhos baixos e problemas de subsistência, tipo de propriedade e sua exploração, somados à infertilidade, improdutividade das terras, ao atraso tecnológico, intempéries e flagelos, fugas ao recrutamento militar, desigualdades sociais e populacionais; também se fizeram presente nestes processos os desejos de ‘fazer a América’, a busca por melhores condições de vida e realização de sonhos (Freitas, 2007. p. 303).

Portanto, há um esforço concentrado em promover um novo modo de ver o bordado madeirense do Morro, aparentemente a partir de 1982, com os esforços do professor Albino Caldas e do professor Francisco Ribeiro do Nascimento, à frente da Casa do Folclore, que culminou na criação da União das Bordadeiras do Morro do São Bento, em 1984.

### **3.2.3 Breve história das iniciativas de preservação do patrimônio em Santos**

Em 1980, houve um esforço de conscientização da população com a produção das cartilhas de patrimônio *Santos Patrimônio Cultural*, pelas gráficas da PRODESAN – Progresso e Desenvolvimento de Santos, empresa de economia mista então presidida pelo arquiteto Aníbal Martins Clemente, e pela Prefeitura, por meio da Secretaria Municipal de Turismo, Cultura e Esportes. A intenção expressa no material seria a produção de documentos capazes de fomentar o interesse da população pela importância do patrimônio cultural local, fornecendo elementos, conceitos e embasando uma ampla discussão que incluiu temas como memória e leitura da cidade, arquitetura e paisagem natural, mas, sobretudo, um chamamento à necessidade de preservação dos bens, aos quais foram incluídos os usos e costumes populares.

O volume 3 da cartilha, intitulado *Morros*, ilustra em linguagem simples a ocupação dos morros da cidade desde o XVIII e a chegada dos madeirenses e açorianos.

Esses moradores das encostas eram, na sua maioria, oriundos das Ilhas Atlânticas (Açores, Madeira), e trouxeram consigo toda uma tradição de construção em terreno acidentado. Assim, foram ocupados os Morros de São Bento e Pacheco, no final do século passado, e os Morros da Penha e do Fontana, no início deste século (Santos, 1997, p. 2).

Um novo momento, ainda na década de 1980, no processo de retomada da valorização do patrimônio na cidade, foi o gesto simbólico da desapropriação do emblemático Casarão Branco da praia, como era chamado o nº 15 da Avenida Bartolomeu de Gusmão, na praia do Boqueirão, em Santos, último exemplo do casario eclético do período do Café na orla, pelo prefeito eleito Oswaldo Justo. No local, em 1986, foi instalada a Fundação Pinacoteca “Benedicto Calixto” pela Prefeitura de Santos. Em 1989, foi instituído na cidade o CONDEPASA (Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Cultural de Santos), pelo decreto 906, de 12 de julho de 1989. Em 1992, foi criado o Centro de Memória de Santos, por meio da Secretaria Municipal de Cultura. No mesmo ano, a Comissão Municipal de Folclore e

Artesanato elaborou uma publicação a respeito dos Bordados da Madeira nos Morros de Santos. Em 1995, foi criada a Fundação Arquivo e Memória de Santos – FAMS.

A publicação da brochura relatando a experiência do professor Albino Caldas na pesquisa a respeito do Bordado da Madeira tradicional no Morro do São Bento, com texto do pesquisador paraense Francisco Ribeiro do Nascimento, constar entre os esforços de preservação do patrimônio em Santos. Há mais de trinta anos foi percebido como oportuno resgatar a história daquela experiência, pois a brochura foi publicada e distribuída, naquela administração, com recurso público, na forma de encarte do Diário Municipal da cidade, denominado “Edições D.O. Urgente/Pesquisa”.

Inicialmente, interessou à pesquisa ouvir o que o bordado poderia representar para as mulheres que a ele dedicam ou dedicaram seu tempo, para melhor conhece-lo, e, ao longo da investigação, ouvir os que, em Santos, tivessem algum conhecimento ou não do que é o Bordado da Madeira pareceu igualmente importante, seja pelo atual momento em que se encontra essa prática na cidade, em franca transformação, seja pela associação de memórias e sua força narrativa. Depoimentos apontaram esse saber fazer como uma manifestação exitosa de sensibilidade, habilidade, dedicação e disciplina de suas detentoras, e também de bom gosto, pujança e refinamento na vida doméstica dos que o possuíam. A forma de aquisição desses bordados é variada, às vezes vindos prontos do arquipélago, conforme depoimento da sra. Izabel, madeirense que morou muitos anos no Morro do Fontana, comprados dos intermediários, como ilustra a grande maioria dos relatos, ou ainda, mandados fazer, uma expressão curiosa que aparece em um dos depoimentos gravados, que significa ter a compradora desenhado os padrões ela mesma, comprado linha e tecido e encomendado o serviço prestado. Por simples que ela fosse, sob determinados aspectos, essa expressão é um emblema da civilização, muito usado enquanto foi vigente o costume dos enxovais, tanto de casamento como de recém-nascidos. Assim, a mera lembrança desse modo tradicional de fazer o bordado talvez seja capaz de indicar a presença de uma memória coletiva local, recente, herdeira de experiências em família, celebrações, lembranças de infância e silêncios; a todos auxiliando a recuperar alguma coisa da própria história.

Figura 49 - Cartilha Morros. Prefeitura Municipal de Santos.



Fonte: Santos, 1980.

O material ilustrado foi publicado a partir de um relatório do IPT/USP, e sua importância poderia ser descrita pela iniciativa, na cidade. Trata-se da produção de um documento técnico qualificado, promotor do reconhecimento do patrimônio como valor a ser defendido pela sociedade, e pelo reconhecimento do conjunto dos Morros da cidade como bem cultural da comunidade. Uma publicação em linguagem simples, dirigida à sociedade em geral. Seu sentido no recorte dessa pesquisa se daria por ser ela mesma, a pesquisa, mais um capítulo nessa breve e recente história de esforços de valorização da memória da cidade.

Figura 50 - Morro da Caneleira/Nova Cintra, 1980.



Fonte: Santos, 1980.

Nota-se, no material em tela, de 1980, há a referência ao território dos morros como integrante do conjunto de bens culturais da cidade, difundindo uma visão da cidade que incluía as áreas de interesse histórico e de ambiente natural na Ilha, considerando os bens de natureza material e imaterial, com destaque para o tom de alerta à população. Seria importante recuperar que o texto chama a atenção inclusive com imagens, a exemplo da nº50, acima, para a pedreira ainda ativa na época, que pairava como ameaça, não apenas à paisagem, mas à qualidade de vida dos moradores do entorno da Serra da Caneleira. Esse empreendimento era operado predominantemente onde está atualmente localizado o bairro Vila São Jorge, onde se encontra o Monumento Nacional Engenho São Jorge dos Erasmos.

Na valorização do ambiente do conjunto de Morros é que se poderia encontrar as primeiras evidências de valorização da memória do bordado madeirense na cidade, que teve sua origem no São Bento. A importância da pesquisa histórica a respeito do bordado se daria pela sua importância na experiência dos indivíduos a ele ligados, dentro dos processos que transformaram toda a sociedade.

Figura 51 - Casario do Morro do Saboó.



Fonte: Santos, 1980.

A seguir, a identificação de uma imagem do Bordado da Madeira ilustrando o verbete Livro de Registro dos Saberes, na página 14 de uma publicação que teria sido a derradeira ação aberta do CONDEPASA, Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Santos, dirigida à sociedade, que foi a *Cartilha do Patrimônio Cultural de Santos*, publicada em 2010.

Figura 52 - Bordado da Madeira ilustrando um verbete da Cartilha do Patrimônio Cultural de Santos.



Fonte: CONDEPASA, 2010

Essa cartilha, portanto, fornece subsídios da latência do reconhecimento e da importância do patrimônio imaterial, dotado de condições de desenvolvimento, como um elemento fundamental de saúde social, contraponto aliado da salvaguarda do fazer à mão em tempos de inteligência artificial.

### 3.2.4 O bordado madeirense em Santos

O bordado madeirense é uma prática popularmente ligada às mulheres por força da tradição, aqui descrita como um bem cultural, e que motivou, por seu valor afetivo, a investigação das memórias relacionadas a ela. Trata-se de uma prática lenta e metódica em seu modo espontâneo de fazer; assim como na Ilha da Madeira, foi conduzida com contornos de trabalho em Santos.

O recorte temporal da pesquisa foi estabelecido entre o início da década de 1950 e o início da década de 2020. O objetivo da pesquisa foi de procurar e contribuir com o reconhecimento e a valorização do saber fazer o bordado madeirense de Santos, atuando, entretanto, sempre dentro dos limites reivindicados pelos costumes que regem o acesso a tão valioso patrimônio. Desse modo, diante da impossibilidade de entrevistar as bordadeiras da primeira geração, optou-se por examinar as entrevistas com aquela primeira geração de imigrantes madeirenses recolhidas por outros pesquisadores e abriu-se o rol de entrevistas aos moradores interessados que fossem portadores de pequenas coleções e/ou memórias a respeito

do assunto. Foi também acompanhada uma turma de bordado da Vila Criativa da Encruzilhada, promovida pela Prefeitura de Santos.

Um aspecto que apareceu na experiência das bordadeiras durante a análise dos relatos deixou transparecer duas grandes satisfações: a primeira foi descrita como uma identidade que se manifestou em suas vidas na possibilidade de ter um horário no dia para reunirem-se e bordar. Não apenas um tempo contínuo diluído no cuidado do lar e da família. Então, aparecem afirmações como: “‘Um dia que a gente não borde, parece que não foi um dia’, ‘eu levanto às 5 da manhã, às 8 já estou bordando’, ‘ah, eu tenho muito amor e carinho pelo bordado, que me protege na vida’” (Kodja, 2008, p. 58). Um outro aspecto na motivação que aparece nos depoimentos é uma satisfação que esteve relacionada ao recurso financeiro e a sensação de autonomia que o aporte de recurso financeiro proporciona, conforme relato recolhido no mesmo documentário *A linha e a vida*, aos 12:26, onde a bordadeira entrevistada, dona Maria Paixão de Abreu, afirma sorrindo discretamente que “ganhava mais dinheiro do que o marido”.

O grupo social pesquisado está representado pelos depoimentos das remanescentes da União das Bordadeiras do Morro do São Bento. E a ideia central foi de entrever, na forma de fazer o bordado, as experiências das mulheres cujos depoimentos puderam ser analisados e que conheceram a prática do bordado em sua vida laboral e familiar.

### 3.3 O BORDADO E O RELATO DA VIDA NA CIDADE

O arco de tempo coberto por este recorte da história local contempla uma grande transformação tecnológica, estética e política. A experiência do bordado teria feito sentido, portanto, em virtude da experiência dos indivíduos a ele ligados, indissociadamente dos processos que transformaram toda a sociedade. A análise foi feita a partir do que foi encontrado nos arquivos locais e nos depoimentos recolhidos por outros pesquisadores, além de arquivos digitais e inúmeras conversas informais ao longo da pesquisa. Uma fonte de dados foi a dos classificados do principal jornal local ainda em atividade na cidade, *A Tribuna de Santos*, plataforma que reuniu objetivamente toda a comunicação pública regional. Trata-se de uma fonte relevante até 1992, com a publicação do primeiro material impresso sobre o assunto, na cidade, de autoria do professor Francisco Ribeiro do Nascimento, a publicação das pesquisas das professoras Vivian Cruz e Gisela Kodja, em 2007, e das pesquisadoras Maria Izilda de Matos e Nelly de Freitas, em 2018. Portanto, a análise dos relatos das bordadeiras foi feita a partir de uma recuperação dos depoimentos recolhidos pelos autores mencionados. Para melhor ilustrar as circunstâncias de vida e vinda das mulheres, em relação com a história do bordado

na cidade, pareceu importante destacar que se as mulheres, no grupo, ocuparam o lugar de guardiãs da tradição de origem, sobre elas teria recaído a descontinuidade da prática, por isso a pesquisa procurou observar o contexto histórico e as diferentes perspectivas envolvidas.

Nas décadas de 1950 e 1960, Portugal era caracterizado pelo conservadorismo e autoritarismo do governo salazarista, que, entre outras ações, impôs esforços de guerra para preservar as colônias em África, gerando tensões políticas, econômicas e sociais (Freitas, 2007, p. 303).

Evitando-se o risco das generalizações, é preciso, entretanto, que haja espaço para propor um exercício de interpretação. Pois, se a busca por melhores condições de vida e trabalho as mobilizou a abraçar novos horizontes, quanto mais se observa a imigração, mais indícios da necessidade das referências de origem, caso dos ofícios de origem. Uma perspectiva por onde é possível reconhecer-se a dimensão da importância do bem cultural, principalmente em se tratando de um contexto de imigração massiva, um quase refúgio. O exercício na pesquisa foi de procurar interpretar tanto a descontinuidade quanto a longa duração da prática do bordado madeirense em Santos, já que ele teria sido conformado a um modo de trabalho, descontinuado tão logo as mulheres tiveram melhores condições de vida e trabalho.

Assim sendo, pode-se observar que os madeirenses emigravam por vários motivos, como: poucas oportunidades de trabalho, ganhos baixos e problemas de subsistência, tipo de propriedade e sua exploração, somados à infertilidade, improdutividade das terras, ao atraso tecnológico, intempéries e flagelos, fugas ao recrutamento militar, desigualdades sociais e populacionais; também se fizeram presente nestes processos os desejos de 'fazer a América', a busca por melhores condições de vida e realização de sonhos (Freitas, 2007, p. 303).

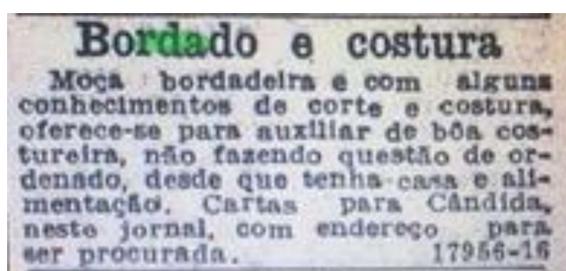
Considera-se que os madeirenses emigravam por vários motivos, como poucas oportunidades de trabalho, ganhos baixos e problemas de subsistência, tipo de propriedade e sua exploração, somados à infertilidade, improdutividade das terras, ao atraso tecnológico, intempéries e flagelos, fugas ao recrutamento militar, desigualdades sociais e populacionais; também se fizeram presente nestes processos os desejos de “fazer a América”, a busca por melhores condições de vida e realização de sonhos (Freitas, 2007, p. 303).

### **3.3.1 O bordado madeirense em Santos por meio dos anúncios classificados**

Foram analisadas as publicações do Jornal A Tribuna, de 1950 a 1960. Na pesquisa, a comunicação pública, por meio de jornal, contribuiu para a percepção de alguns aspectos do

bordado prática e do bordado produto. Os primeiros anúncios seguiram um padrão: muitos entre os primeiros publicados ofereciam serviços, isoladamente, isto é, o anúncio repetiu-se algumas vezes e não reapareceu. Outros reaparecem algumas vezes por semana, por anos a fio, sem alterações. Publicações, jamais de busca, mas de oferecimento de serviços de confecção e posteriormente também de oferecimento de bordados prontos para venda, bordado e costura, bordado a máquina, aulas de todos os tipos de bordado, bordado e produção do padrão a partir de um outro bordado, ou seja, “tirar o risco”.

Figura 53 – Jornal A tribuna, em 14 de fevereiro de 1950.



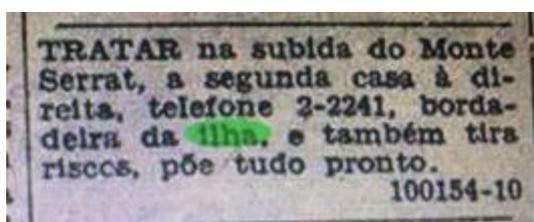
Fonte: Jornal A tribuna, em 14 de fevereiro de 1950, p. 13.

Figura 54 - Jornal A tribuna, em 30 de outubro de 1950.



Fonte: Jornal A tribuna, em 30 de outubro de 1950, p. 09.

Figura 55 - Jornal A tribuna, em 10 de julho de 1954.



Fonte: Jornal A tribuna, em 10 de julho de 1954, p. 16.

Nota-se, por exemplo, que a partir de iniciado o processo de industrialização da produção, ela começou a ser pensada comercialmente a partir de um risco, que é uma espécie de gabarito a ser seguido, com espaços que são preenchidos com uma variedade de pontos. Uma espécie de experimento de “domesticação do bordado” (Parker, 1984). O risco era, portanto,

fornecido pelas empresas que, dessa forma, dirigiam a produção a partir do gosto do mercado ou da clientela, tendo total controle sobre o que deveria ser feito sob todos os aspectos (desde o tamanho, tipo de peça, pontos e cores, além dos tipos de tecido). As encomendas eram levadas e trazidas das casas das bordadeiras.

Figura 56 - Jornal A tribuna, em 16 de maio de 1954.



Fonte: Jornal A tribuna, em 16 de maio de 1954, p. 22.

Entre os anúncios, havia também as vendas de ocasião, de lotes inteiros, e a publicação, pela Alfândega, dos lotes de mercadoria apreendidos indo a leilão. Listas com listagens incluindo milhares de quilos de tecidos naturais e fios da Ilha também foram publicados de tempos em tempos, sem um padrão que pudesse ter sido percebido.

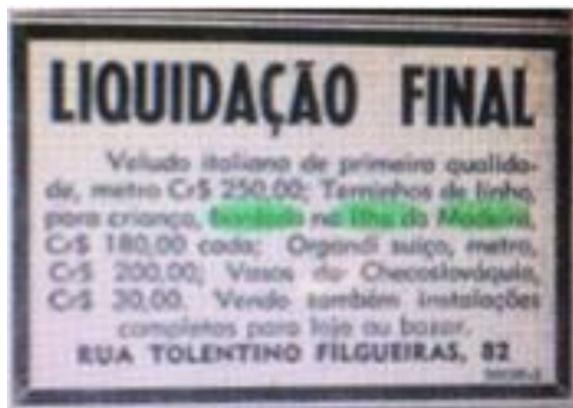
A lista de anúncios é ampla, e o possível foi propor uma amostra retratada nas imagens selecionadas dentro desse recorte da primeira metade da década de 1950.

Figura 57 - Jornal A tribuna, em 15 de maio de 1954.



Fonte: Jornal A tribuna, em 15 de maio de 1954, p. 11.

Figura 58 - Jornal A tribuna, em 03 de fevereiro de 1953.



Fonte: Jornal A tribuna, em 03 de fevereiro de 1953, p. 13.

Figura 59 - Jornal A Tribuna, em 03 de janeiro de 1950.



Fonte: Jornal A Tribuna, em 03 de janeiro de 1950, p. 10.

Um outro grupo de anúncios oferecia a venda de peças bordadas já prontas. Destes anúncios, alguns foram esporádicos, enquanto outros, sistematicamente ao longo dos meses, inclusive com uma variação, de desconto para revendedores.

Figura 60 - Jornal A Tribuna, 29 de novembro de 1953.

**LINGERIE LUNAR**  
 VENDE POR PREÇOS DE FABRICANTES

**SEMPRE MAIS BARATO!**

Vejam estas OFERTAS:

LINHADA DE LINHADA DURA	14,00
LUZAS DE LINHADA COM BORDA	15,00
COLEÇÃO DE JÓIAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
COLEÇÃO DE SAIAS: COM SAIAS	14,00
FRONTEIRO DE ALGODÃO: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
PIQUÊ DE SAIAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
COLEÇÃO DE SAIAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
COLEÇÃO DE SAIAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00

**NOIVAS!**  
 RECEBEMOS LENÇÓIS "ARTISTA" OURO E PRATA - 695,00

**SEÇÃO DE CRIANÇAS:**

ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00

**ATENÇÃO:** Recebemos diretamente de nossa fábrica grande variedade de vestidos em 75,00  
 modelos exclusivos, de 2 a 6 anos, em oferta excepcional - PODEMOS A-JOAR e ENQUILTRAR  
 PRÉZIA-SE BEM e PODERAM-SE BOTOS NA HORA.

*Lingerie Lunar*  
 Loja e Fábrica: RUA GENERAL CAMARA, 125 - Fone: 2-3133  
 Fidal de Mercado, LOJA AZUL - Praça Sapateiros, Mercado n. 126

Fonte: Jornal A Tribuna, 29 de novembro de 1953, p. 7.

Figura 61 - Jornal A Tribuna, 29 de novembro de 1953.

**RECEBEMOS LENÇÓIS "ARTISTA" OURO E PRATA - 695,00**

**SEÇÃO DE CRIANÇAS:**

ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00
ROSALETTAS: ALTA SEDA, MARFIM, etc.	14,00

**75,00**

Recebemos diretamente de nossa fábrica grande variedade de vestidos em 75,00  
 modelos exclusivos, de 2 a 6 anos, em oferta excepcional - PODEMOS A-JOAR e ENQUILTRAR  
 PRÉZIA-SE BEM e PODERAM-SE BOTOS NA HORA.

Fonte: Jornal A Tribuna, 29 de novembro de 1953, p. 7.

A partir do Natal de 1953, surgem os primeiros anúncios de página inteira, mais pronunciadamente de dois comerciantes: Roupadada e Lingerie Lunar. As promoções e ofertas de página inteira nos anúncios caros dos magazines incluem peças bordadas a mão, conforme é possível ver nas imagens, e podem fazer pensar na margem de lucro das lojas de fábrica.

Figura 62 - Jornal A Tribuna, 06 de dezembro de 1953.

**ROUPADADA, agradecida ao povo de Santos, São Vicente e Guarujá, dá a feliz notícia de que reduziu os preços de todas as suas mercadorias**

ROUPADADA começa AMANHÃ a sua tradicional **VENDA DE FESTAS!** Grandes reduções em seus já reduzidos preços!

Venha escolher o

LAVANDA em algodão branco, para colcha, 42,00	CAPIÇA DE MARRA para colcha, 4,00
colcha 1,50 x 2,00, 88,00	colcha 1,50 x 2,00, 4,50
colcha de algodão, 7,50	colcha de algodão, 7,00
colcha de algodão, 12,00	colcha de algodão, 6,00
colcha de algodão, 30,00	colcha de algodão, 4,00
colcha de algodão, 110,00	colcha de algodão, 8,00
colcha de algodão, 55,00	colcha de algodão, 10,00
colcha de algodão, 65,00	colcha de algodão, 12,00
colcha de algodão, 250,00	colcha de algodão, 3,00
colcha de algodão, 22,00	colcha de algodão, 7,00
colcha de algodão, 5,00	colcha de algodão, 19,00
colcha de algodão, 3,00	colcha de algodão, 45,00
colcha de algodão, 35,00	colcha de algodão, 7,00
colcha de algodão, 44,00	colcha de algodão, 12,00
colcha de algodão, 38,00	colcha de algodão, 11,00

Fonte: Jornal A Tribuna, 06 de dezembro de 1953, p. 8.

Houve a percepção de que, concomitantemente à veiculação dos anúncios de página inteira dos magazines (com variados itens e promoções de ocasião), os anúncios simples e particulares do início foram ficando mais raros, desaparecendo aos poucos, a partir do meio da década de 1970. Tal constatação foi feita considerando as publicações até meados da década de 1980. Ao mesmo tempo em que os anúncios espontâneos do início já são quase inexistentes, começa a aparecer um outro tipo de publicação: as reportagens com informações a respeito da iniciativa de recuperação/divulgação/resgate do bordado. Esse é um período em que a cidade entra em um novo momento ao longo do processo de redemocratização, um período do qual a iniciativa de criação da União das Bordadeiras fez parte.

Figura 63 - Jornal a Tribuna, em 08 de julho de 1989.

**Sábado, 8 de julho de 1989**

**Bordadeiras voltam a expor no IPC**

Realiza-se hoje e amanhã, durante todo o dia, no Iba Forchut Clube, em São Vicente, exposição de trabalhos das bordadeiras do Morro do São Bento, promovida pela Casa do Folclore Albino Luiz Caldas. Trata-se da única exposição de julho e, mais uma vez, conta com a colaboração do presidente Ovídio Dutra, que vem cedendo o espaço do clube para exposição e vende das peças com bordados da Iba da Madona, criadas pelas bordadeiras radicadas nos morros santos, em especial no São Bento.

As bordadeiras Maria Júlia Fernandes, Maria Paíxo Correia, Beatriz Freitas Leão, Maria Tereza Gonçalves Prestana e Maria Rodrigues de Lima, acompanhadas do presidente da Casa do Folclore, Francisco Ribeiro do Nascimento, estiveram em A Tribuna para divulgar a mostra. Explicaram que entre as peças em exposição há lençóis de mão e toalhas de bandjeia, a partir de R\$ 3,00, até jogos completos de cama (casal e solteiro) e mesa por R\$ 170,00. Outras peças são toalhas de mão, toalhas de mão, lençóis e roupinhas de bebê.

Francisco Nascimento conta que "a Casa do Folclore, integrada com a Secretaria de Estado da Promoção Social, está cuidando do processo de oficialização da União das Bordadeiras do Morro do São Bento, uma entidade que já existe desde 84, coordenada pela Casa do Folclore". Uma reivindicação do grupo e o apoio da Administração Municipal no sentido de ser criado ponto fixo de venda dos trabalhos das bordadeiras, preferencialmente no próprio morro, de maneira que esse ponto possa ser transformado em atração turística.

No momento está sendo construída uma creche que poderá também, segundo as bordadeiras, abrigar esse ponto de venda. Outro local sugerido por elas é a própria praça da igreja, onde poderia ser montado um abrigo para a venda dos trabalhos. "A União das Bordadeiras", lembra Nascimento, "vem, nesses anos de existência, atuando com muita perseverança. E agora esse trabalho será concluído no próximo ano, uma vez que vamos apresentá-lo em congresso sobre a cultura portuguesa a ser realizado na Alemanha, em Colônia, em setembro".

Para Maria Paíxo, mais trabalho de União das Bordadeiras deverá ser começado lá mais tempo: "Passamos muitos anos trabalhando para fabricar, com remuneração baixíssima. Agora não vendemos nossa produção a preço justo, devidamente pago de impostos. Antes, por causa desse baixo retorno financeiro, não tínhamos nem o nome de bordadeiras, mas sim de artesãs. Agora vamos nos dedicar aos bordados. Tem nossas filhas querendo aprender a técnica. Com a União das Bordadeiras, tanto nós como o comprador temos beneficiados. Nós recebemos mais e o comprador, certamente, compra mais barato, pois no sistema anterior quem lucrava mesmo eram os fabricantes".

A União das Bordadeiras já fez o levantamento de 40 profissionais do bordado que moram nos morros. As listas estão completas e o objetivo é

Fonte: Jornal a Tribuna, em 08 de julho de 1989.

### 3.4 A MEMORIA NA CIDADE

A partir do final da década de 1980 e início da década de 1990, as bordadeiras em Santos receberam apoio. Tanto os clubes de serviço quanto a Administração Municipal, por meio da Secretaria de Cultura e Turismo, e do governo do Estado, por meio da Secretaria das Relações do Trabalho, apoiaram, em certa medida, a experiência de produção livre e de comunicação direta com o público, onde esteve o anseio de um melhor retorno financeiro pelas peças.

De certa forma, o que transparece é que, embora elas vendessem muito pouco em cada exposição, trata-se de ainda de uma coisa que habitava a memória da cidade, mas já de um jeito diferente. O bordado já não fazia mais parte da vida do público frequentando aqueles locais bem localizados perto da Orla da praia. Santos havia se modificado profundamente a partir da entrega do sistema Anchieta Imigrantes, a partir da década de 1960, assumindo cada vez mais o perfil de destino turístico de segunda residência. Os preços haviam subido e os moradores mais antigos já estavam sendo gentrificados para os municípios vizinhos.

O gesto de subir o Morro teria sido incomum e intenso. Era como se houvessem duas cidades. Havia uma linha que mais tarde veio a ser acentuada. Essa divisão teria materializado o isolamento do acesso ao Morro com a construção do Elevado Aristides de Paula Machado, e com o crescimento do nicho para o bordado à máquina, com o incremento da industrialização no estado de São Paulo, aparentemente mais rentável para o comerciante e mais acessível à maioria da população.

Um outro dado que pode auxiliar a interpretar a baixa demanda dessa forma específica de bordado tradicional feito à mão, há tantos anos padronizado pelas “fábricas”, é que, para a maioria da população, com a revolução nos costumes e na moda, a essa altura, com exceção do crochê, macramê e tapeçaria, bem vistos por suas associações com experimentação, os bordados tradicionais à mão aos modos do bordado madeirense eram considerados pelas novas gerações como anacrônicos e ultrapassados.

Um grande motivador do núcleo original da União das Bordadeiras, de acordo com Nascimento (1992), foi promover a apropriação dos meios de produção, em certo sentido, a independência das mulheres do laço dos intermediários, abrindo um campo de lida direta com a cidade, que contou com um calendário de exposições e a destinação de uma verba pública para compra de um primeiro lote de matéria-prima própria.

Figura 64 - Reprodução de poster da exposição de bordados, em nova fase, no Orquidário Municipal, região da Orla da Praia, em 1990.



Fonte: <https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0134j.htm>

Note-se que as exposições foram sempre organizadas na parte baixa da cidade, em áreas nobres, conforme indicam os endereços nas imagens dos cartazes. Deixando entrever que o produto era dirigido objetivamente para as camadas mais privilegiadas da população.

Uma materialização dessa linha entre o Morro e a cidade teria se dado em 1976, com a construção do Elevado Aristides Bastos Machado, de 385 metros de comprimento, que promoveu um “corte” na rua São Bento, na altura da escadaria de acesso ao Morro, isolando-o ao final da rua. Além da comunidade residente nos Morros, também sofreu com isso o próprio Mosteiro do São Bento, de 1650, que abriga atualmente o Museu de Arte Sacra de Santos.

A seguir, sob perspectivas complementares, o eixo da rua São Bento com o local da antiga Fonte do Desterro e o Mosteiro do São Bento, local da maior importância histórica na cidade.

Figura 65 - O Elevado Aristides de Paula Machado da perspectiva da escadaria de acesso, do Morro do São Bento ao porto.



Fonte: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=noticia/revitalizacao-de-escadaria-de-morro-de-santos-beneficiara-moradores-e-turistas>

Figura 66 - O Elevado Aristides de Paula Machado da perspectiva da rua São Bento, do porto, sentido Morro do São Bento, com o Mosteiro de São Bento ao fundo, na base do Morro.



Fonte: Acervo pessoal.

Diante do Mosteiro do século XVII, onde viveu Frei Gaspar da Madre de Deus, principal cronista da Ilha de São Vicente em seu período colonial, a rocha da Fonte da Senhora do Desterro foi gravada quando da visita do imperador à vila em 1854. E, em um terceiro momento, foi o local de chegada dos primeiros *raides* de automóvel de São Paulo a Santos, em 1908 e 1911, conforme relato de Ernesto Gattai, italiano, anarquista, piloto, mecânico especializado em motores Alfa Romeo recolhido por sua filha, a escritora Zélia Gattai<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Fonte: <https://www.novomilenio.inf.br/santos/fotos270.htm>

Do lado oposto ao Morro, da mesma rua São Bento, localiza-se o cais do Valongo, antigo cais do Bispo, com as edificações descritas no início do capítulo. O primeiro núcleo conhecido, no século XX, a ocupar a região dos Morros teria sido mesmo a comunidade madeirense. Ao longo da década de 1980, começaram a chegar migrantes nordestinos e demais regiões do país. O Morro, assim como a cidade, havia se modificado.

Também foram percebidas relações de diferentes naturezas com o bordado: do ponto de vista do uso, havia quem simplesmente comprava, as que mandavam fazer, com ou sem desenho já na encomenda, e haviam as detentoras, que sabiam bordar, atendendo a si e aos seus, feito minha mãe, e houve quem bordou por encomenda, a trabalho, constituindo a categoria mais numerosa.

Figura 67 - Bordado madeirense feito à mão por Nadir Lorenzo Gomes, no bairro do Embaré, em Santos, na primeira metade da década de 1950.



Fonte: Acervo pessoal.

Das mulheres cujas experiências a pesquisa teve acesso, se por um lado, nas duas primeiras décadas, a grande maioria chegava por meio de cartas de chamada, por outro, notou-se que diferentes percursos de vida se apresentaram: algumas chegaram ainda na infância, como Rita, aos nove anos, na companhia dos pais. Outras chegaram sozinhas, como Clara, em 1950,

grávida e acompanhada de uma criança de dois anos. E, outras ainda, como Maria, vieram com marido e filhos, ao encontro de pai, mãe e um irmão.

[...] a lembrança, no início, existia no interior da corrente, mas estava retida por algum obstáculo, permanecia muito à margem, presa nas ervas das margens. Do mesmo modo, as correntes de pensamento social atravessam o espírito da criança, mas só com o tempo arrastam tudo o que lhes pertence (Halbwachs, 1990, p. 63).

Do mesmo modo, por um lado deixavam para trás todas as referências que tinham, por outro vinham em um contexto de esforços de reuniões familiares, encorpendo núcleos de preservação da própria cultura enraizada nos costumes e tradições. Foram relatadas lembranças do ambiente escolar e do trabalho, sempre em dinâmicas familiares nos locais de origem. O cotidiano de trabalho e o momento de bordar. Diante do trabalho árduo, o bordar, mesmo em sua complexidade, ganhou ares de momento alto do dia. Como conjunto, houve de comum a todas que, da infância na Ilha de origem, tinham lembranças do cotidiano de trabalho árduo na lavoura e escola. Além disso, também havia lembranças em núcleos familiares, onde todos trabalhavam, inclusive as crianças, produzindo recursos como frutas, legumes e carne, com a criação de animais, e vendendo o excedente da produção. Um cenário de economia baseada exclusivamente na agricultura até meados da década de 1960 (Freitas, 2018).

Figura 68 - Da direita para a esquerda, de baixo pra cima: d. Maria da Paixão de Abreu, d. Maria Tereza Gonçalves Pestana, d. Izabel da Paixão Fernandes de Andrade, d. Maria Alexandre Fernandes e d. Beatriz de Freitas Leão Pereira.



Fonte: Gisela Kodja, 2007. “A vida tecida entre o linho e as linhas”.

As receitas culinárias recriaram os gostos nas festas do calendário religioso e o bordado integrou esse rosário de práticas em terras distantes. Um detalhe das receitas culinárias é que são acompanhadas, quando transmitidas, de referência de quem as compartilhou, como algumas histórias.

Em Santos, quando, em 1982, a produção já demonstrava sinais de desgaste, fosse pelas configurações industriais impostas ao fazer ou pela revolução nos costumes, o folclorista, professor Albino Luiz Caldas, dedicou-se a subir o Morro do São Bento, e, em palestras dominicais depois da missa, a convencer a comunidade madeirense remanescente que era preciso salvar a prática do bordado.

O objetivo geral da liderança na iniciativa da formação de um grupo, expresso em 1984, teria sido de resgate do traço cultural português, mas também de reconhecimento do bordado como possibilidade para geração de renda. Havia um trabalho sendo feito pela auto-organização das bordadeiras, para que pudessem finalmente trabalhar livres dos intermediários. E, a partir de tal mobilização, com a adesão de 36 bordadeiras madeirenses cadastradas e 24 brasileiras, a União das Bordadeiras do Morro do São Bento foi criada em 1984 (Nascimento, 1992).

A experiência ficou associada ao Morro do São Bento, mas teria se espalhado pela cidade na medida em que as famílias se deslocavam entre os bairros, assim que as condições financeiras permitissem, como, por exemplo, o bairro do Embaré do Marapé, onde a presença ibérica é pronunciada.

As mulheres das classes trabalhadoras costuravam para si e suas famílias, e a grande maioria delas bordava, antes do surgimento das lojas de departamentos e, décadas depois, da abertura às exportações. Entretanto, não se reconheciam bordadeiras, mas costureiras. A costura era elemento de primeira necessidade, até as famílias mais simples contratavam o serviço. A dedicação exclusiva ao bordado era atributo de um grupo menos numeroso. No caso de Santos, os serviços do bordado assumiam vários formatos: podiam ser contratados, executados e entregues em domicílio. Sempre mediados, como na Madeira. Ou mandado fazer e mandado buscar.

Maria Paixão, em 2007, época da entrevista, com 73 anos de idade, disse que foi convidada pelas outras porque era a única não nascida na Madeira. Em outra entrevista, também com a jornalista Gisela Kodja, uma outra bordadeira afirma que o bordado dela (d. Maria Alexandre) era de uma perfeição elogiada pelas companheiras de ofício. Entretanto, na época das exposições no Orquidário, todo segundo domingo do mês, era a única que insistia em trazer para expor e vender produtos fora do recorte do bordado da Ilha da Madeira. Ela trazia panos pintados pela filha e outras coisas produzidas por elas juntas. E isso gerou atrito entre elas,

porque a maioria não concordava. Em 2007, foram entrevistadas pela pesquisadora Vivian Pisaneschi Cruz, cinco bordadeiras de origem madeirense, todas viúvas, a saber: Teresa Pestana, 70; Maria Alexandre, 73; Izabel Paixão, 78; Maria Paixão.

As conversas com Clara, Rita e Maria permitiram recompor trajetórias migratórias e dar visibilidade às experiências femininas. Possibilitaram lembrar a sociedade de partida, os desafios da nova vida na sociedade de acolhimento, o cotidiano envolto no trabalho árduo, as estratégias de sobrevivência, a vida simples e econômica, a busca por assegurar um futuro melhor para os filhos. Pode-se perceber que, dos dois lados do Atlântico, o papel das mulheres foi fundamental. Elas se dedicaram aos negócios familiares, trabalharam na casa e com os bordados. Sem elas as famílias não teriam tido os cuidados cotidianos (alimentação, limpeza, atenção com a saúde e educação) nem o sucesso sonhado no projeto de deslocamento (Freitas, 2018, p. 316).

Figura 69 - Família Pestana, no portão de casa, Morro do Fontana, Santos, década de 1950. A mãe de Juliana Pestana é a criança de pé sorrindo atrás da mãe, sentada no chão ao lado do marido.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 70 - Mandrião de Juliana Pestana, usado na Paroquia de São Judas Tadeu, no Marapé, em Santos, em 1985.



Fonte: Acervo pessoal.

O presente estudo está ligado, na história, ao tema da cultura, ao fazer artístico ou habilidade artesanal, transmitida, por força da tradição, por gerações em contraste com as dinâmicas de lucro e exploração. O tema revela sua motivação no presente, na aparente fragilidade da prática. Optou-se pela investigação a respeito de um modo de fazer-se o bordado, na cidade de Santos, vindo de fora, como os ancestrais da maioria dos habitantes da cidade. Nas poucas entrevistas realizadas diretamente, optou-se por perguntas simples, diretas e na linguagem comum. Sem perguntas complexas e expressões de duplo sentido. Da prática, não foi possível saber a partir de quando já não se mais localizava mais quem a fizesse na cidade. Provavelmente, tenha desaparecido de modo desigual e lento, como teriam sido seus inícios na Ilha. Sabe-se por meio do depoimento recolhido em entrevista com Juliana Pestana, que o mandrião<sup>2</sup> bordado ao costume madeirense, tanto quanto o lenço usado para secar o líquido com o qual a criança é batizada pelo sacerdote, ainda estava em uso, em 1995, na Igreja de São Judas Tadeu, no bairro do Marapé, em Santos.

---

<sup>2</sup> Traje de batismo usado quando criança, no rito católico.

## 4 CONCLUSÃO

A produção artística e artesanal do Bordado da Madeira em Santos entrou em desuso. O intuito da pesquisa se orientou a investigar o contexto da ruptura em seu modo de fazer, no XIX, ainda na Madeira, em busca de reunir subsídios a respeito do abandono progressivo da prática, a partir da década de 1990, em Santos. O que foi possível entrever a partir da transformação brutal imposta à relação da comunidade local com o bordado no contexto original, atividade predominantemente feminina, para o entendimento do processo de descontinuidade da sua produção, na atualidade, entre as conhecedoras desse fazer, em Santos, desde a segunda metade do XX? O primeiro aspecto relevante na pesquisa, a respeito da história de um modo de fazer um bordado tradicional, seria provavelmente reconhecer a sua importância, suas camadas na história das mulheres, seu valor nas lutas ao longo do tempo.

Dentro do espectro das artes e ofícios, a relação dos indivíduos com seus processos de confecção e com seus artefatos, aportando sentidos, memória e significados, entre os suportes mais íntimos, mais próximos da experiência humana, estariam os tecidos, como se quis ilustrar — e, neles, o bordado, entre outros sentidos, a lhe conferir singularidade. O bordado é tão importante quanto a história das mulheres é importante, a história dos ofícios e das artes, da classe operária, dos artistas simples do povo. Esta perspectiva foi o campo onde a pesquisa procurou localizar o desuso da prática do bordado madeirense em Santos, buscando olhá-lo em sua transformação de linguagem livre a trabalho de repetição exaustiva, do ponto de vista de quem o fazia e deixou de fazer, quando a mulher conquista posições de trabalho para além da esfera doméstica, o que é uma conquista. A aura patrimonial do bordado produto teria se sustentado, por seu valor intrínseco, do reconhecimento da alta habilidade do qual é produto. Por seus níveis de dificuldade, foi tomado por artigo de luxo, na construção do repertório de distinções entre lares e indumentárias de ricos e pobres na cidade porto do café, a partir da virada do século.

O caráter do bordado como instrumento de resistência, em sua carga simbólica, presente na luta sufragista, se apresenta atualmente em coletivos de bordadeiras ativistas, como o “Onda de nós”, no litoral de São Paulo, e também o “Linhas de Santos” e o “Linhas de Sampa”. Um movimento que ganhou força e notoriedade nos acampamentos do entorno do prédio da Polícia Federal, em Curitiba, em 2018 e 2019.

No Brasil e no mundo, inúmeras novas abordagens expressivas e qualificadas estão encontrando espaço. O que aponta para os benefícios de acordos de cooperação técnica entre artistas, instituições e nações, a exemplo do aceite da candidatura de Castelo Branco, Portugal,

para integrar a da Rede de Cidades Criativas da UNESCO, por seus bordados, que abre campo para iniciativas de produção de conhecimento que resultam em apoio aos artistas em potencial, incentivando os mais jovens e validando iniciativas entre gerações, reconhecendo a validade das práticas na vida interior dos indivíduos, elementos constituintes da memória individual e coletiva.

No início do processo de industrialização, na Inglaterra, muitas mulheres tiveram que deixar suas crianças em lares orfanatos, sob anonimato, até que tivessem melhores condições de vida. Na esperança do reencontro, eram usadas lembranças de papéis escritos e tecidos bordados, onde mãe e filho, cada um ficava com um fragmento, e os tecidos teriam sido o aporte mais duradouro por frágil que possa parecer, ilustrando que a relação com os tecidos, imemorial, acompanharia a experiência humana, e não exclusivamente, mas especialmente, a experiência das mulheres, da perspectiva tanto do gesto de criar e confeccionar os artefatos quanto da experiência de usar, cuidar, guardar, dispensar, modificar, atribuindo sentido e valor.

Mesmo que, até pouco tempo atrás, a costura tenha sido experimentada diferentemente do que já foi há décadas, no conjunto de artefatos ligados mais de perto à experiência humana, a importância das roupas e dos tecidos na relação do indivíduo com a memória e o mundo ao seu redor se mostra inegável. E o bordado teria um lugar a ser melhor conhecido na história, entre muitos motivos, como a linguagem por onde seria possível desvendar mais da experiência das mulheres. Por meio do contato com sua história, seria possível ampliar a área de contato com seu pensamento e visão de mundo. A relação das mulheres com o bordado no passado tem proporcionado recursos para a compreensão da experiência das mulheres com o bordão na atualidade. Entre continuidades e discontinuidades, de narrativa em narrativa, da Tapeçaria de Bayeux, feita em *crewel work* ou “bordado de tripulação”, aos lenços de Holloway e aos canhões coloridos no vestido de noiva do desfile de Zuzu Angel em Nova Iorque, tanto quanto os novos artistas têxteis de duas a três décadas para cá, com alguns exemplos elencados ao longo do trabalho e tantos outros não ilustrados aqui.

Dentro do recorte entre Europa e Estados Unidos, cenário da luta sufragista na pesquisa, depois da dura repressão à luta pelo direito à vida pública, representado pelo direito de voto, o trabalho doméstico e as artes decorativas teriam sido inculcados como único horizonte, retrato da mulher digna e discreta. Uma vida essencialmente privada, inteiramente dedicada à família, ao trabalho doméstico e às causas sociais a depender do nível sócio econômico. Um pensamento cuja dominância começaria a sofrer fissuras, entre as mulheres, após a ocupação das frentes de trabalho durante a segunda guerra em virtude da urgência gerada pela presença dos homens em campo de batalha.

A segunda onda do feminismo teria emergido no pós-guerra, com a experiência do retorno dos homens aos seus postos de trabalho na sociedade, mas com as mulheres retornando aos lares com a experiência de um mundo que se havia ampliado. A existência exclusivamente privada deixa de ser suficiente e são adotados novos posicionamentos: a visão da mulher como rainha do lar sofre um desgaste como o símbolo mais caricato da mulher subserviente. A segunda guerra e as transformações tecnológicas, com novas tendências se renovando com a velocidade nos meios de comunicação e consumo, que a vida feita a mão não consegue acompanhar. Algumas técnicas ainda permanecem em evidência sendo apropriadas pelas novas gerações, se modificando.

E, a partir dos círculos feministas de língua inglesa, se teria expandido um movimento de resgate de práticas antes associadas com a figura da mulher domesticada. Lentamente, o crochê, o tricô, a costura e, principalmente, o bordado, começam a ser reapropriados, resgatados do limbo, reconhecidos como recursos de expressão autênticos, portanto, da experiência humana, especialmente das mulheres. Então, a imagem pública das artes têxteis em geral, e especialmente do bordado, se modifica a partir das décadas de 1970 e 1980. Uma percepção que teria sido disparada com a localização do lenço de Holloway em uma feira de rua em Sussex, e o consequente resgate do seu contexto pela Revista *Spare Rib*. Hoje, talvez a cada mulher que borda seja possível sentir a prática como um fio que vem de longe, o gesto não como ligação de diversos pontos de consciência ou de memória, mas agora como um fluxo, em movimento permanente.

Portanto, seria possível imaginar que, dentro de um processo de desvalorização dos saberes práticos, dos ofícios e seus detentores, se por um lado o bordado foi usado como meio de inculcação de um ideal de mulher, por outro, ele foi também um recurso de resistência memorável, então resgatado. Seria importante destacar que o impacto causado pelo resgate dessa referência na luta sufragista, primeira onda do feminismo, essa outra face do bordado, desconhecida da maioria do público feminino, o teria reabilitado aos olhos das camadas mais progressistas da sociedade. E foi também esse “giro” nas artes têxteis, esse resgate do bordado como símbolo de resistência que se quis destacar. Ele teria relação profunda com a segunda onda do feminismo, depois da segunda guerra, e com as novas formas com que as mulheres exercitaram se relacionar com a própria autonomia financeira e com o trabalho “fora” em detrimento do trabalho doméstico.

A pesquisa se debruçou sobre o desaparecimento da prática do bordado madeirense em Santos para tratar do assunto do patrimônio, por considerar a história daquelas mulheres uma narrativa eloquente, digna de atenção. Reconhecendo nela diferentes matizes nos modos de

olhar o saber fazer, como bem cultural, produto ou trabalho por meio das experiências de abandono, de transformação ou de continuidade de alguns ofícios, no caso o bordado, uma forma de escrita imemorial.

A questão colocada pela profunda conexão na assimilação das práticas e na formação da memória, no convívio e na corporificação do saber, deixariam espaço para novos modos de se relacionar com a herança cultural em tela, considerando que, tanto quanto na visualização das peças, ou no uso das roupas, o fazer seja também agente de mobilização profunda das lembranças. As práticas e a memória da pele, participaria mediando com a roupa a relação com o mundo, depositárias no acúmulo de sentido que, talvez diante de tamanha carga, tanto quanto a necessidade de lembrar, se pudesse fazer ser preciso esquecer. Como o silêncio do narrador de Benjamin e o silêncio nos campos tornados sítios de consciência, o desuso de determinadas práticas na atualidade talvez pudesse proporcionar um novo olhar para com as manifestações culturais, porque é preciso eleger o que se está a preservar.

A pesquisa ensinou a reflexão sobre o contexto de sua prática na vida de suas detentoras, para apreender seu sentido, para além do sentido que o trabalho pudesse ter quando olhado de fora, por quem o podia comprar, portanto, procurando olhar o fazer o bordado da perspectiva das bordadeiras mais do que da perspectiva de quem os comprou, usou e colecionou. Ou dos agentes públicos à época, que podem ter visto na prática uma forma de geração de renda, de modo anacrônico. A prática do bordado madeirense teria sido abandonada em Santos porque quando as detentoras puderam ter as linhas próprias, a partir da década de 1990, e seus próprios locais de venda em contato com o público, a cidade já tinha se modificado drasticamente e, como estaria afeito exclusivamente a trabalho, ele perdeu o sentido.

Nas últimas exposições do grupo que se formou, de cinco senhoras, nos locais de grande movimento de turistas, no eixo da orla da praia, onde os trabalhos eram expostos, o público havia se modificado já drasticamente. Naquele momento, na cidade, apenas uma minoria ainda produzia para seu próprio uso e dos seus, conforme o costume original. O que ficou bem visível pelo uso de tecidos sintéticos, que dispensava a etapa de passar a ferro e baixava o custo da produção, mas, que por outro lado, diminuía drasticamente a qualidade do que se produzia. A tal ponto que as peças cada vez mais foram ficando fora do circuito de uso da casa. Cada vez mais habitando as gavetas e baús pelo contraste com a praticidade da vida urbana, com a maioria das mulheres trabalhando fora de casa.

Portanto, enquanto a prática do bordado madeirense desapareceu em Santos, o gesto de bordar seguiria vivo e rico de significado em todo o mundo. Hoje, o bordado segue vivo sendo modificado a cada geração, o que permite entrever que a padronização que se impôs por razões

comerciais e que foi incorporada ao modo de fazer o bordado madeirense em Santos teria contribuído expressivamente para o seu desuso, sob o aspecto da forma das peças produzidas, desatualizadas, não apenas exclusivamente do modo de fazer, insustentável.

Tratando-se de um campo vasto, foi ainda possível localizar pequenas coleções na cidade, e a relação com as coleções tem uma vertente no aproveitamento, na valorização ou *upcycling* de peças. Há toalhas de banquete sendo transformadas em vestidos e blusas de qualidade artística. A peça bordada pronta, retrato de uma época, quando não cabe mais na vida cotidiana, passa a ser usada de outros modos. E esses novos usos propõem uma espécie de atualização pela modificação das peças, dialogam com o resgate da valorização dos detalhes bordados/rendados pelas gerações mais novas, com a proposta de reabilitação cuidadosa das peças para uso, renovando trabalhos executados há décadas.

O bordado madeirense, desde sua apropriação como fonte de lucro pelas empresas exportadoras, chamadas curiosamente de “fábricas de bordado”, teria permanecido vivo na memória das mulheres em relação com ele por diversos motivos, pela primeira geração, do mesmo modo, bordando, e de outros modos, por suas descendentes, que optaram por outras atividades profissionais. Abandonou-se, então, a atividade laboral do bordado madeirense por outras perspectivas mais rentáveis, menos sofridas. Entretanto, algum vínculo teria permanecido de outro modo, por meio das coleções, como se procurou demonstrar com as imagens dos acervos particulares.

No caso, a prática foi descontinuada em Santos, entretanto, algumas peças ainda são meticulosamente guardadas. A relação com o bordado teria se modificado, sustentada pelas lembranças e pelo contato com as peças, por meio das pequenas coleções particulares e não pela prática.

E tudo que foi apresentado até aqui, de subsídio, foi uma espécie de preâmbulo com a intenção de olhar para o sentido dos saberes práticos, procurando investigar os sistemas dos ofícios antigos e seus modos de fazer artísticos. O bordado, portanto, não se acaba, por assim dizer, mas segue se modificando continuamente conforme o sentido que faça a seus detentores. Isso posto, propõe-se a reflexão a respeito do reconhecimento a um sistema de cultura, o qual, por simples que seja, os mais jovens seriam expostos aos modos de fazer, estimulados a frequentar ateliês e a participar na organização de oficinas, que podem envolver várias linguagens, inclusive música. Uma etapa na formação do indivíduo, na educação de sua sensibilidade e seu senso de harmonia, como uma base. Uma cultura do fazer para si, que se localizaria mais no campo íntimo, particular, da experiência, do que no sentido da formação de mão de obra caracterizada pelo fazer para o outro, ou o fazer para “fora”, como se diz

popularmente na costura, por exemplo. Em uma escala de “ser, fazer e ter”, o fazer para si diz respeito ao ser, à prática. Portanto, seu sentido é íntimo, envolvendo longos períodos de tempo e risco de erro, característicos da experiência e, desse modo, jamais prescinde de uma certa liberdade. Então, reclamaria um apoio, uma salvaguarda por períodos de descoberta e formação. A moda é cíclica e, assim como o bordado à mão, a costura à mão teria sido substituída pela produção à máquina, deixando livre o tempo para a fruição. O único sentido do bordado hoje seria essa produção de experiência, de carácter artístico. E o seu desaparecimento faria sentido dentro desse contexto, assim como a modificação e a guarda das peças e os novos modos de bordar que surgem.

As artes têxteis têm sido um campo de expressão vigoroso, e um resgate de significado tem sido feito por meio do bordado, mais recentemente. De modo que o panorama tratando da pressão exercida sobre o bordado, no final do século XIX, e o novo momento do bordado em que vigora o “resgate” da prática foram o pano de fundo no qual se procurou demonstrar que o desuso de determinadas práticas, no caso o bordado madeirense, em Santos, seria ele mesmo uma declaração, um gesto de autonomia no percurso de desenvolvimento daquelas mulheres, se fosse possível uma interpretação. E, portanto, pleno de sentido, mas que não aparecia ainda com muita clareza. A pesquisa teria contribuído para a percepção de que, do ponto de vista das bordadeiras do Morros de Santos, a carga de trabalho e a repetição pela necessidade e a baixa remuneração ao longo dos anos teriam operado uma sobreposição silenciosa sobre os afetos que ali poderiam ainda haver, algum fiapo de satisfação. Uma sobreposição que foi vivida com naturalidade e dignidade porque aquele era o caminho possível em face das urgências impostas pela situação socioeconômica que os teriam atraído em busca de dias melhores, mas que como forma de expressão teria sido esgotado pelos motivos expostos.

O que o olhar a partir da prática permitiu compreender é que talvez a percepção da produção do bordado madeirense em Santos, como patrimônio a ser resgatado, evidente na interferência da casa do Folclore junto aos moradores do Morro do São Bento em 1984, pode ter sido produto de uma percepção de algum modo masculina, externa ao convívio com as linhas e agulhas daquele modo como elas teriam vivido, naquelas condições, por tanto tempo. Essa perspectiva promove um deslocamento ao colocar sobre as remanescentes a responsabilidade da preservação da cultura do bordado contra seu iminente desaparecimento, sem uma visão mais ampla do contexto em que a produção e seu abandono se teriam dado, o que se efetivou, deixando no ar um silêncio, um senso de traição ao costume, de modo difuso e tácito, que não foram capazes de manter.

O resultado da pesquisa, portanto, poderia contribuir ao propor uma contextualização com o que foi possível: oferecer um olhar mais humano para a dignidade na escolha dessas bordadeiras. Um reconhecimento da perspectiva histórica na qual a prática estava inserida, portanto, e que a impregnou de um sentido diferente daquele experimentado por elas, que bordavam por um retorno financeiro tão desproporcional ao que entregavam. Mais atores estiveram em cena quando a formação das mulheres, até a década de 1950, era majoritariamente orientada para “as prendas do lar” e, salvo raríssimas exceções, “o chão da fábrica”. E, antes disso, outros atores também estiveram em cena quando o bordado, como expressão livre, no contexto de uma vida muito simples, foi apropriado como fonte de renda por inúmeras empresas que lucraram alto, durante anos, privando comunidades inteiras de camponesas daquele momento de liberdade e expressão, respiro da faina diária na vida dura do ambiente rural do final do XIX em uma Ilha perto da costa africana.

Pareceu mais fiel à realidade que os outros personagens entrassem em cena. Então, a dissertação fala da importância, para contextualizar, da marginalização dos ofícios e seus detentores, para em seguida localizar a singularidade da situação da mulher em sua relação com o bordado naquele mesmo final de século que permitisse perceber-se mais proporcionadamente, talvez, a dimensão do que houve na Madeira a partir de 1851, para que, com isso, se pudesse melhor compreender o que houve em Santos, a partir do início da década de 1980.

Deste modo, pareceu oportuno a percepção de que no mesmo recorte temporal, havia toda uma coletividade, da qual Hammersmith fez parte, lutando contra o que acontecia e que, ainda que vencidos, a recuperação do contexto daquela luta a validaria, se formos capazes de perceber seus reflexos na produção atual, com seus resultados surpreendentes e cheios de sentido. Ratificando, dessa forma, a ausência de neutralidade na associação da prática do bordado com qualquer tipo de inclinação natural e, principalmente, com o modelo de feminino que se impôs na memória coletiva.

O Bordado da Madeira produzido em Santos, no recorte de tempo definido, não apresentou diferenças substanciais tanto em termos de estilo quanto de aspecto técnico, em relação ao que foi e ainda é produzido na Ilha da Madeira. A pesquisa teria apontado que a relevância da história do bordado em Santos repousa sobre a capacidade que tenha de aportar a história daquelas que o trouxeram e o viveram, conformando seus costumes com a história da ocupação do litoral de São Paulo. Reconhecendo na descontinuidade da prática do bordado madeirense na cidade, um gesto vigoroso, um novo capítulo de suas histórias de vida, uma resposta das mulheres detentoras ao processo, décadas atrás, de apropriação da tradição em

produção em larga escala, produção em massa, produzindo um esvaziamento da própria tradição pelo caminho.

É incerto se a industrialização do bordado madeirense teria fragilizado a identidade cultural daquele grupo imigrante em Santos. Mesmo com a produção ao modo de trabalho intenso, de mera execução para as fábricas, o bordado teria resistido como prática sendo um elemento de vínculo na identidade daquela comunidade, mas principalmente um trabalho, uma fonte de recursos para o sustento das famílias. A produção em massa, focada no lucro, teria com o tempo, desconectado a prática do bordado madeirense em Santos do seu ambiente de origem, e seu significado tradicional.

É possível entrever que o saber e a prática tradicional de um artífice fazem parte, para não dizer que são produtos, de um campo muito mais amplo do qual se originam e ao qual pertencem. Daí a importância da salvaguarda da vitalidade nos processos que a perspectiva exclusivamente comercial dilapida. E também da importância dos saberes e os fazeres serem vistos no conjunto ao qual pertencem, reconhecidos em sua dimensão histórica de arte e ofício, como o bordado, bem cultural do ambiente, do sistema ao qual pertence, em seu caráter de linguagem e ferramenta de resistência. A pesquisa a respeito do percurso da prática em Santos poderia configurar um reconhecimento a um elemento da memória afetiva da população local, reconhecendo-se ter sido vivido a trabalho e que, como trabalho, teria sido legitimamente descontinuado.

## REFERÊNCIAS

- A TRIBUNA. Arquivos do Jornal A Tribuna. Disponível em: <[https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931\\_03&Pesq=Bordado%20da%20Ilha%20da%20Madeira&pagfis=19352](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153931_03&Pesq=Bordado%20da%20Ilha%20da%20Madeira&pagfis=19352)>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- A LINHA E A VIDA. Documentário. Disponível em: <https://vimeo.com/81742223>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CÂMARA, Maria Benedita Almada. Madeira embroidery: a failed collective brand (1935–59). *Business History*, v. 53, n. 4, p. 583-599, 2011. DOI: 10.1080/00076791.2011.574693.
- CAULFIELD, Sophia Frances Anne. *The dictionary of needlework: an encyclopædia of artistic, plain, and fancy needlework*. Londres: L. Upcott Gill, 1882. Disponível em: <<https://archive.org/details/dictionaryofneed00caul/mode/2up>>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- CERRI, Luís Fernando. *Ensino de história e consciência histórica: implicações didáticas de uma discussão contemporânea*. Rio de Janeiro: FGV, 2011.
- CORNELL UNIVERSITY. *Leopold and Rudolf Blaschka*. Ithaca, NY: Cornell University Library, [2024?]. Disponível em: <<https://digital.library.cornell.edu/collections/blaschka/leopold-rudolf>>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- CRUZ, Vivian P. Entrevista com bordadeiras do Morro do São Bento de Santos: uma reminiscência dos bordados da Ilha da Madeira. *Cadernos de Psicologia Social do Trabalho*, v. 10, n. 1, p. 121-136, jun. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpst/article/view/25813/27546>>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- FREITAS, Nelly de; MATOS, Maria Izilda de. *Entre o risco e o bordado: trajetória e memórias de mulheres e/immigrantes madeirenses (São Paulo, décadas de 1950 - 1960)*. *História Unisinos*, v. 22, n. 2, p. 303-316, 2018. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/5798/579862687014/html/>>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- GARRIDO, Georgina da Conceição Branco. *Dos conventos ao ecomuseu Patrício & Gouveia Ltda. Fábrica de Bordados*. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa. Disponível em: <[http://www.museologiaportugal.net/files/upload/mestrados/georgina\\_garrido.pdf](http://www.museologiaportugal.net/files/upload/mestrados/georgina_garrido.pdf)>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- GOETHE, Johan Wolfgang. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- GOLDSTEIN, Carl. *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1996.

GOUVEIA, Claudia Faria. Phelps, percursos de uma família britânica da Madeira de Oitocentos. *Coleção Funchal 500 anos*, n. 5, 2007. Disponível em: <<https://www.calameo.com/read/0000194229dfdc2deaa71>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva e o tempo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4005834/mod\\_resource/content/1/48811146-Maurice-Halbwachs-A-Memoria-Coletiva.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4005834/mod_resource/content/1/48811146-Maurice-Halbwachs-A-Memoria-Coletiva.pdf)>. Acesso em: 13 abr. 2025.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Escócia, 2012. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4886677/mod\\_resource/content/1/Ingold\\_Trazendo\\_as-coisas-para-a-vida.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4886677/mod_resource/content/1/Ingold_Trazendo_as-coisas-para-a-vida.pdf)>. Acesso em: 13 abr. 2025.

JUNIOR, Caio Prado. *História econômica do Brasil*. 42. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KLUT, Ana Teresa. *O bordado Madeira*. Cultura Madeira, [s.d.]. Disponível em: <https://cultura.madeira.gov.pt/sabias-que-1/932-o-bordado-madeira.html>. Acesso em: 14 abr. 2025.

KODJA, Gisela. *Bordadeiras do Morro São Bento: memória, trabalho e identidade*. 2004. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

MATOS, Maria I. S. de. Santos, o porto do café: cidade, cotidiano e trabalho. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. 30, n. 2, p. 9-26, dez. 2004.

MENESES, Ulpiano. *O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas*. 2009. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/4%20-%20MENESES.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

MORIN, Violette. O objeto biográfico. In: *Los objetos*. Buenos Aires: Editorial Tempo Contemporâneo, 1969.

NASCIMENTO, Francisco Ribeiro do. *Bordados da Madeira nos Morros de Santos*. Santos: Secretaria de Cultura, 1992.

NATIONAL MUSEUM WALES. *Trwsio, gwaith trwsio – Gofalu am fodelau gwyr unigryw Blaschka*. 2020. Disponível em: <https://museum.wales/articles/1309/Trwsior-gwaith-trwsio---Gofalu-am-fodelau-gwyr-unigryw-Blaschka/>. Acesso em: 13 abr. 2025.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Ana Gita de. *Salvaguarda do patrimônio cultural: bases para constituição de direitos*. Belém: IPHAN, 2004. Disponível em: <[http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/salvaguarda\\_do\\_patrimonio\\_cultural\\_bases\\_para\\_constituicao\\_de\\_direitos.pdf](http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/salvaguarda_do_patrimonio_cultural_bases_para_constituicao_de_direitos.pdf)>. Acesso em: 29 jan. 2023.

PARKER, Rozsika. *The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine*. Londres: Women's Press, 1984.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007. Disponível em: <[https://www.academia.edu/104994075/Minha\\_Historia\\_Das\\_Mulheres\\_Michelle\\_Perrot](https://www.academia.edu/104994075/Minha_Historia_Das_Mulheres_Michelle_Perrot)>. Acesso em: 13 abr. 2025.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

SAEKER, Mathias. Interdependências numa economia globalizada: empresários alemães na indústria de bordados da Madeira, 1880-1916. *Ler História*, p. 103-128, 2018. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/lerhistoria/3464>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

SANTOS. *Cartilhas do Patrimônio*. Santos: Prodesan, 1980.

SENNETT, Richard. *O artífice*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SENNETT, Richard. *Richard Sennett em arte e técnica*. Comunicação (tradução livre) apresentada durante a abertura da exposição do fotógrafo Irwin Penn no Museu Getty, Los Angeles, Califórnia, 2009. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=LH1aX\\_6-xkY](https://www.youtube.com/watch?v=LH1aX_6-xkY)>. Acesso em: 13 abr. 2025.

SILVA, Paulo Fernando Teles de Lemos e. *Bordados tradicionais portugueses*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Minho, Departamento de Engenharia Têxtil, Portugal. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/1822/6723>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

SOUKEF, Junior. Os remanescentes da SPR em Santos e Jundiá. Memória e descaso com um patrimônio ferroviário do país. *VI Colóquio Latino Americano sobre Recuperação e Preservação do Patrimônio Industrial, São Paulo, documento eletrônico*, 2012.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória e dor*. 3. ed. Organização e tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

UNESCO. *Crafts and the international market: trade and customs codification*. Manilla, Filipinas, 1997. Disponível em: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111488>>. Acesso em: 13 abr. 2025.

VALDEZ, João Fernandes. *Portuguese and English pronouncing dictionary*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1888. Disponível em: <[https://www.google.com.br/books/edition/Novissimo\\_diccionario\\_ingles\\_portuguez/yZud2CEi-VwC](https://www.google.com.br/books/edition/Novissimo_diccionario_ingles_portuguez/yZud2CEi-VwC)>. Acesso em: 13 abr. 2025.

VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Vêneta, 1967.

VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história: mulheres e cultura artística*. Lisboa: Athena, 2020.

WATT, Melinda. Textile production in Europe: embroidery, 1600–1800. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003. Disponível em: <[https://www.metmuseum.org/toah/hd/txt\\_e/hd\\_txt\\_e.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/txt_e/hd_txt_e.htm)>. Acesso em: 13 abr. 2025.

WAGER, Anna. *May Morris and the subversive stitch*. Comunicação pública apresentada pelo canal oficial da William Morris Society US, 2022. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=0Sn61i\\_zsY0&t=234s](https://www.youtube.com/watch?v=0Sn61i_zsY0&t=234s)>. Acesso em: 13 abr. 2025.

WARREN, Geoffrey. *A stitch in time: Victorian and Edwardian needlecraft*. Nova Iorque: Taplinger Pub. Co., 1976. Disponível em: <<https://archive.org/details/stitchintimevict00warr/page/6/mode/2up?q=Madeira+>>. Acesso em: 13 abr. 2025.