

Exposição Transbordar: o bordado, a arte e a história
Exposición Transbordar: el bordado, el arte y la historia

Naiara Landim Rapôso¹
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato²

RESUMO

O presente artigo analisa a exposição “*Transbordar: transgressões do bordado na arte*”, realizada no SESC Pinheiros entre 2020 e 2021, sob a curadoria de Ana Paula Cavalcante Simioni. O objetivo central da investigação é compreender, através do conceito de artificação de Roberta Shapiro, como o projeto curatorial contribui para a legitimação de práticas têxteis historicamente desvalorizadas e para a reinscrição dessas produções no campo da arte contemporânea, com especial ênfase nas obras de autoria desconhecida. Metodologicamente, a pesquisa configura-se como um estudo de caso de natureza qualitativa, fundamentado em análise bibliográfica e documental, recorrendo ao catálogo da exposição e à plataforma de tour virtual 360°. A análise explora as tensões entre as categorias de arte e artesanato, autoria e anonimato, evidenciando como o dispositivo expositivo opera uma reconfiguração simbólica do bordado, deslocando-o do universo doméstico e feminino para o espaço institucional. São examinadas obras como a “Colcha – cubos tridimensionais” e as “Arpilleras” chilenas, destacando que o anonimato nestas produções resulta ora da invisibilização histórica de gênero, ora de estratégias de sobrevivência e denúncia política. Conclui-se que a exposição atua como um agente de artificação que desafia as hierarquias tradicionais da história da arte, conferindo visibilidade a saberes têxteis e promovendo o resgate de narrativas sistematicamente silenciadas.

Palavras-chave: Bordado. Artificação. Curadoria. Exposição Transbordar. Autoria desconhecida.

RESUMEN

El presente artículo analiza la exposición “*Transbordar: transgressões do bordado na arte*”, realizada en el SESC Pinheiros entre 2020 y 2021, bajo la curaduría de Ana Paula Cavalcante Simioni. El objetivo central de la investigación es comprender, a través del concepto de artificación de Roberta Shapiro, cómo el proyecto curatorial contribuye a la legitimación de prácticas textiles históricamente devaluadas y para la reinscripción de esas producciones en el campo del arte contemporáneo, con especial énfasis en las obras de autor desconocido. Metodológicamente, la investigación se configura como un estudio de caso de naturaleza cualitativa, basado en análisis bibliográfico y documental, recurriendo al catálogo de la exposición y a la plataforma de tour virtual 360°. El análisis explora las tensiones entre las categorías de arte y artesanía, autoría y anonimato, evidenciando cómo el dispositivo expositivo opera una reconfiguración simbólica del bordado, desplazándolo del universo doméstico y femenino al espacio institucional. Se examinan obras como la “Colcha - cubos

¹ Designer de Moda. Pós-graduando em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Bacharel em Tecnóloga em Design de Moda pela Universidade Salvador – UNIFACS, Técnica em Modelagem do Vestuário pelo SENAI. E-mail: naiaralr95@hotmail.com

² Professora adjunta do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutora em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica), Mestra em Artes (Fundamentos teóricos das Artes) pela Universidade Estadual de Campinas. Bacharela e Licenciada em Artes Visuais pela Unicamp. Email: renata.zago@ufjf.br

tridimensionais" y las "Arpilleras" chilenas, destacando que el anonimato en estas producciones resulta ahora de la invisibilización histórica del género, ahora de estrategias de supervivencia y denuncia política. Se concluye que la exposición actúa como un agente de artificación que desafía las jerarquías tradicionales de la historia del arte, dando visibilidad a saberes textiles y promoviendo el rescate de narrativas sistemáticamente silenciadas.

Palabras-clave: Bordado. Artificación. Curaduría. Exposición Transbordar. Autoría desconocida.

1 PRIMEIROS PONTOS

Historicamente associado ao universo doméstico e às práticas femininas, o bordado foi frequentemente situado à margem do campo artístico, sendo desvalorizado tanto por sua materialidade quanto por sua vinculação a produções anônimas e femininas.

A exposição “*Transbordar: transgressões do bordado na arte*”, realizada no SESC Pinheiros entre novembro de 2020 e maio de 2021, insere-se em um conjunto recente de iniciativas curatoriais que tensionam as fronteiras historicamente estabelecidas entre arte e artesanato, bem como as hierarquias de gênero que estruturam o campo artístico. Ao reunir trabalhos de mais de trinta artistas, sob curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni e assistência de curadoria de Jordana Braz, a mostra propõe deslocar o bordado de seu enquadramento tradicional como prática doméstica, feminina e menor, reinscrevendo-o como linguagem artística contemporânea.

A escolha da exposição como objeto de análise fundamenta-se na compreensão, consolidada no campo da história das exposições, de que o espaço expositivo não constitui apenas um local de apresentação de obras, mas um dispositivo ativo de produção de sentido. Nesse sentido, como aponta Jean-Marc Poinot, a exposição tornou-se “o lugar e a moldura das transformações de nossa maneira de ver e de compreender”, configurando-se como um aparato interpretativo complexo que interage com diferentes dimensões sociais envolvidas na arte (Poinot, 2016 p. 11).

O processo de expor, portanto, não se restringe ao sistema artístico³ em sentido estrito, mas estabelece relações que o ultrapassam, incidindo sobre práticas sociais, posicionamentos

³ Entende-se por sistema da arte o conjunto de agentes, instituições, práticas e instâncias de legitimação que organizam a produção, circulação e recepção das obras, incluindo artistas, críticos, curadores, galerias, museus e o mercado (Bulhões, 2012). Já o campo da arte, conforme Pierre Bourdieu (1996), refere-se a um espaço social relativamente autônomo, estruturado por relações de força e disputas simbólicas, no qual diferentes agentes competem pela definição do que é reconhecido como arte. Embora os conceitos não sejam sinônimos, uma vez que o sistema enfatiza a articulação funcional entre seus componentes, enquanto o campo destaca as relações de

institucionais e modos de organização do espaço. Ainda que a experiência expositiva seja, em grande medida, efêmera, registros como catálogos, fotografias e plataformas digitais possibilitam sua análise e reconstrução crítica, permitindo compreender como sentidos são produzidos e difundidos. Dessa forma, a exposição mobiliza múltiplas possibilidades de interpretação, decorrentes tanto de seus elementos constitutivos, como a montagem, o discurso curatorial e a expografia, quanto de seu contexto de inserção: histórico, social e institucional. É na articulação entre esses fatores que se constroem e se tensionam narrativas no campo da arte, tornando a exposição um campo privilegiado para investigar processos de legitimação e reconfiguração simbólica (Bennett, 1995; Duncan, 1995).

É nesse enquadramento que a exposição “*Transbordar*” pode ser compreendida, como um caso que explicita, em sua própria configuração, os tensionamentos entre arte e artesanato, autoria e anonimato, que estruturam o campo artístico. A exposição foi estruturada em dois módulos principais: “Artificando o bordado” e “Transbordamentos”. No texto curatorial, Simioni afirma que “as fronteiras existentes entre arte e artesanato, entre artista e artesão; entre o artista (no singular masculino) e ‘as donas de casas prendadas’ são propositalmente borradas” (Simioni, 2020a, p. 7). Ao trazer variados artistas de diferentes gerações, gêneros e localidades, a exposição leva o expectador a sair do imaginário arraigado do bordado doméstico, hiperfeminino, delicado e adentrar no que há por traz de uma técnica secular continuamente apagada da história. Nesse sentido, a mostra opera como um dispositivo de reconfiguração simbólica, capaz de tensionar narrativas consolidadas da história da arte e evidenciar processos de invisibilização de saberes têxteis.

O objetivo desta pesquisa é analisar, por meio do conceito de artificação, que “é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas” (Shapiro; Heinich, 2013, p. 13), o projeto curatorial de Ana Paula Cavalcanti Simioni na exposição “*Transbordar*”, com ênfase nas obras de autoria anônima. Busca-se compreender de que modo o dispositivo expositivo contribui tanto para a legitimação de práticas têxteis historicamente desvalorizadas, quanto para a reinscrição dessas produções no campo da arte, tensionando também as noções de autoria.

A ênfase nas produções de autoria anônima se justifica pelo fato de que grande parte das práticas têxteis, especialmente aquelas vinculadas ao bordado, foi historicamente produzida fora dos circuitos institucionais da arte e dissociada da lógica autoral que estrutura o campo artístico moderno. Ao serem incorporadas ao espaço expositivo, essas produções, além de

poder e as disputas por legitimidade, neste trabalho eles são mobilizados de forma aproximada, considerando sua convergência na análise das dinâmicas que estruturam o sistema artístico.

ganharem visibilidade, também colocam em questão categorias como autoria, originalidade e valor artístico, evidenciando os critérios historicamente situados que definem o que é reconhecido como arte.

Parte-se, portanto, da hipótese de que a exposição, ao incorporar produções têxteis, sobretudo aquelas de autoria anônima, no espaço institucional da arte, contribui simultaneamente para sua legitimação e para a problematização das noções de autoria, destacando o papel da curadoria como agente central nesse processo.

Para desenvolver essa análise, este trabalho configura-se como uma pesquisa qualitativa, a partir de um estudo de caso da exposição “*Transbordar: transgressões do bordado na arte*”. O acesso a ela, deu-se por meio do catálogo da exposição⁴ e da plataforma Tour virtual 360°⁵, utilizados para análises das obras e expografia. A pesquisa adota ainda uma abordagem bibliográfica, fundamentada na análise de livros, artigos científicos e catálogo disponível online, com o objetivo de compreender e discutir os principais conceitos e contribuições teóricas mobilizados no estudo.

2 CURADORIA E ESTRUTURA DA EXPOSIÇÃO

A história dos museus no Brasil começa com a formação de coleções de história natural, de etnologia e arqueologia que culminaram com a criação em 1818 do Museu Real, atual Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, fundado por Dom João VI. Contudo, na mesma época, não houve a criação de um museu para história da arte com obras produzidas pela Academia Imperial de Belas Artes (Martins e Shpun, 2022, p. 2). Para isso existiam exposições em galerias, que desempenhavam um papel central na circulação artística, organizadas a partir de categorias, com três tipos de expositores: os ‘artistas’, os estudantes e as/os amadoras/es. O primeiro, referia-se aos homens formados na Academia. O segundo, referia-se aos homens que ainda não tinham terminado seus estudos. Já o terceiro, aos homens que não cursaram a Academia, e, principalmente, às mulheres que, apesar de cursarem o mesmo curso, não podiam assistir a todas as aulas por causa do ‘decoro’. Além disso, o termo remetia a ideia de que para as mulheres, a arte era um passatempo e, por vezes, seus nomes não eram atribuídos as obras (Simioni, 2007, p. 7-8), o que demonstra que tal classificação evidencia hierarquias de gênero e formação.

No início do século XX começaram a surgir museus voltados às artes, os quais serviram como extensão das coleções particulares da elite, orientados por uma visão eurocentrada de

⁴ Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital_1_-_cortad

⁵ Disponível em: <https://visita360transbordar.sescsp.org.br/>

belas-artes. Porém, “expressões artísticas ligadas a outras tradições culturais foram raramente incluídas nessas coleções, não escapando de rótulos redutores, como arte popular ou arte naïf” (Martins e Shpun, 2022, p. 4). Tais classificações evidenciam mecanismos de distinção que operam diretamente na delimitação do que é reconhecido como arte, reforçando hierarquias que, posteriormente, serão tensionadas por processos de artifização.

Já em meados do século XX, com o surgimento de museus de arte moderna como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), o do Rio de Janeiro (1948) e o de Salvador (1960), observa-se uma inflexão nas formas de apresentação e interpretação da arte, em diálogo com a construção de uma identidade cultural moderna no país.

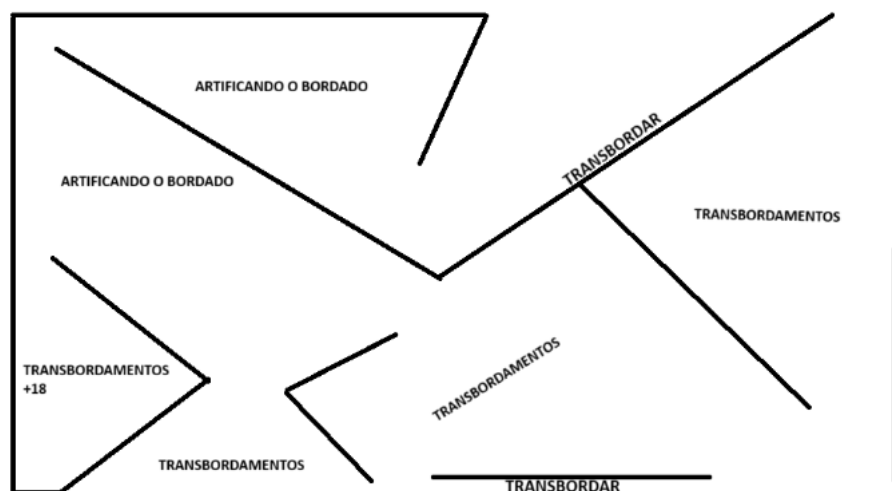
Nesse processo, consolida-se também uma nova forma de organização do espaço expositivo, marcada pela difusão do chamado “cubo branco” (O’Doherty, 2002), que, ao propor um ambiente neutro, reorganiza a relação entre obra, espaço e espectador. De acordo com Malta (2016, p. 18), após Alfred Barr utilizar esse método no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), outras exposições também voltadas para a arte moderna aproveitaram a solução cromática, a qual ajudava a agrupar tendências e movimentos, direcionar leituras e uniformizar atenções. Paralelamente, conforme a galeria passou a ser uma moldura para a obra de arte, o trabalho do curador de arte passou a agregar mais funções.

Paralelamente, à medida que a galeria se afirma como moldura da obra de arte (O’Doherty, 2002), o papel do curador se expande e se complexifica (Obrist, 2014). Atualmente, observa-se o uso frequente da palavra *curadoria* para falar de seleções de produtos que determinadas marcas pretendem anunciar ou comercializar. Entretanto, a profissão de curador, presente há alguns séculos na história, está intimamente ligada à sua palavra de origem *curare* que do latim significa ‘cuidar de’. Segundo Obrist (2014, p. 39), o curador tem quatro funções em um museu: preservar, selecionar novas obras, contribuir com a história da arte e organizar exposições. A função de preservar não se limita ao objeto em si, mas envolve também a conservação da memória de um local, uma cultura ou de uma época.

Nesse sentido, a curadoria não se limita à gestão de objetos, mas envolve a construção de narrativas e a articulação de relações entre obras, contextos e públicos. Como afirma Obrist (2014, p. 55) “é também, inevitavelmente, uma maneira de pensar sobre o mundo: as conexões e os princípios que produzem uma coleção contêm suposições, justaposições, descobertas, possibilidades experimentais e associações.” É nesse entendimento que a curadoria pode operar como agente de artifização, ao selecionar, enquadrar e atribuir novos valores a determinadas práticas e objetos, deslocando-os de outros campos, como o artesanato, para o campo da arte.

Nessa mesma direção, e ampliando essa perspectiva, Obrist (2014, p. 43) destaca que, a partir do final do século XX os artistas passaram a tratar os espaços expositivos como o contexto para um trabalho. É nesse enquadramento que se insere a exposição “*Transbordar*”, cujo projeto expográfico, desenvolvido pelo Estúdio Gru, conduz o visitante por um caminho de zigue-zague, articulando uma costura para espaços amplos ou fechados (Figura 1). Embora dividida em dois módulos, a disposição das obras representados em diferentes suportes, mantém a continuidade, estabelecendo conexões entre bordados produzidos no passado e produções contemporâneas.

Figura 1 – Projeto expográfico



Fonte: Naiara Rapôso

Ao utilizar uma paleta cromática focada em branco, roxo, lilás e rosa, cores predominantemente associadas ao feminino, constrói-se uma narrativa de resistência, de reivindicação de espaço, de empatia e de lutas coletivas e individuais. Desmistificando a feminilidade do bordado que começa na renascença ao relacionar a opulência e obediência do bordado com a permanência das mulheres no espaço doméstico (Parker, 2010). E consumada pelo século XIX, quando a pintura se afasta mais do bordado e “a educação feminina só passou a ser tolerada quando foi suficientemente diferenciada da masculina pela adição de música, dança e bordado” (Parker, 2010, p 74)⁶. A expografia, nesse sentido, não atua apenas como suporte, mas como elemento ativo na produção de significados, reforçando o argumento de que a exposição opera como dispositivo interpretativo.

⁶Tradução nossa para: “Women’s education became tolerated only when it was sufficiently differentiated from men’s by the addition of music, dancing and *embroidery*.”

No módulo “Artificando o Bordado”, evidencia-se a construção histórica do bordado na América Latina, inicialmente associado a produções coletivas, de caráter manual, técnico e não intelectual, e posteriormente mobilizado como forma de denúncia sobre violências políticas, simbólicas e de gênero (Simioni, 2020a, p. 10-16). Assim, observa-se o processo de artifização – “processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal” (Shapiro, 2007, p. 137) – de peças de bordado, crochê, tricô e costura em geral, as quais são técnicas inicialmente manuais que envolvem o visual, a textura, o olfato e o saber ancestral passado por gerações que por muito tempo foram vistas apenas como artesanato. Por vezes, a autoria dessas obras é desconhecida como “Colcha - cubos tridimensionais” (1890), por outras, as obras que nem foram criadas com o intuito de expor, por exemplo a “Amostra de pontos de bordados “Belin wool work” (séc. XIX). Ambas as obras estão na entrada da exposição, como uma provocação para que o visitante comece a associar o novo status dessas técnicas, ao mesmo tempo em que se pergunta por que foi negado a autoria de uma obra com uma técnica tão avançada?

À medida que o visitante avança na exposição, depara-se com obras de Zuzu Angel, Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Arthur Bispo do Rosário e das Arpilleras, produções contemporâneas entre si que, em sua maioria, articulam vivências relacionadas aos contextos políticos de seu tempo. Trata-se de obras de caráter crítico e de protesto, que mobilizam materiais diversos — da lã, do linho e da organza de seda até a pele do pé da própria artista — , ampliando significativamente o campo de possibilidades do bordado.

Nesse movimento, o bordado, historicamente associado à delicadeza, é subvertido para trazer à tona realidades marcadas por tensões sociais e políticas (Santos, 2021, p. 124). Deixa, assim, de operar apenas como técnica, passando a ser mobilizado como linguagem artística, o que evidencia o processo de artifização, no qual essa prática se insere de maneira mais consolidada no campo da arte contemporânea.

Ao agrupar essas obras em uma primeira sala, de dimensões menores em relação às demais, a exposição tensiona, ainda que de forma sutil, a questão da visibilidade e da centralidade do bordado no espaço expositivo. No entanto, ao avançar no percurso, o visitante encontra uma inflexão espacial: o ambiente se amplia e revela outras formas de bordado que, embora contemporâneas às do primeiro módulo, passam a ocupar um lugar mais expressivo, estabelecendo conexões com o segundo módulo da exposição.

No módulo “Transbordamentos”, o foco é na arte contemporânea e principalmente arte contemporânea brasileira. Trazendo artistas, mulheres e homens, que transbordam o bordado para além do tecido, Rosana Paulino explica essas transmutações ao mencionar que:

A inserção de materiais novos, (...) é tarefa que demanda tempo. Tempo para a aceitação dessa produção, que num primeiro momento certamente irá chocar os mais tradicionalistas e levantará discussões sobre o que está sendo apresentado, se aquilo merece ou não a classificação de arte. (PAULINO, 2020, p. 33)

O exemplo disso são os usos de fotografias, animais e plantas de plástico, livros, navalhas, miçangas, véus de noivas e travesseiros. Os materiais, que a princípio se misturam ao contexto da obra, posteriormente passam a contar a história com a obra. Ao falar de amor-próprio, amor homoafetivo, casamento, lutas feministas, violências domésticas e feminicídio, a arte contemporânea, com o uso do bordado “*transbordou* as hierarquias, identidades e fronteiras que lhe foram impostas histórica e socialmente” (Simioni, 2020b, p 28).

Por fim, como aponta Obrist (2014, p. 189), “O curador precisa ser uma ponte entre lacunas e construir pontes entre artistas, o público, instituições e outros tipos de comunidade”. O projeto curatorial de Ana Paula Simioni na exposição “*Transbordar*” trouxe para o centro o bordado, que por muito tempo foi relegado a uma posição marginal, ou visto como ‘apenas’ artesanato, e com ele assuntos que ainda no século XXI são constantemente silenciados. De forma complementar, durante seu período aberto ao público, ocorreram rodas de bate-papo com mediação da curadora assistente Jordana Braz com artistas da exposição: Rosana Paulino, Jucélia da Silva, Janaína Barros, Rosana Palayzan, Lia Menna Barreto. A exposição consolidou-se como uma referência para iniciativas posteriores voltadas ao bordado e às práticas têxteis no Brasil, ainda que essas permaneçam relativamente escassas e, em sua maioria, concentradas no campo da arte contemporânea.

3 ANÁLISE DAS OBRAS SEM AUTORIA

As obras analisadas nesta seção são: *Colcha - cubos tridimensionais* (1890), de autoria desconhecida e *Amostra de pontos de bordados “Belin wool work”* (século XIX), também de autoria desconhecida, ambas na entrada da exposição; além das *Arpilleras: Marcha por la verdad y la justicia* (1985-1999, localizada na parede) e *Carta de desaparecidos* (1973-1989, localizada sobre a mesa) igualmente de autoria desconhecida. Embora não sejam brasileiras, ao aplicarmos a Lei de Diretos Autorais (Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998), compreendemos que autoria anônima ocorre quando não se indica o nome do autor(a), seja por sua vontade própria ou por desconhecimento. Nesses casos, os direitos autorais recaem sobre quem publicou a obra, enquanto os direitos morais podem ser reivindicados pelo(a) autor(a) quando assim desejar. Apesar dessas obras não apresentarem reivindicação de autoria na época da exposição “*Transbordar*”, foi possível identificar, por meio de pesquisa posterior, que uma

delas teve sua autoria revelada alguns anos após a exposição. Ressalta-se que, as quatro obras analisadas não apresentavam reivindicação de autoria, seja por não atenderem aos critérios de “Arte” vigentes à época em que foram produzidas, seja por constituírem denúncia política em que o anonimato era condição de sobrevivência.

3.1 BORDADOS “DOMÉSTICOS”

As duas obras que serão analisadas nesta seção, se encontram na entrada da exposição “*Transbordar*”, reivindicando o seu espaço como obra de arte. Mesmo sem autoria conhecida, ambas trazem histórias a serem contadas: a primeira é que foram adquiridas no contexto da exposição *História das Mulheres: artistas até 1900*, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) em 2019/2020; a segunda é que, cada uma à sua maneira, ocupava seu lugar na economia do período em que foram produzidas.

Trata-se de duas obras que aparentam ter sido criadas em ambiente doméstico e para ele, e, ainda assim, não há registro da família à qual pertenceram. Sabe-se que Amostra de pontos de bordados “Belin wool work” (século XIX) tem origem na Grã-Bretanha, e Colcha – cubos tridimensionais (1890), na Pensilvânia, Estados Unidos. No dossiê Mulheres, arquivos e memórias da Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Ana Paula Simioni e Maria de Lourdes Eleutério debatem sobre como:

(...) os arquivos são ao mesmo tempo produtos e produtores de hierarquizações sociais. Se por um lado materializam as escolhas sobre o que deve ser preservado e, portanto, celebrado, monumentalizado, por outro são também a encarnação de um longo processo de exclusões geralmente levado a cabo de maneira silenciosa, imperceptível, naturalizada. As pesquisas realizadas em torno dos arquivos geralmente partem daquilo que eles “possuem”, das fontes ali reunidas. Pouco se pergunta sobre suas ausências, ou seja, sobre os nomes que não foram retidos, sobre os grupos sociais não representados. (Simioni; Eleutério; 2018, p. 21)

Assim, muitas artistas mulheres permaneceram sem seus devidos créditos e, por consequência, sem que suas histórias fossem contadas por meio de suas obras.

A obra *Amostra de pontos de bordados “Belin wool work”* (século XIX), como visto na Figura 2, tem uma composição muito singular: em um tecido simples de cor clara, reúne diversas amostras de pontos de bordados com técnicas diferentes entre si (pequenos rapports com desenhos geométricos, bicos que imitam rendas e pequenas guirlandas de florais), demonstrando o domínio das técnicas de padronagem que podem ser utilizadas na criação de estampas, debruns e, barras de roupas, imitando o guirpir, entre outras possíveis aplicações. Chama atenção também a variedade de cores e suas composições e contrastes, principalmente

o uso da cor malva. Segundo Marnie Fogg (2015 p. 70) depois que a cor foi usada pela Rainha Vitória em 1858, houve uma corrida pelo “lilás da rainha” que foi possível com o desenvolvimento das tinturas de anilina, e posteriormente, desenvolveu-se as variações dessa cor fazendo com que a década de 1890 ficasse conhecida como “década do malva”.

Figura 2 - Amostra de pontos de bordados ‘Belin wool work’ (séc. XIX)



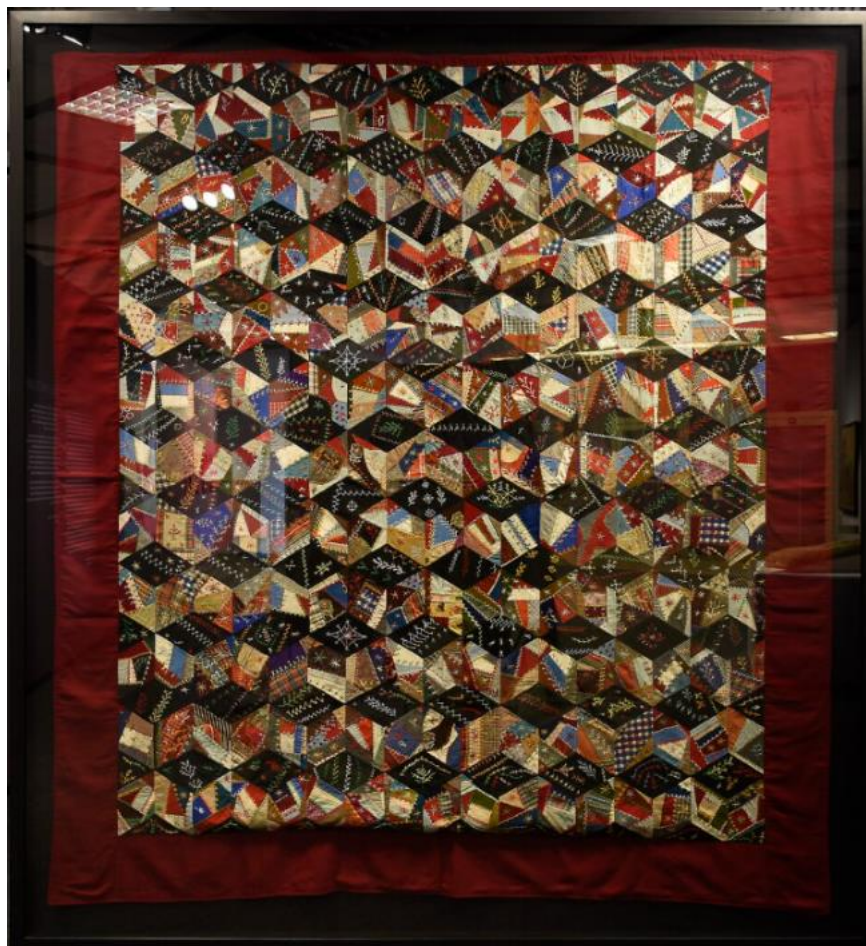
Fonte: Exposição Transbordar / Compra no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, MASP.10864

Amostras de bordados como essas eram muito populares na Europa no século XIX. Em pesquisa ao acervo do site do MASP, pode-se encontrar informações da obra, como o texto escrito por Mariana Leme (Pedrosa; Rjeille; Leme, 2019), que explica que “um comerciante de Berlim começou a vender desenhos coloridos à mão impressos em malha, nos quais cada quadrado da grade correspondia a um espaço no tecido para ser preenchido com pontos de diferentes cores”. O que mostra como o uso da anilina movimentava um mercado que ultrapassava o vestuário, funcionando também como uma espécie de ‘cartilha de bordado’,

destinada principalmente a jovens em processo de aprendizagem e, possivelmente, na preparação de seus enxovais.

A obra *Colcha - cubos tridimensionais* (1890), na Figura 3, é uma colcha tipo *quilt*, ou seja, uma manta costurada a partir de retalhos com acabamento acolchoado. O que chama a atenção nessa obra é a forma como os retalhos foram cortados e organizados em um padrão de cubos tridimensionais: duas faces apresentam tecidos coloridos, que variam da sarja ao tweed, enquanto a face inferior, em tecido preto, cria uma sensação de profundidade. Os bordados na peça variam conforme sua posição na composição: sobre as partes estampadas, formam contornos e pequenas estrelas; já sobre os recortes pretos, apresentam desenhos delicados, que vão de ramos de folhas a formas semelhantes a flocos de neve.

Figura 3 - Colcha - cubos tridimensionais (1890)



Fonte: Exposição Transbordar / Compra no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, MASP.10872

Segundo Leme (2019), após a independência das colônias americanas e o aumento da produção industrial, muitas mulheres no norte dos Estados Unidos, principalmente solteiras,

independentemente da cor da pele, foram trabalhar em fábricas têxteis conseguindo relativa independência financeira e acesso a bens de consumo, como tecidos para roupas, toalhas e colchas. Essa condição teve impactos significativos durante a Guerra Civil, quando mulheres se organizaram em associações comunitárias para produzir vestuário, roupas de cama e bandagens, além de arrecadar recursos para os esforços de guerra.

Essa relação entre guerra e trabalho têxtil doméstico é analisada por Gil (2025, p. 7) como uma tentativa de manutenção de certa normalidade, na medida em que se preservavam papéis de gênero mesmo diante da ocupação de novos espaços pelas mulheres.

No contexto da exposição “*Transbordar*”, essas duas obras evidenciam resiliência do bordado no século XIX, período em que a técnica era relegada ao espaço feminino e doméstico, funcionando como instrumento de inferiorização e subjugação das mulheres. Ao serem reinscritas no espaço expositivo, passam a operar sob outro regime de interpretação, evidenciando o processo de artifização dessas práticas. Segundo Shapiro (2007, p. 147) tudo o que comporta a mão humana é suscetível de ser redefinido como arte. Dessa forma, essas duas obras, que em algum momento representaram meios de subsistência para alguém e cuja autoria não é conhecida, reivindicam seu espaço no campo artístico por meio de seus pontos, suas cores e suas narrativas.

3.2 ARPILLERAS

As *Arpilleras* consistem em uma técnica chilena que usa como matéria de base sacos de farinha, açúcar, batata ou pedaços de roupas bordados com imagens pré-moldadas em sobreposições. Embora utilize muitas cores e formas lúdicas, as *arpilleras* exploram de forma não explícita diversas formas de violência. Segundo Maria Celina Gil (2007), eram usadas por mulheres de perseguidos políticos para denunciar os problemas vividos no país, buscando contornar a censura da ditadura vigente. Esse tipo de obra nos leva a analisar a produção de arte contemporânea com um “olhar mais atento e abrangente das dimensões sociais, históricas e culturais em que estão(estamos) submersas” (Santos, 2021, p. 135).

Não se tem uma data precisa das primeiras obras produzidas, porém se sabe que começaram na década de 1960. Segundo Aline A. Z. da Paz Pereira (2023) ao pesquisar sobre as bordadeiras, a primeira exposição dessa técnica foi de Violeta Parra em 1964. Contudo um grupo de bordadeiras de Isla Negra já utilizava essa técnica de bordado anos antes, em centros comunitários da ilha, tendo realizado sua primeira exposição em 1969 no Museu Nacional de Belas Arte do Chile. De acordo com Pereira (2023, p. 65), “essa espécie de “dupla maternidade” das *arpilleras* aponta para algo de suma importância nesta pesquisa: é uma manifestação artística

que surgiu entre mulheres do povo”. Vale ressaltar que as arpilleras apresentadas nessas duas exposições não retratavam diretamente o contexto político da ditadura sofrida no país na época, ainda que retratassem cenas do cotidiano ou composições simbólicas, a partir das quais é possível inferir a posição social, política e econômica das mulheres no período.

Na década de 1980, no Chile, durante a ditadura militar, a Igreja Católica matinha centros comunitários responsáveis pela produção e distribuição de refeições para a população, estimando-se que, na época, a Igreja foi responsável por alimentar um terço da população do país (Pereira, 2023, p. 27). Nesses centros produziavam-se refeições, objetos de uso pessoal e arpilleras, além de se compartilharem histórias e demandas de apoio jurídico. Como destaca Jelin “o trabalho comunitário das mulheres nos comedores coletivos, em esforços cooperativos de cuidado das crianças, em atividades de bairro, não era remunerado nem era por si uma expressão de autonomia de poder de decisão ou gestão” (2002 apud Pereira, 2023). Essa configuração que podemos ver na obra *Carta de desaparecidos* (1973-1989), apresentada na Figura 4.

Figura 4 – Cartas dos desaparecidos (1973-1989)



Fonte: Exposição Transbordar/ Coleção Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Em primeiro plano, nota-se uma igreja bordada em tecido branco, diante da qual três mulheres seguram tecidos que podem representar doações de lençóis. No segundo plano, aparecem dois abrigos, um em cada lado da imagem: no abrigo à direita, três mulheres parecem escrever cartas, sendo que uma delas segura um bebê; no abrigo à esquerda, três mulheres e uma criança parecem se amparar enquanto um carro da DINA (Direção de Inteligência Nacional) move-se entre os dois abrigos. Ao fundo, como característica recorrente das *arpilleras*, surge uma cadeia de montanhas representando a Cordilheiras dos Andes. A obra evidencia como a vida comunitária constituía um importante ponto de apoio às famílias afetadas pela ditadura, sendo, em na sua maioria, composta por mulheres.

O caráter coletivo das produções evidencia que o anonimato das *arpilleras* não provém de um desinteresse pela autoria, e sim, de circunstâncias históricas que impunham o sigilo, uma vez que muitas peças eram contrabandeadas para fora do Chile e algumas se perdiam no caminho (Pereira, 2023, p. 41). Nesse sentido, o anonimato não deve ser compreendido como ausência, mas como estratégia, diretamente vinculada às condições de produção dessas obras.

A obra *Marcha por la verdad y la justicia* (1985-1999)⁷, apresentada na Figura 5, exemplifica como o anonimato era crucial: ela retrata em tons escuros uma marcha da *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* (AFDD), na qual mulheres carregam cartazes com fotos e dizeres (donde estan) de familiares desaparecidos. Nos prédios ao redor, observam-se pessoas nas janelas acompanhando a marcha, enquanto ao fundo, em tons mais claros, aparece a Cordilheira dos Andes. Entretanto, ao aprofundar a pesquisa, verifica-se no site do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Aguirre Cerda, 2025) que esta obra foi feita por Victoria Díaz Caro, filha de Víctor Díaz Lopes, subsecretário do Partido Comunista do Chile, detido pela polícia e tido por desaparecido meses depois. Victoria e sua família receberam apoio jurídico por meio do Vicariato da Solidariedade (bairro de Santiago), onde também encontraram suporte de outras famílias e participavam de oficinas de bordado. A revelação posterior da autoria de algumas dessas obras evidencia como os processos de artificalização, os quais podem incluir: “deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização” (Shapiro; Heinicha, 2013, p.

⁷ No acervo do Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, esta obra está catalogada como *Marcha de mujeres de familiares de detenidos desaparecidos* (AFDD). Disponível em: <https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00000321-000001-000049>. Acessado em 12 jan. 2026.

18), também podem reconfigurar retrospectivamente a atribuição autoral, reinscrevendo essas produções no campo da arte.

Figura 5 – Marcha por la verdad y la justicia (1985-1999)



Fonte: Exposição Transbordar/ Coleção Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Ao analisar *Arpilleras*, percebe-se como a necessidade de expressão se manifesta por diferentes meios. Ao escolherem o bordado, as mulheres dessas comunidades utilizaram matéria-prima facilmente encontrada em tempos de escassez, como sacos de farinha, batata e pedaços de tecidos diversos. Segundo Gil (2025, p. 18), essas técnicas muitas vezes remetem a tradições locais e funcionam como uma própria forma de valorização de identidade e ancestralidade, especialmente em contextos de ameaça. Ao se reunirem para bordar, costurar ou produzir refeições coletivas, essas mulheres (mães, filhas, esposas etc.) criavam um espaço seguro para trocarem histórias, se articularem para ajudar a comunidade e manterem vivas técnicas e habilidades ancestrais da cultura local. Além disso, o fato de tantas obras *arpilleras*

– cujas dimensões variam do tamanho de uma folha A4 até o de um mural - terem sido exportadas, demonstra como uma prática associada ao universo feminino foi subestimada, sendo desconsiderada como ferramenta de denúncia e articulação política.

Nesse deslocamento, evidencia-se como práticas inicialmente marginalizadas passam a adquirir novos estatutos e visibilidades. Ao trazer para a exposição “*Transbordar*”, Ana Paula Simioni reafirma não apenas o *status* de arte das *arpilleras*, mas também contribui para a continuidade de uma luta que ultrapassa o contexto da ditadura. Isso se torna ainda mais evidente no módulo *Transbordamentos*, no qual outras obras demonstram como o bordado e a costura permanecem sendo utilizados como formas de denúncia frente ao uso excessivo da força por parte do Estado na tentativa de “controlar” a população.

Se, por um lado, os bordados analisados na seção anterior evidenciam a desvalorização histórica de práticas têxteis associadas ao espaço doméstico e à ausência de autoria reconhecida, por outro, as *arpilleras* deslocam esse mesmo campo de produção para uma dimensão explicitamente política, na qual o anonimato deixa de ser apenas efeito da invisibilização e passa a operar como estratégia de sobrevivência e denúncia. Nesse sentido, observa-se que o processo de artificação não ocorre de maneira homogênea, mas assume configurações distintas conforme os contextos históricos e sociais: enquanto nos bordados domésticos ele se manifesta pela reinscrição de práticas marginalizadas no campo da arte, nas *arpilleras* ele se articula à urgência da expressão política, evidenciando como a legitimação dessas produções envolve não apenas sua incorporação institucional, mas também o reconhecimento de suas condições de produção.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição “*Transbordar*”, sob a curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni, realizada em contexto pós-pandêmico, apresentou uma mostra coletiva que refletia a necessidade de narrar histórias constantemente silenciadas. Embora o bordado tenha sido considerado, por muito tempo, uma arte menor, observa-se sua crescente valorização em diferentes exposições, ainda que com número reduzido de obras. Nesse sentido, a exposição destaca-se por eleger como tema principal o bordado, o qual se entremeia com temas como a história, o feminino, o feminismo, o amor, a violência e a resistência.

O bordado, e aqui inclui-se a costura como um todo, é uma prática comum em qualquer civilização, necessária para proteger o corpo de intempéries, indicar status de determinados grupos, proteger e/ou enfeitar o interior de casas. E, ainda que tenha sido associado ao longo dos anos apenas como um passatempo feminino, foi usado diversas vezes na história como

ferramenta de luta contra opressões. Ao utilizar o bordado como tema central da exposição, Ana Paula Simioni contribui para ampliar as fronteiras do que é reconhecido como arte, antes tão distante dessa hierarquia estabelecida no campo artístico.

O termo artificação não designa apenas o primeiro módulo da exposição, mas é o alinhavo que segura todo o conceito curatorial, ao expor obras têxteis que, ao longo do tempo, foram relegadas ao status de arte menor ou sequer consideradas dignas de catalogação. As obras analisadas nesse trabalho trazem duas formas diferentes de artificação: em um caso, ela está ligada à invisibilização histórica e à ausência de autoria; no outro, o anonimato aparece como estratégia política. Por conseguinte, os dois casos apresentam um ponto em comum: estão de algum modo relacionados a momentos de conflitos e, no período em que foram produzidas, não funcionaram como mero escape da realidade, mas como instrumento de denúncia política ou instrumento de captação de recursos.

A curadoria, além de reunir majoritariamente obras de artistas femininas, inclui produções de artistas masculinos, autorias desconhecidas e coletivas, resgatando narrativas sistematicamente silenciadas na história da arte. As questões de gênero são constantemente debatidas, analisadas e expostas, a história contada por essas obras passa a trazer outra perspectiva de fatos que para muitos já estão ‘resolvidos’. A exposição funciona como um dispositivo simbólico que reconfigura narrativas da história da arte, dando visibilidade a saberes têxteis e problematizando a autoria.

Em um mundo cada vez mais tecnológico, os saberes manuais tornam-se raros e, paradoxalmente, ao mesmo tempo que despertam fascínio em exposições e eventos culturais, são frequentemente relegados ao status de passatempo no cotidiano. A indústria da moda, por exemplo, recorre a maquinários sofisticados para reproduzir bordados e rendas que nasceram da paciência e da habilidade artesanal, revelando um desejo de consumo por aquilo que carrega a marca da tradição. No entanto, essa valorização simbólica não se traduz em reconhecimento econômico: enquanto o mercado paga caro por peças industrializadas que imitam o feito à mão, o trabalho artesanal genuíno continua sendo subestimado e mal remunerado. Essa contradição expõe a tensão entre a tecnologia que busca simular a autenticidade e o artesanato que, apesar de desejado, sofre com a desvalorização monetária e social. Portanto, a exposição *Transbordar* também convida à reflexão sobre as condições contemporâneas de produção, circulação e valorização das práticas têxteis, apontando para a necessidade de revisão das hierarquias que ainda estruturam o reconhecimento artístico e cultural.

REFERÊNCIAS

- AGUIRRE CERDA, Pedro. **Arpilleristas de la Región Metropolitana**: Técnicas y saberes asociados a la narración visual e imaginarios comunitarios – Victoria Seleniza Díaz Caro. Tradução nossa Santiago, Chile. Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial, dez. 2025. Disponível em: <https://www.sigpa.cl/ficha-individual/victoria-seleniza-diaz-caro>. Acesso em: 11 abr. 2026.
- Amostra de pontos de bordados ‘Belin wool work’** [séc. 18--]. Fio de lã sobre tecido de algodão, 86 x 79 cm. Exposição Transbordar / Compra no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, MASP.10864. Disponível em: <https://masp.org.br/en/collections/works/amostra-de-pontos-de-bordado-trabalho-de-la-de-berlim>. Acesso em: 12 jan. 2026.
- BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum: history, theory, politics**. London: Routledge, 1995.
- BRASIL. **Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Brasília, DF. Presidência da República, [1998] Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm Acesso em: 07 abr. 2026.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BULHÕES, Maria Amélia. Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, [S. l.], v. 2, n. 3, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27406. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27406>. Acesso em: 27 abr. 2026.
- Cartas dos desaparecidos**. (1973-1989). Arpillera, tela e lã, 71,2 x 48,2 x 0,8 cm. Exposição Transbordar/ Coleção Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponível em: <https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmdh-00000064-000007-000007>. Acesso em: 12 jan. 2026.
- Colcha “cubos tridimensionais”**. [1890]. Lã e algodão, 219,5 x 203 cm. Exposição Transbordar / Compra no contexto da exposição Histórias das mulheres, histórias feministas, MASP.10872. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/colcha-quilt-cubos-tridimensionais>. Acesso em: 12 jan. 2026.
- DUNCAN, Carol. The art museum as ritual. In: DUNCAN, Carol. **Civilizing rituals: inside public art museums**. London: Routledge, 1995. p. 7–20.
- FOGG, Marnie. **Vestidos eternos**. Tradução: Gabriela Erbbeta. São Paulo, 2015. 256 p. Título original: The dress. ISBN 978-85-68684-05-4.
- GIL, Maria Celina. Espadas e agulhas: relações entre o bordado e a guerra. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 18, n. 45, p. 70–90, 2025. DOI: 10.26563/dobras.v18i45.1958. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1958>. Acesso em: 12 jan. 2026.

MALTA, Marize. Museu branco ou decorado? Ambientes para arte e comportamentos frente às obras. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 13–33, 2016. DOI: 10.26512/museologia.v5i10.17714. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17714>. Acesso em: 2 mar. 2026.

Marcha por la verdad y la justicia. (1985-1999). Arpillera, tela e lã, 71,2 x 48,2 x 0,8 cm. Exposição Transbordar/ Coleção Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponível em: <https://archivommdh.cl/index.php/cl-mmhdh-00000321-000001-000049>. Acesso em: 12 jan. 2026.

MARINS, Paulo César Garcez; SCHPUN, Mônica Raisa. Museus no Brasil: impasses do passado, desafios para o futuro. Introdução do dossiê “1822-2022: museus e memória da nação”. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 30, p. 1–13, 2022. DOI: 10.1590/1982-02672022v30d1e51. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/201311>. Acesso em: 1 mar. 2026.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Tradução Alyne Azuma. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2014. 216 p. Primeira edição. ISBN 9788560965.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2010.

PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; LEME, Mariana. **Histórias das mulheres, Histórias feministas**, São Paulo: MASP, 2019. Tradução nossa. Disponível em: <https://masp.org.br/en/collections/works/amostra-de-pontos-de-bordado-trabalho-de-la-de-berlim>. Acesso em: 07 abr. 2026.

PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; LEME, Mariana. **Histórias das mulheres, Histórias feministas**, São Paulo: MASP, 2019. Tradução nossa. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/colcha-quilt-cubos-tridimensionais>. Acesso em: 07 abr. 2026.

PEREIRA, Aline Alessandra Zimmer da Paz. **Arpilleras chilenas e brasileiras: práticas poéticas, práticas de luta**. 2023. 218 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio Grande do Sul) Porto Alegre, 2023. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=14313236. Acesso em: 30 mar. 2026.

POINSOT, Jean-Marc. **A exposição como máquina interpretativa**. In. CAVALCANTI, Ana et al. *História da Arte em Exposições: Modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.

SANTOS, Andressa Rodrigues dos. **Poéticas do feminino: as ressignificações do bordado na arte contemporânea brasileira**. 2021. 148 f. Dissertação (Mestrado em História - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Irati, 2021. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11543916. Acesso em: 26 out. 2025.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação?. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 22, n. 1, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5322> Acesso em: 03 nov. 2025.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, jan./abr. 2013. Tradução de David Harrad. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/Lft3QKjJ6mxTsMdLHhkKwwm/?lang=pt>. Acesso em: 03 de jul. 2026.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Artificando o bordado**. Transbordar: as transgressões do bordado na arte. SESC São Paulo, 2020a. 110 f. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital_1_-_cortad. Acesso em: 26 out. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **Labrys, études féministes**, 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm> Acesso em: 25 out. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Transgressões do bordado na arte**. Transbordar: as transgressões do bordado na arte. SESC São Paulo, 2020b. 110 f. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital_1_-_cortad Acesso em: 26 out. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Apresentação do Dossiê Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 71, p. 19–27, 2018. DOI: [10.11606/issn.2316-901X.v0i71p19-27](https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p19-27). Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/152627>. Acesso em: 21 mar. 2026.