

Pontos (im)perfeitos: tensões entre gênero e arte(sanato)

Puntos (im)perfectos: tensiones entre género y arte(sanía)

(Im)perfect stitches: tensions between gender, art and handicraft

*FLÁVIA FIORINI ROMERO*¹

Universidade Estadual de Maringá, Brasil

*JÉSSICA FIORINI ROMERO*²

Universidade Estadual de Maringá, Brasil

*JOÃO PAULO BALISCEI*³

Universidade Estadual de Maringá, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-8752-244X>

Resumo

As vivências das mulheres artesãs nos instigaram a refletir sobre processos artísticos que pudessem reconhecer, ressignificar e problematizar as angústias e tensões que são frequentemente silenciadas por meio de um “bom acabamento” de uma peça artesanal. Perguntamo-nos: quais os pontos imperfeitos que consomem e atravessam a vida de uma artesã? Para oferecermos respostas a essa pergunta, objetivamos investigar essas angústias, e, dentre elas, citamos aquelas que acabam por definir padrões de beleza específicos na feitura de uma peça, e, também, aquelas que são atravessadas pelas relações de gênero, domésticas, trabalhistas e familiares de uma mulher. Essa escrita nos motivou na criação do trabalho *Pontos*

¹ Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá. Pesquisa sobre artesanato, arte, gênero e mulheres. Participa do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens – o ARTEI. E-mail: fiomerofr@gmail.com. <https://lattes.cnpq.br/9003062906779169>

² Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá. Pesquisa sobre cultura visual, educação, gênero e mulheres. Participa do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens – o ARTEI. E-mail: jessica.fioriniromero@gmail.com. <https://lattes.cnpq.br/9775136825060582>

³ Doutor em Educação, professor na Universidade Estadual de Maringá – UEM. Coordenador do Grupo de pesquisa em Arte, Educação e Imagens – o ARTEI. Desenvolve pesquisas sobre Educação, Arte/ Ensino de Arte; Estudos Culturais; Estudos da Cultura Visual; Visualidades; Gênero e Masculinidades. E-mail: jpbaliscei@uem.br. <https://lattes.cnpq.br/6980650407208999>

(*Im*)perfeitos (2021), que entrelaça os pontos bordados, memórias autobiográficas de mãe e filha e referenciais teóricos dos Estudos de Gênero. Consideramos que expor esses desalinhos seja uma forma de dar visibilidade a vivências que foram e ainda são ocultas durante o processo artístico.

Palavras-chave: estudos de gênero; bordado; mulheridades; mulheres artistas.

Resumen

Las vivencias de las mujeres artesanas nos impulsaron a reflexionar sobre procesos artísticos que pudieran reconocer, replantear y problematizar las ansiedades y tensiones que muchas veces son silenciadas por un “buen acabado” de una pieza artesanal. Nos preguntamos: ¿cuáles son los puntos imperfectos que consumen y recorren la vida de una artesana? Para ofrecer respuestas a esta pregunta, nuestro objetivo es investigar estas ansiedades, y, dentro de ellas, mencionamos aquellas que terminan definiendo estándares de belleza en la confección de una pieza, y también, aquellas que son atravesadas por las relaciones de género, domésticas, laborales y familiares de una mujer. Este escrito nos motivó a crear la obra *Puntos (Im)perfectos* (2021), que entrelaza puntadas bordadas, memorias autobiográficas de madre e hija y referencias teóricas de Estudios de Género. Creemos que exponer estos desajustes es una forma de dar visibilidad a experiencias que estuvieron y están ocultas durante el proceso artístico.

Palabras clave: estudios de género; bordado; mujeres; mujeres artistas.

Abstract

The experiences of women artisans encouraged us to reflect on artistic processes that could recognize, reframe and problematize the anxieties and tensions that are often silenced through a “good finish” of a handcrafted piece. We ask ourselves: what are the imperfect stitches that consume and cross the life of an artisan? In order to provide answers to this question, we aim to investigate these anxieties, and, among them, we cite those that end up defining beauty patterns in the making of a handcrafted piece, and also those that are crossed by gender, labor and family relations of a woman. This writing motivated us to create the work *(Im)perfect Stitches* (2021), which interweaves embroidered stitches, autobiographical memories of mother and daughter and theoretical references from Gender Studies. We believe that exposing these misalignments is a way of giving visibility to experiences that were and are still hidden during the artistic process.

Keywords: gender studies; embroidery; womanhood; women artists.

Introdução

O artesanato combina o utilitarismo, a apreciação e a decoração. Conserva tradições, preserva suas tramas e acompanha a história da humanidade em seus contextos culturais. Em sua expansão, as técnicas variaram com o passar do tempo e sua feitura tem sido, portanto, reinventada. Por vezes, o que era considerado antigo retorna ao presente em forma de peças cobiçadas e desejadas. O artesanato carrega diversos benefícios para quem o faz e também para a sociedade; ele é fonte de renda, é uma representação e significação da cultura de uma região. Estimula a socialização entre pessoas, principalmente quando feito coletivamente. As práticas artesanais também são solicitadas e utilizadas para beneficiar pessoas que sofrem com depressão, ansiedade e outros problemas psicológicos, como é abordado e praticado por profissionais da arteterapia. Em momentos de perdas de entes queridos/as, por exemplo, o fazer artesanal atua como um preenchimento do tempo ocioso, que trabalha com a paciência e com a concentração. Produzida por mãos humanas, seja ela esculpida, modelada, entalhada, bordada ou tecida, não importa a técnica ou materiais utilizados, cada peça artesanal será única. Traz em seu íntimo a sensibilidade e a impressão real ou simbólica do artesão e da artesã que a criou. Octavio Paz, em conversa com a Revista Artesol – Artesanato Solidário⁴, expõe que,

[...] o artesanato satisfaz uma necessidade não menos imperativa que a fome ou a sede: a necessidade de se encantar com as coisas que vemos e tocamos, quaisquer que sejam seus usos diários. Essa necessidade não pode ser reduzida ao ideal matemático que rege o desenho industrial, ou aos rituais ortodoxos da religião da arte. O prazer que o artesanato nos dá é uma dupla transgressão: contra o culto à utilidade e contra o culto à arte [...]. Essas impressões não são a assinatura do artista; elas não são um nome. Nem são uma marca registrada. Antes, são um signo: a cicatriz quase invisível que denota a irmandade original dos homens, e sua separação. Além de ser feito por mãos humanas, o artesanato também é feito para mãos humanas: não apenas podemos vê-lo, mas tocá-lo com nossos dedos. Nós vemos a obra de arte, mas não a tocamos.

O artesanato surgiu antes mesmo da separação entre o útil e o belo. Cada peça produzida, pensada ou elaborada – mesmo que haja outras semelhantes a ela – é, em sua particularidade e criação, singular. Se seu destino for para uso utilitário ou decorativo, socialmente, considera-se que seja uma peça cuja interação admita o toque: examina-se à mão, de perto, para apreciá-la. No que

⁴ A reportagem pode ser acessada no link: <https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/O-artesana-to-o-uso-e-a-contemplacao-por-Octavio-Paz>. Acesso em 24 de março de 2021.

compete a uma obra artística, contudo, quando realizada e exposta em museus ou galerias, diferentemente da peça utilitária e lida como artesanal, orienta-se e respeita-se, de modo geral, o fato de ser “intocável”, aproximando-a do sagrado. Esse distanciamento em relação à arte ocorre sobretudo em concepções Clássicas e Modernistas da História da Arte. Brian O’ Doherty (2002), acerca dessa hierarquização, compara as galerias de arte com a construção de igrejas medievais, cujas janelas são fechadas para o mundo exterior. As obras de arte que estão dentro das galerias seriam, nessa comparação, como a própria religião: intocáveis, sagradas, veneradas. “O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz [...]” (DOHERTY, 2002, p.7).

Recordo-me⁵ de situações pessoais quando, há uns anos, recebi uma notícia sobre uma abertura de um espaço expositivo com fins artísticos dentro de um *shopping* na cidade onde moro no noroeste do Paraná. Fui até o local para me informar sobre a possibilidade de participar expondo minhas peças de artesanato. Na ocasião, a informante me questionou sobre minha profissão, sobre meus trabalhos artísticos e sobre minha formação. Assim que respondi, ela logo me disse que não seria possível participar, já que, a exposição estava condicionada à necessidade de eu ser uma “artista plástica”. Na época, ainda não contava com minha formação no curso de Artes Visuais. No mesmo *shopping* onde eu e meu trabalho fomos recusados, havia uma loja de produtos artesanais de um projeto social, cujas peças eram feitas por um conjunto de artesãs – sem autoria. Tendo passado por aquela experiência de recusa, diante das peças artesanais, perguntei-me sobre quem expunha os trabalhos, por que expunha e quem permitiu que as pessoas pudessem (ou não) participar da exposição. A hierarquização desses dois espaços expositivos, que fisicamente se encontravam tão próximos, mas conceitualmente tão distantes, chamou-me a atenção. Enquanto um deles contribuíra para que mulheres, sem autoria e reconhecimento próprio, pudessem expor seus trabalhos de forma comercial, o outro vetava a participação de artesãs, mesmo que elas não visassem o lucro comercial e que desejassem apenas expor seus trabalhos. A esse respeito, Wallace Rodrigues (2012, p.93), argumenta que,

Obviamente podemos notar que ainda cabe discutir a separação entre arte e artesanato, pois esta separação, pela via pós-colonialista de análise, somente reforça os preconceitos europeus em relação ao fazer dos “outros”. Os privilégios das elites mundiais atuais, das quais os europeus são os precursores, somente fazem

⁵ Os pronomes na primeira pessoa do singular referem-se a memórias e vivências pessoais da primeira autora, Flávia Fiorini Romero. Em alguns momentos do texto, essas memórias são compartilhadas pela filha, Jéssica Fiorini Romero, quem escreve em coautoria. Neste último caso, a autoria é especificada.

com que a divisão arte versus artesanato tome caráter mais social do que realmente de valor estético.

Reconheço a fala de Rodrigues (2012) quando, por exemplo, em 2017, por incentivo de minhas filhas e marido, decidi cursar a graduação em Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá. Durante esses quatro anos de vivências na graduação, senti falta, em especial nas disciplinas específicas de História da Arte, de estudos que abrangessem o artesanato brasileiro. Sendo esse um campo tão rico (econômica e culturalmente), pensei que pudesse ser integrado a algumas aulas e dividir espaço curricular com outras manifestações artísticas e culturais, tais como movimentos, estilos e períodos da História da Arte. Mulheres artesãs, sejam elas contemporâneas à essa época ou não, sentem medo da classificação e hierarquização. Prezam (porque as condicionaram desse modo) por feituas de peças “perfeitas”, que tenham como intuito o agrado e a agregação de valor comercial. A sociedade culturalmente não foi educada para reconhecer uma peça de artesanato como uma obra de arte. Logo, uma crocheteira ou tricoteira, por exemplo, não pensa só na habilidade de produzir a peça, mas em toda sua estrutura e beleza, reforçando o preconceito estético conceitual e artístico que existe, até mesmo, entre as/os próprias/os artesãs/os.

Percebemos que para além dos padrões estéticos exigidos e esperados por um feitiço de uma peça artesanal, há, durante sua realização, uma série de vivências que entrelaçam arte e artesanato. Essas vivências colidem com problemas familiares, papéis de gênero, cuidado de filhos/as e trabalho formal, que, de certo modo, acabam por ser silenciados pelo “bom acabamento” implícito tanto na feitura de uma peça artesanal quanto nas vivências de uma mulher. Diante disso, perguntamo-nos: Quais os pontos imperfeitos que consomem e atravessam a vida de uma artesã? Essa escrita apresenta aspectos teóricos, reflexivos e autobiográficos que estruturam o que nomeamos de *Pontos (Im)perfeitos* (2021) - como demonstramos na (Figura 1).

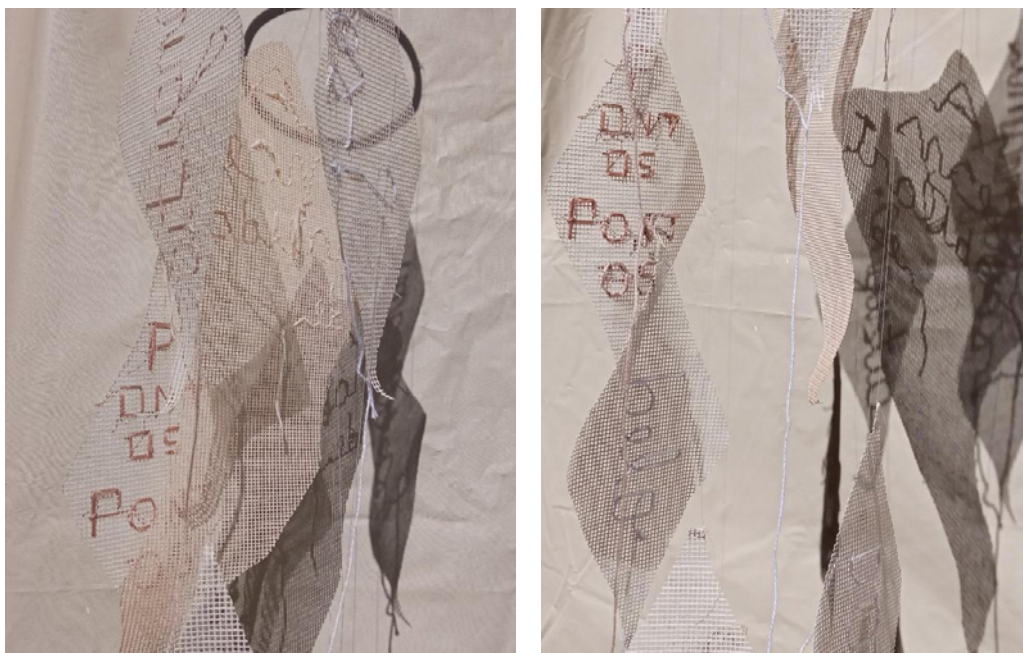


Figura 1 – *Pontos (Im)perfeitos*. Fonte: autoria própria (2021).

Pontos (Im)perfeitos (2021), em sua estética, trata de uma produção artística feita com recortes de tecido talagarça dependurados em um bastidor por fios de nylon. Em suas tramas abrigam-se palavras bordadas. Essas palavras recorrem às memórias que rondam o fazer artesanal – dentre elas, especialmente, as opressões estéticas e as de gênero. Belo, dor, angústia, ancestralidade e silenciada são algumas dessas palavras que aparecem no trabalho. Optamos pelo uso de um tecido com tramas abertas para que a frente e o verso do bordado ficassem atravessados e ambos expostos dos dois lados do recorte. De modo proposital, esses atravessamentos subvertem a lógica do “bom acabamento”, o qual sugere esconder resquícios do processo e do percurso da agulha. Outro detalhe é que a proximidade da cor da trama do tecido com a da linha acaba por tornar a leitura das palavras dificultosa, o que, de certo modo, estimula o/a observador/a a se aproximar do trabalho e estudá-lo com mais atenção. Esse ato, também proposital, recorre aos gestos de aproximação em busca de imperfeições em uma peça artesanal. Ressaltamos que sua estrutura faz alusão aos bordados expostos em bastidores, no entanto, optamos por abalar essa rigidez e transpor para uma espécie de móvel, que brinca com o vento, a transparência e as sombras, como demonstramos na (Figura 2).

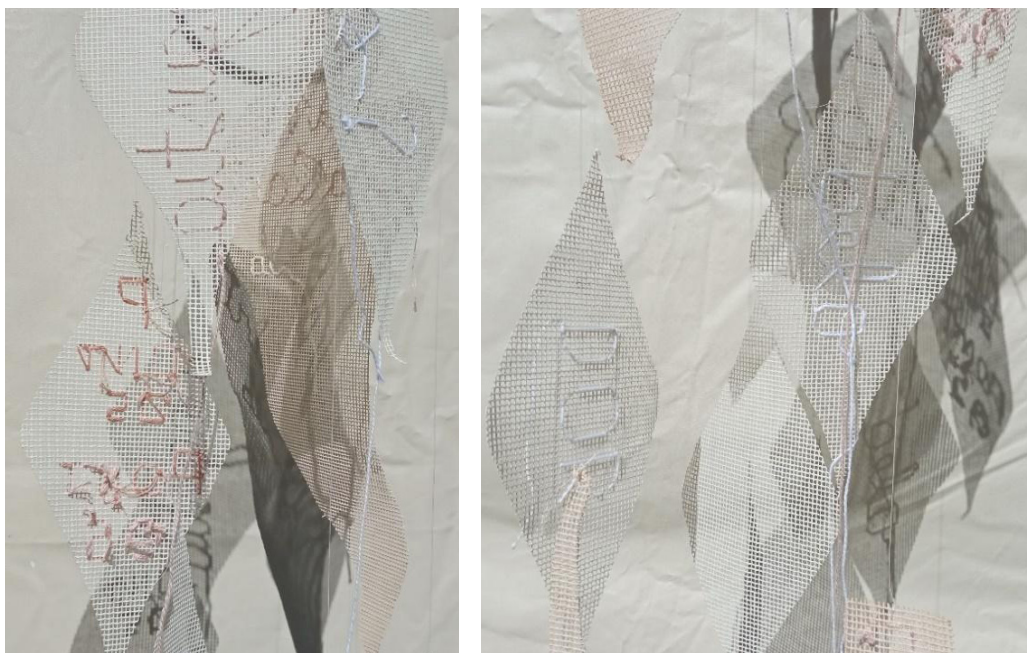


Figura 2 – Recortes de *Pontos (Im)perfeitos*. Fonte: autoria própria (2021).

Nesses bordados, eu e minha filha, primeira e segunda autoras deste artigo, respectivamente, escrevemos, problematizamos e narramos vivências que nos remetem aos pontos imperfeitos das vidas de mulheres artesãs. Com auxílio de memórias autobiográficas e autorreflexivas, juntamente com João Paulo Baliscei, terceiro autor, investigamos, com aporte teórico dos Estudos de Gênero, essas angústias e tensões do dia a dia das mulheres artesãs. Dentre elas, citamos aquelas que acabam por definir padrões de beleza específicos na feitura de uma peça, e, também, aquelas que são atravessadas pelas relações de gênero, domésticas, trabalhistas e familiares de uma mulher. Esse último ponto, voltado para o campo subjetivo, ressaltamos que se tratam de pontos “invisíveis” que, mesmo sob tensões do dia a dia, foram ocultados pelo acabamento impecável e “perfeito” que violenta e oprime tanto aspectos estéticos da peça artesanal quanto as vivências de mulheres, em um mundo patriarcal.

Desgastes e apegos

Há 23 anos trabalho como artesã. Desde minha infância fui atraída pelas manualidades. Aos 12 anos já dominava crochê, tricô e pintura em pano. Todas as peças seguiam gráficos e padrões, e eu fazia questão de que ficassem “bonitas” e milimetricamente iguais ao modelo. À época, era motivo de felicidade poder comprar materiais e aprender técnicas novas. Em casa, minha mãe compartilhava

diversos ensinamentos e aprendi com ela a feitura de bonecas de pano. Essas bonecas eram dadas a mim, às minhas irmãs e também à vizinhança que não tinha condições financeiras de comprar brinquedos. O interesse pela feitura de bonecas de trapo me acompanha desde a infância. Meus brinquedos eram feitos pela minha mãe. Um deles, meu preferido, era uma boneca de aproximadamente vinte centímetros; feita inteiramente com tecido de cor rosa e estampa xadrez; cabelos de barbante; olhos e bocas bordadas. Eu a chamava de “Cor de Rosinha”. Havia a possibilidade de cortar seus cabelos e inserir novos fios. Eu fazia suas roupas com pontos feitos a mão e desiguais. Ela tinha uma vida social e história com outros bonecos e bonecas de pano que pertenciam às minhas irmãs. Na adolescência, as bonecas foram substituídas por brincadeiras de rua. Mas meu interesse pela arte têxtil nunca se apagou. Comecei a fazer minhas roupas, almofadas e bolsas. Na vida adulta, fazia bonecas para minhas filhas. Arrisquei-me a criar personagens para elas, como minha mãe fazia para mim e para minhas irmãs. Sobre isso, minha filha, Jéssica Fiorini, comenta que,

Desde pequena fui ensinada por minha mãe a fazer meus próprios brinquedos. Sabia criar e montar cenários de casas, cidades e lojas; fantoches; dedoches; fantasias; roupas para bonecas e bonecos; objetos; acessórios, etc. Tenho guardados comigo, até os dias atuais, personagens que ela criou para que eu pudesse brincar em minha infância. Personagens de pano, de *biscuit*, e outros que carrego na imaginação. As aprendizagens de montagem de brinquedos me levaram a - diante de um convite para uma festa de aniversário infantil - fazer um presente para uma criança. Peguei uma meia listrada, coloquei botões nos olhos, costurei orelhas e a transformei em um coelho. No mesmo aniversário, essa criança ganhou de sua tia um bicho de pelúcia. Este bicho, aparentemente, fora comprado em uma loja, de feitiço industrial, de tamanho muito maior que o coelho de meia e mais próximo aos padrões estéticos do mercado de brinquedos. Durante a festa de aniversário, a criança mal tocou no bicho de pelúcia. O presente que fora carregado debaixo de seu braço enquanto brincava no pula-pula e que a acompanhou inclusive durante os “parabéns”, fora aquele dado e feito por mim. Mais tarde, descobri, pela mãe da criança, que meu presente fora um daqueles com os quais a criança mais interagiu.

A feitura de brinquedos de pano se aproxima aos trabalhos de Clau Paranhos (1975--). Ela é uma artista contemporânea que leva o artesanato a extravasar e ocupar o lugar que, socialmente, é “reservado” à arte, além de ser professora, oficinaira, cantora, letrista e artista. Ao destacarmos o trabalho dessa artista, concordamos com Rodrigues (2012) quem argumenta que, em meio a esse cenário de hierarquização entre o fazer artesanal e o fazer artístico, faz-se

necessário para um/a artista contemporâneo/a deter habilidades e técnicas de um/a artesão/ã e, essencialmente, reconhecer no artesanato, o simbolismo, força e potência em suas significações. Vai ao encontro, também, de uma fala proferida pelo poeta Mário de Andrade (1893-1945), em 1938. Em uma aula inaugural da antiga Universidade do distrito Federal, ele afirmou que todo/a artista deveria ser, ao mesmo tempo, artesão/ã, como destacamos no trecho abaixo, documentado por Frederico Moraes (2018, p.72):

Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão.

O trabalho de Clau Paranhos dá ênfase para essas intersecções entre arte e artesanato. Por meio de ações performáticas, oficinas lúdicas com crianças e adultos/as, ela incentiva os/as participantes a refletirem sobre o que é considerado socialmente e historicamente “belo”. Através de rodas de conversas, o engajamento de suas ações e oficinas incentiva a elaboração de um novo olhar para o que está fora dos padrões estéticos de beleza valorizados pela sociedade. A esse projeto, ela deu o nome de “Bonecas Feias”, como demonstramos na (Figura 3).



Figura 3 – Bonecas Feias. Fonte: <<https://clauparanhos.blogspot.com/?view=snapshot>>. Acesso em 28 de jul. de 2021.

Nesse projeto, os/as participantes têm a oportunidade de fazer uma produção manual que favorece a espontaneidade, criando uma peça única que é uma característica do feito manual e artesanal. Podem, ainda, refletir sobre a classificação e as intersecções entre arte e artesanato, e entre o que é belo e feio. Essa oficina, segundo informações extraídas no site da artista⁶, objetiva transformar os/as participantes em sujeitos ativos/as e protagonistas da ação e interação. Em sua Dissertação de mestrado em Artes Visuais, Clau Paranhos (2018, p. 72), escreve que,

De modo semelhante, e em uma perspectiva mais positiva, as Bonecas Feias sugerem outros modos de ver a imagem da figura humana, propondo um olhar mais aberto e generoso para a própria imagem. São espontâneas em seu processo de feito sem moldes e, em decorrência disso, livres do compromisso de serem belas e de qualquer expectativa que possa vir a existir com relação à sua figura.

Acerca desse assunto, as artes manuais podem trazer consciência e reflexão para uma população, colaborar para a socialização e, quando em contato com o público, podem ser lugar de fala. Diante do trabalho dessa artista, sabemos o quão significativas são essas memórias de bonecas de pano. Sejam aquelas que tínhamos conosco, quando pequenas, sejam aquelas que distribuímos a outras crianças, agora, adultas. Hoje, significamos uma boneca de trapos de modo distinto daquele que significávamos antes. Bonecas e bonecos - sejam de pano, trapo ou retalhos - são únicas/os, raramente percebemos seu desgaste com passar do tempo, carregam nossos cheiros e dormimos com elas/es. Além disso, geralmente ganham o nome depois de prontas/os. Podem ser feitas/os sem medidas e moldes pré-definidos. Sua medida é aquela que pode caber num pedaço de trapo. Paranhos (2018, p.46) reforça,

Que as Bonecas Feias possam dizer isso tudo de forma irônica e bem humorada, através de um objeto simples, de pano, mas carregado de significados, que valorize a arte, a filosofia, a liberdade, a poesia. Um pequeno ser de pano carregado de sentido. Diferente um do outro porque é assim que somos.

Uma boneca feita de pano, trapos e/ou retalhos é carregada de subjetividades distintas entre si. Na (Figura 4) trazemos algumas bonecas e bonecos feitos por mim a partir de retalhos, meias usadas, linhas coloridas, sem moldes, costuras feitas a mão, e visíveis sobre o pano.

⁶ Site da artista disponível em: <<http://clauparanhos.blogspot.com/?view=classic>>. Acesso em 14 de abril de 2021.



Figura 4 – Bonecas e bonecos de retalhos. Fonte: autoria própria, 2020.

Assim como Paranhos (2018) ressalta, somos diferentes umas/uns das/os outras/os, assim como as bonecas são diferentes em estilos, tecidos e materiais. Por outro lado, as bonecas industrializadas, em sua maioria, são produzidas por plástico ou borracha; atendem aos padrões de beleza e estéticos inatingíveis mesmo aos corpos reais; costumam possuir pele clara; cabelos lisos, longos e feitos de materiais sintéticos; acompanhadas de acessórios que, frequentemente, correspondem à idealização que se faz do gênero feminino; comercializadas e produzidas em massa, sem individualidade e imperfeições. Portanto, podemos concordar que as bonecas feias da artista não se assemelham às bonecas consideradas “bonitas” do mercado.

Para além de padrões estéticos, há uma série de caracterizações que condizem aos estereótipos de gênero que acompanham “brinquedos de meninas” e “brinquedos de meninos”. Exemplificamos isso a partir das escritas de Luciana Borre (2010), quem argumenta, a partir de análises da cultura visual presente nas salas de aula, que as crianças buscam se aproximar dos comportamentos e atitudes manifestados pelos seus personagens e brinquedos preferidos/as. Desse modo, argumentamos que as bonecas voltadas para um público infantil de meninas, por exemplo, trazem caracterizações de docilidade, meiguice e feminilidades específicas; padrões de corpo e beleza; comportamentos, profissões, gostos e cores já esperados de e por meninas; práticas consumistas, de passeios ao *shopping* e paqueras estritamente heterossexuais. Enquanto isso, do outro lado, os artefatos da cultura visual voltados para os meninos, tendem a trazer características de agressividade, adrenalina, aventura, poder e lutas constantes, como demonstra João Paulo Baliscei, em análise que estabelece sobre heróis masculinos, em animações da Disney (BALISCEI, 2020). Ademais - como explica em seu estudo quando relata sobre os desdobramentos de, em uma festa de aniversário de 25 anos, ter sido presenteado com uma boneca - há, sempre, possibilidades de transgredir essa norma que intenta genericar coisas que não têm gênero, como os brinquedos. Porém, comenta que o “[...] único motivo aceitável para justificar a presença de um homem adulto na seção de bonecas é presentear uma terceira pessoa, provavelmente uma criança do gênero feminino” (BALISCEI, 2020, p. 14).

Paranhos (2018) explica que após a Segunda Guerra Mundial, as bonecas passaram a ser fabricadas por indústrias, e isso, paulatinamente, oportunizou que deixassem de ser fabricadas como antes, por confecções manufaturadas caseiras e familiares. Passou-se, então, a atender a demanda do mercado, e não da individualidade de cada criança. A autora justifica que,

[...] a boneca passa a ter um novo papel, o da projeção, ou seja, a criança passa a projetar-se em sua boneca, a qual é criada em escala industrial, padronizada, sugerindo um modelo de menina ou mulher, segundo características físicas e comportamentais (roupas e modo de vestir, acessórios, bens de consumo que eventualmente acompanham a boneca – algumas bonecas têm carro, por exemplo). (PARANHOS, 2018, p. 53).

Se antes se atribuíu à boneca uma função de maternagem, reproduzindo uma estética e conceito de crianças/bebês, com o despontar da produção industrial e dos ideais de meados do século XX, a caracterização de tais artefatos passou a projetar pessoas adultas e aderiu padrões que sugeriam, às meninas, o que elas deveriam ser, como mulheres. A boneca Barbie, criada por Ruth Handler (1916-2002) em 1959, por exemplo, foi baseada em uma personagem erótica e sexy

desejadas por homens heterossexuais, na Alemanha e Suíça. Como analisa Shirley Steinberg (2001), com a Barbie, Handler criou a possibilidade de as meninas se enxergarem nas bonecas e trocarem e acumularem seus acessórios, como roupas, bolsas, animais de estimação, móveis, casas, automóveis e foguetes, porém, dentro de uma lógica machista, heteronormativa e consumista.

Embora afirmemos que há uma dicotomia entre bonecas industrializadas e bonecas artesanais, não podemos deixar de lado o fato que mesmo as bonecas de pano aderem e imitam estereótipos e criações que condizem com as caracterizações específicas de gênero, beleza e feminilidade. Assim como há padrões de bonecas no mercado de produção industrial, há, também, no campo artesanal, padrões de bonecas que criam outras regularidades, estéticas e gostos para além dos industrializados. Na associação de artesanato que participo, há artesãs que, por exemplo, fazem cursos de feitura de bonecas nos quais compartilham-se moldes e há vestimentas e tipos de tecidos específicos que compõem as feituradas. De fato, ao andar em feiras de artesanato, percebemos uma quantidade razoável de bonecas que atendem a padrões estéticos (e feminilizantes) muito semelhantes entre si: cabelos loiros e longos, pele clara, vestidos rosa ou vermelhos, laços, chapéus, babados, flores e outros artefatos que, juntos, moldam uma estética estereotipada sobre ser mulher/menina. A isso justificamos pelo fato de que, assim como o artesanato é desmerecido frente a um trabalho industrializado ou mesmo artístico, culturalmente falando, quando conferimos a ele um caráter de desvio e ruptura dos padrões estéticos do que se considera artesanato, há um repúdio e repressão por parte do público.

Se até aqui apresentamos os pontos imperfeitos enquanto desvio, ruptura e ressignificação do fazer artesanal e artístico no âmbito estético, no próximo tópico, damos ênfase a até que ponto essa perfeição do fazer artesanal consome e invisibiliza a vida de uma artesã.

Pontos desalinhados, não contados e esquecidos

Para estabelecer relações entre as questões de gênero e a perfeição do fazer artesanal, recorreremos, inicialmente, a uma memória de minha mãe, quando expunha seus trabalhos de crochê feitos na noite anterior. Ela dizia, “nos momentos de tranquilidade, faço os pontos lado a lado, contados e com a mesma tensão. Quando estou agitada, fico nervosa, faço pontos altos, faltam pontos, pois contei errado ou os faço muito apertados”. Percebíamos que diferente de muitas senhoras que vão a feiras de artesanato e se atentam aos mínimos detalhes e pontos de crochê de uma peça, vó Fia, como é chamada pela família, não se importava

com o que, para muitas, poderiam ser pontos imperfeitos, como representados na (Figura 5).



Figura 5 – Peças de crochê de Vó Fia. Fonte: autoria própria (2021).

Durante as feiras de artesanato municipais percebemos que há uma vasta quantidade de peças de crochê que são observadas, inspecionadas e julgadas constantemente. As “melhores peças”, segundo as artesãs mais críticas e as clientes mais exigentes, são as mais “bem feitas”. Com isso, atribuem-se valor àquelas peças cujos pontos medem milimetricamente a mesma distância de um para o outro. Pontos com aberturas irregulares são motivos de reprovação.

Os pontos desalinhados, não contados ou esquecidos de vó Fia carregam singularmente momentos diários em que crocheteava em seu quarto enquanto cuidava de seu marido com Alzheimer, hoje já falecido. O processo criativo de vó Fia estava reservado em um quarto cujo silêncio era a única forma de organizar seus pensamentos. Em escrita acerca dos processos criativos, bell hooks (1995) comenta que há a necessidade de um espaço e essencialmente de tempo, sem perturbação, para mulheres artistas em seu processo de criação. Desse modo, hooks (1995, p.237) afirma que,

Penso com frequência e profundamente sobre mulheres e trabalho, sobre o que significa ter o luxo do tempo - tempo para organizar os pensamentos, tempo para trabalhar sem perturbações. Esse tempo é espaço para contemplação e devaneio. Ele aumenta nossa capacidade criativa.

E ela ressalta, em função do silêncio e do espaço solitário que,

Essa imobilidade, essa quietude, necessária para o cultivo contínuo de qualquer devoção a uma prática artística - para o trabalho de alguém -, continua sendo algo que as mulheres (independente de raça, classe, nacionalidade etc.) lutam para encontrar na própria vida (HOOKS, 1995, p. 237).

A autora argumenta que muitas mulheres, antes de filhos/as e companheiros chegarem em casa, fazem questão de limpar e extinguir todo e qualquer resquício de seu trabalho artístico. Esse apagamento se dá em função das desculpas e justificativas que exigem das mulheres quando perguntam a elas sobre onde há tempo para cuidar da casa, dos/as filhos/as e marido quando optam por trabalhar com artesanato e arte. Quando se trata de artistas e artesãos homens, contudo, não há essa mesma preocupação em justificar o uso de seu tempo para uma produção. Em consonância com a memória de vó Fia, sabemos que, em meio às tensões diárias, não sobra tempo para dedicação exclusiva ao trabalho artesanal; ele ocupa “pequenas brechas”, por exemplo, durante os intervalos entre o cuidado de nosso pai e outras atividades. Embora vó Fia pudesse esconder através de um acabamento os desalinhos das tensões diárias e noturnas, seu trabalho fazia questão de expô-las através dos pontos de crochê.

Historicamente, o artesanato tem sido relacionado a um trabalho feminino, seja por discursos que o caracterizam como “delicado” conforme as atribuições de gênero, como também, símbolo de força feminina. Fernanda Yamamoto (2016), no documentário intitulado *Histórias Rendadas*⁷ (2016), significa a força feminina por meio das vivências das mulheres contemporâneas que se desdobram em/entre compromissos profissionais e domésticos que envolvem, muitas vezes, o cuidado de filhos/as e limpeza da casa.

Márcia Alves da Silva (2014) nos auxilia no entendimento das aproximações entre as práticas artesanais e as feminilidades quando expõe que, historicamente, o cristianismo tem incentivado o fazer artesanal como um exercício pedagógico de aprender os “papéis femininos”, de modo que certos trabalhos manuais passaram a reforçar sobre a vida das mulheres, um determinado modelo de feminilidade. A autora ressalta ainda que as atividades artesanais, as quais compunham também os currículos escolares, contribuíram para a construção da ideia de que o lar e o doméstico são “espaços prioritariamente femininos”.

⁷ O documentário *Histórias Rendadas* (2016), de Fernanda Yamamoto, pode ser encontrado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=eju1Ty_bTjc>. Acesso em 21 de out. de 2020.

Durante a Idade Média, segundo Márcia Regina Becker (2012), as mulheres eram incentivadas pelo cristianismo a se ocuparem com as atividades manuais, dentre elas a costura, o bordado, o crochê e os trançados. A autora explica que, conforme a lógica patriarcal combinada aos dogmas cristãos, consideravam-se que a mulher poderia ser “tentada” às práticas sexuais e masturbatórias caso estivesse com as mãos livres, daí a prática de incentivá-la à feitura artesanal, ocupando suas mãos e pensamentos com, por exemplo, o bordado e a tecelagem. A essa prática podemos associar o fato de, mesmo hoje, muitas mulheres serem incentivadas e responsabilizadas por bordarem seus enxovais personalizados para o casamento, fazerem sapatos e casacos de crochê para os seus/suas futuros/as filhos/as como também bordarem e costurarem suas próprias vestimentas, por exemplo. Esse costume, socialmente falando, tem sido passado de geração em geração, como destaca Silva (2014). Linhas, tramas, bordados e crochês, assim, acabam por contar histórias e vivências familiares, e por constituírem memórias de muitas mulheres.

Vânia Carneiro de Carvalho (2020), em análise de artefatos que decoravam e ambientavam os palacetes da cidade de São Paulo entre 1870 e 1920, explica que o artesanato fora adotado, pelas mulheres, como prática de imitação de estéticas e valores europeus. Com o feitiço artesanal, as famílias podiam decorar suas casas com rendas, bordados e colchas que operavam em uma espécie de sistema de cobertura que cobriam os móveis, ao mesmo tempo adornando-os e escondendo suas imperfeições e aspecto rude. Nessa época e contexto burguês, conforme a autora, o artesanato praticado pelas mulheres detinha um caráter controlador, impedindo-as de acessar espaços públicos e, sobretudo, de se envolver em trabalhos fora de casa e remunerados – o que, socialmente, era tido como degradante para ela e sua família.

Para ser eficaz, portanto, o artesanato doméstico tinha que mostrar afinidade com a arte, com isso, provando ser uma prática criativa e não repetitiva, e manter-se fora do mercado, para não questionar a competência do chefe de família e prover a casa. Tanto é assim que muitas donas de casa em apuros financeiros vendiam sua produção caseira por meio de intermediários, resguardando sua reputação de mulher-ornamento (CARVALHO, 2020, p. 76-77).

Esses estudos demonstram que as atividades manuais, principalmente aquelas que envolvem linhas como a costura, o crochê e o bordado, têm sido historicamente relacionadas com a identidade feminina por aspectos que envolvem a delicadeza, a feminilidade, desejos e sonhos pessoais. Borre (2020) relata que, em sua infância e adolescência, em meio às rodas de conversas, a

sua feminilidade foi se formando conforme as exigências para se casar, ser uma boa mãe e uma boa esposa. Entrelaçado aos pontos do bordado há um modelo específico de feminilidade. Borre (2020, p.77), em uma pesquisa que investiga o processo de docentes mulheres em formação, reúne, a partir do bordado e de demais técnicas têxteis, produções de dez acadêmicas que criam e investigam a partir de suas vivências na graduação e em espaços escolares. Quando a autora comenta sobre suas memórias acerca do bordado e das maneiras como tal técnica atravessara a sua feminilidade, conta que,

[...] enredei fios de linha e aprendi novos pontos de crochê a cada encontro familiar. Foram momentos em que minha mãe e eu, tias, primas e vizinhas ficávamos imersas nas aprendizagens manuais. Essas habilidades eram valorizadas no âmbito familiar, mas, não tramávamos somente fios, agulhas e tecidos. Foram nestes momentos em que escutei as primeiras histórias de princesas e parábolas da Bíblia. Atenta aos pontos, os contos de fada sempre tinham uma relação com ensinamentos religiosos e crenças familiares. Eram rodas de conversa que consolidavam a felicidade feminina atrelada à vida em família e ao casamento. Foram narrativas que se tornaram naturalizadas e que consolidaram versões de realidade nas quais acreditei que “toda mulher tem o sonho de casar”, que “todas nascem com instinto materno” e que o casamento, muitas vezes, é sinônimo de “viveram felizes para sempre”.

Assim como percebemos com o relato da autora, as linhas e costuras têm atravessado minhas vivências de mulher desde muito cedo, e principalmente porque os ensinamentos compartilhados durante o bordar estavam relacionados às aprendizagens de minha mãe: ela fora ensinada pela minha avó; eu fora ensinada por ela; e minha filha, fora ensinada por mim. Na década de 1980, em uma casinha marrom, que compunha um conjunto de três casas de madeira simples e aconchegantes, participei de meus primeiros encontros de artesanato. A dona da casa cedia o espaço e muitas senhoras participavam desses encontros. Neles, trocávamos habilidades, afetos e risadas. A dona da casa nos posicionava em mesas e nos orientava individualmente às habilidades do artesanato. Essas memórias se entrelaçam aos relatos de Borre (2020), quando conta que, em meio a tramas e conversas entre mulheres mais velhas e mais novas, os saberes e habilidades artesanais eram passados de geração em geração. “Ah, está pronta para casar!”, eu escutava em meio as conversas, esses e outros “elogios” sobre casamento quando eu realizava uma peça bem feita, mesmo sendo uma menina de 12 anos. E eu, ainda menina, sonhava que quando crescesse, eu seria como elas: artesã.

Essa tradição de bordar, costurar e crocheter se aproxima dos estudos de Rozsika Parker (1984, p.96) ao afirmar que “[...] o bordado não é sinônimo apenas de lar e família, mas especificamente de mães e filhas”. Aos meus doze anos de idade – seguindo exemplo de minha mãe que produzia bonecas para mim e para minhas irmãs, como também para as crianças da vizinhança sem condições financeiras de comprar brinquedos industrializados – fazia, com retalhos de pano, lã e barbantes, bonecas para eu brincar. Com quatorze anos, era comum, meninas de minha idade realizarem cursos de corte e costura como uma aprendizagem fundamental às habilidades da mulher. Com essa idade, era comum que já dominassem as habilidades de corte e costura, confeccionassem vestimentas para toda a família e que auxiliassem as professoras nas aulas desses cursos. Com quinze anos de idade, aprendi bordado em ponto cruz. Esses bordados, longe de se apresentarem como atividades, passatempos ou mesmo como lazer, caracterizavam-se por atividades destinadas à produção de enxovais. Mesmo que não tivéssemos nos relacionando com nenhum pretendente, ainda assim, éramos educadas a já prepararmos nossos enxovais, isso desde cedo. Aos dezessete anos, quando iniciei meu trabalho no comércio me preparando para o meu casamento, já reservava parte do meu salário para o enxoval. A partir dessas minhas experiências pessoais em diálogo com os estudos de Borre (2020), podemos estabelecer uma relação entre “fazeres manuais” e “atividades que são relacionadas à mulher”, como a maternidade, o matrimônio, o serviço doméstico, a preocupação com a casa e com a família. Em minha experiência, sentia que vivia para doar meu tempo à minha família e não reservava um tempo para mim.

Quando me tornei mãe pela primeira vez, aos vinte e seis anos, após dez anos de trabalho no comércio, comecei a trabalhar com artesanato para ficar com minha filha e ter uma renda financeira. Até os dias de hoje, escuto “você trabalha ou só faz artesanato?” como se as duas atividades fossem antagônicas. Em muitos casos, pensei em responder que “trabalho muito”, mas tive receio de parecer grosseira com essa resposta.

À época, trabalhava com artesanato, cuidava de duas filhas, realizava os serviços domésticos e ainda ajudava nos cuidados dos/as idosos/as da família. Por muito tempo escutei de amigas e familiares comentários que desmereciam tanto o trabalho artesanal quanto (e principalmente) o trabalho doméstico e familiar que eu realizava. Chimamanda Ngozi Adichie (2017, p.17) argumenta a esse respeito que, a cultura nigeriana “[...] enaltece a ideia das mulheres capazes de ‘dar conta de tudo’, mas não questiona a premissa desse enaltecimento”. Semelhantemente às lógicas patriarcais brasileiras, na Nigéria, segundo a autora, para ser uma “boa esposa” é necessário saber realizar todos os deveres e cuidados

domésticos, dividindo assim os serviços “femininos” e “masculinos” conforme as habilidades que se supõem serem “femininas” e “masculinas”. As femininas, como já especificamos, incluem os serviços de casa e família. Mesmo que as mulheres tenham conquistado espaços no trabalho fora de casa, e puderam se estabelecer financeira e profissionalmente, ainda lhes são reservados os serviços domésticos e os cuidados dos/as filhos/as, o que gera significativa sobrecarga de trabalho. Essa sobrecarga é, muitas vezes, enaltecida e admirada em perguntas, tais como essa que escuto diversas vezes: “como você consegue dar conta de tudo?”. A partir dos estudos de Adichie (2017) e de experiências pessoais, respondemos que “não damos conta de tudo”, e nos perguntamos, por que a cobrança recai (somente) sobre as mulheres?

Concordamos com a autora que os papéis de gênero contribuem para que a mulher fique em casa, sem autonomia financeira, e para que o homem assuma uma posição de poder e superioridade. Os papéis atribuídos socialmente a ele permitem o trabalho no ambiente externo e, com isso, flexibiliza quando não anula suas preocupações e responsabilidades afetivas nos cuidados com os/as filhos/as e mesmo sua participação na execução dos serviços domésticos. Concordamos com Adichie (2017, p.18), quem afirma que “[...] o trabalho de cuidar da casa e dos filhos não deveria ter gênero, e o que devemos perguntar não é se uma mulher consegue ‘dar conta de tudo’ e sim qual é a melhor maneira de apoiar o casal em suas duplas obrigações no emprego e no lar”. A autora ainda complementa que,

Ao dizermos que os pais estão “ajudando”, o que sugerimos é que cuidar dos filhos é território materno, onde os pais se aventuram corajosamente ao entrar. Não é. Você consegue imaginar quantas pessoas seriam hoje mais felizes, mais equilibradas e contribuiriam mais com o mundo se os pais tivessem tido presença ativa durante a infância delas? (ADICHIE, 2017, p.20)

Ainda atualmente, há uma quantidade significativa de pessoas com pensamentos mais conservadores em relação às habilidades e práticas que distribuem, de modo desigual, atribuições tendo os gêneros como principal critério. Isso ocorre, por exemplo, quando, nas escolas, separam-se meninos de meninas e a eles dão uma bola, e a elas, bambolês. Ainda na infância, é comum que as crianças sejam estimuladas pelos/as familiares a agirem de determinados modos. Quando são meninas, xingamentos e ações violentas são repreendidas, por outro lado, quando são meninos os agentes, essas ações são estimuladas. Conforme crescem, na adolescência, meninos e meninas sofrem por tabus relacionados aos seus corpos, gêneros, ciclos menstruais, sexualidades e padrões de beleza, já que, como esses temas são pouco ou nada abordados na infância,

eles acabam por acarretar vergonhas e repressões aos sujeitos. Na vida adulta, essas ações repreendidas são convertidas em papéis de gênero que são dados de forma desigual às meninas/mulheres e aos meninos/homens. Na área profissional, por exemplo, percebemos uma significativa discrepância que atinge o público (enquanto ambiente masculino - social) e o privado (enquanto ambiente feminino - doméstico). Desse modo, concordamos com a autora quando a mesma reclama por mudanças em uma cultura que exalta o homem que “ajuda” a mulher nos trabalhos domésticos.

Ao pensarmos nas divergências no que tange aos papéis de gênero e suas relações com o artesanato, percebemos, para além da desvalorização, que as atividades feitas por mulheres artesãs ocorrem, muitas vezes, dentro dos ambientes domésticos. Sendo assim, as mulheres artesãs trabalham em suas produções e ao mesmo tempo se dedicam aos cuidados da casa, dos/as filhos/as, do próprio marido e, em alguns casos, aos cuidados de idosos/as. Raramente suas habilidades artesanais são reconhecidas para além das tarefas domésticas, matrimoniais ou maternas. Nessa minha trajetória, tenho observado que uma significativa quantidade de mulheres utiliza o artesanato como “justificativa” para se dedicar à família, aos afazeres domésticos, aos cuidados dos/as filhos/as e aos cuidados dos pais e das mães quando idosos/as. Porém, parece-nos que, nas relações que atribuem assimetricamente o trabalho a mulheres e homens por questões já estruturadas na sociedade, muitos maridos não aceitam dividir as tarefas domésticas e muito menos a parentalidade com suas esposas - o que resulta às mulheres exaustivas jornadas de trabalhos e cuidado dos/as filhos/as que frequentemente são levados/as para o ambiente de trabalho, feiras e festivais, junto delas. Hayeska Costa Barroso e Maria Helena de Paula Frota (2010) entendem que essas tarefas domésticas endereçadas às artesãs reproduzem papéis sexuais e as condicionam aos espaços domésticos. Além disso, as autoras relatam que a renda financeira das artesãs, geralmente, é de uso familiar e que, como autônomas, muitas delas não possuem direitos trabalhistas.

Parker (1984) argumenta que, em meados do século XVIII, o bordado foi usado para justificar a divisão sexual do trabalho. Se a mulher fosse habilidosa no bordado, logo, ela teria um bom lugar na sociedade. Caso contrário, era julgada como “inferior” e sua mãe (outra mulher) era culpada por a filha não possuir habilidades ou mesmo interesses nas práticas manuais artesanais. Isso era motivo de descontentamento e discussões no âmbito familiar e social. Também na História da Arte, os trabalhos artísticos feitos por mulheres eram (e ainda são) classificados como inferiores, sendo a arte feminina uma arte menosprezada em relação aos trabalhos dos homens. O bordado, nesse sentido, como exemplifica a

autora, não era classificado como artesanato e tampouco como arte, mas sim como expressão “natural” da feminilidade das mulheres. A classificação entre “arte” e “não arte” era feita, portanto, não necessariamente a partir da materialidade ou mesmo da qualidade das produções, mas sim a partir da identificação do gênero de quem as produziu: se a peça fora produzida por uma mulher, não era arte; agora, se produzida por um homem, talvez fosse.

No século XVIII, o bordado era feito por mulheres que trabalhavam em suas casas sem remuneração, geralmente operárias e de classe baixa. Já as pinturas, técnica que à época já era reconhecida como expressão artística, eram feitas por homens artistas em seus *ateliers*, para o público, com remuneração e reconhecimento social. Como cita Parker (1984, p.98), o “[...] bordado, à época da divisão arte/artesanato, era realizado na esfera doméstica, geralmente por mulheres, por “amor”. A pintura era produzida predominantemente, ainda que não só, por homens na esfera pública, por dinheiro”.

No que tange à invisibilidade e ao não reconhecimento das mulheres artesãs, Ana Mae Barbosa (2019, p.77) comenta que “[...] grande parte das artistas mulheres que conseguem visibilidade considerável no Brasil se recusam a serem vistas como artistas mulheres e, portanto, se recusam a reconhecer as diferenças de gênero”. Essas diferenças de gênero destacadas pelas autoras indicam o tratamento diferenciado quanto ao trabalho feminino e masculino. O primeiro se une a uma noção de “amor”, aos sentimentos, à devoção e ao altruísmo; enquanto o outro é relacionado ao trabalho, ao dinheiro, ao racional e ao intelectual. Complementamos esse pensamento às escritas de Tamar Garb (1999), quem expõe que exigiam de mulheres artistas, em Paris no fim do século XIX, trabalhos artísticos que correspondessem à feitura de artes consideradas “femininas”. Em definição disso, a autora conta que, críticos de arte contemporâneos à época consideravam que,

[...] a artista mulher perfeita era aquela que procuraria dedicar-se, calma e habilidosamente, aos gêneros menores. especializando-se em atividades como a pintura de miniaturas, os trabalhos em marfim, ilustrações botânicas, gravuras, rendas, bordados, pinturas florais, decoração em porcelanas, tapeçaria, design de joias e cópias - em suma, ocupações adequadas à sua natureza sedentária, seu temperamento paciente, suas habilidades manuais refinadas e seus talentos imitativos. (GARB, 1999, p.253).

Para as mulheres artistas, competia o doméstico e o interior. Espaço “adequado” para exercer suas feminilidades “respeitáveis”. Esse espaço, habitualmente solitário, era oportuno para que escondesse de si e de outros/as suas

emoções e expressões. Em contrapartida, o artista homem, conforme a opinião exposta pelo crítico de arte, deveria possuir projetos artísticos grandes e originais, os quais envolviam, além da inteligência, demasiada força física e convívio com sujeira. Essas atribuições impediam o desenvolvimento de habilidades manuais delicadas que, para os críticos de arte contemporâneos à época, tornaria um homem afeminado.

Os estudos de Julia Caroline de Matos e Raony Robson Ruiz (2021) demonstram que pelos livros didáticos, mulheres artistas e suas obras são representadas em desvantagens em relação à produção artística masculina. As poucas citações em livros de História da Arte, por vezes, não trazem sequer o nome ou imagem da mulher artista. Segundo os estudos feitos pela autora e autor sobre a representação da mulher artista, nos livros didáticos da rede pública e privada nas escolas do Estado do Paraná, há uma deficiência na distribuição das imagens das mulheres. O estudo selecionou dois livros de escolas distintas para essa análise, e concluiu que muitas obras apresentadas pelos materiais foram feitas por homens para representar mulheres artistas. Constatam também que os registros fotográficos das obras foram, em sua maioria, também realizados por homens. Além disso, sublinham que as artistas mencionadas pelos livros são, em sua maioria, brancas, invisibilizando outros grupos sociais por meio da homogeneização e provocando um questionamento sobre estereótipos. Matos e Ruiz (2020, p.111) questionam que,

[...] até o século XIX a mulher é apresentada na História da Arte, somente enquanto modelo para homens, mas podemos nos questionar, existiram artistas mulheres antes do século XIX? Caso tenha existido, será que elas não aparecem somente porque não tiveram o mesmo sucesso se comparado com os artistas homens que são apresentados nos materiais didáticos?

A desvalorização da arte feminina acarreta no desconhecimento de nomes e obras de artistas mulheres. Os poucos nomes de artistas mulheres as quais temos acesso correspondem, por vezes, àquelas que tiveram a “sorte” de se casarem ou se envolverem com homens artistas pintores, e que obtiveram certo reconhecimento em suas carreiras como artistas, em decorrência dessa relação. No entanto, apesar do reconhecimento, pagavam um preço alto pelas suas “liberdades” artísticas. Segundo Ana Mae Barbosa e Miriam Therezinha Lona (2019, p.28), “antes do século XIX, a mulher era excluída da maior parte das expressões artísticas”. Independentemente de suas habilidades, conhecimentos e destrezas com técnicas artísticas específicas, para serem reconhecidas no meio artístico, muitas dessas mulheres tiveram que recorrer ao casamento com homens artistas famosos e

poderosos. Barbosa e Lona (2019, p.31) sustentam que,

Há um grupo de historiadores que defende a ideia de que temos de reeditar a História da Arte para incluir as mulheres injustiçadamente excluídas. Somos mais radicais. É preciso reescrever a História da Arte considerando as contribuições transformadoras operadas pelas mulheres na Arte. Teremos uma outra História.

Com base na discussão levantada pelas autoras, percebemos que ainda que o trabalho dessas artistas mulheres fosse da mesma qualidade dos trabalhos de seus maridos ou mesmo superior, o reconhecimento artístico delas se dava em função deles.

As mulheres na arte são, como destaca Luciana Gruppelli Loponte (2010), percebidas não como protagonistas de seus trabalhos, mas, sim, como corpos que são representados sob o olhar do outro. Este olhar do “outro”, como explica a autora, é o olhar masculino. Loponte (2010) afirma que a narrativa dominante da história da arte tem sido endereçada pelo e para o olhar masculino e, nós, mulheres, assumimos esse olhar como nosso. Nas palavras da autora, “[...] as mulheres conhecem a si mesmas apenas através de imagens de mulheres feitas pelos homens” (LOPONTE, 2010, p.157).

Hoje, mesmo que algumas mulheres tenham alcançado, por meio da arte, a valorização de seu trabalho com bordado e demais habilidades têxteis, no entanto, ainda existem mulheres cujo trabalho não é reconhecido como artístico. Assim como eu, suponho que muitas outras mulheres que trabalham com arte, artesanato e atividades têxteis tenham sido indagadas com a pergunta paradoxal “você não trabalha?”. Consideramos esse questionamento consequência e causa de uma sociedade patriarcal em que o trabalho feminino é visto como inferior (portanto, um “não trabalho”) - não apenas naquilo que tange ao artístico, como em outras áreas do conhecimento. Assim, as mulheres artistas e artesãs não costumam ter apoio e incentivo de familiares e da sociedade como um todo, e sofrem discriminação de gênero que, em alguns casos é somada à discriminação étnico-racial e sexual, como no caso de mulheres artistas negras, mulheres artistas indígenas e mulheres artistas transexuais, por exemplo.

Considerações finais

Pontos (Im)perfeitos (2021) abriga desalinhos e rupturas que permeiam a vida de muitas mulheres artesãs e artistas. Mulheres que, mesmo em meio a vivências carregadas de tensões, afazeres e responsabilidades - sejam elas domésticas ou trabalhistas - acabam por calar suas angústias e, com isso, costumam não deixar que elas transpareçam em seus trabalhos finais. Aqui nesta escrita, ressaltamos o trabalho final pois, se levado em consideração o processo artístico, sabemos que entre essas tramas, as angústias foram silenciadas por um belo acabamento de uma peça. E nos perguntamos, onde estão essas angústias?

Durante o processo artístico, fomos ensinadas, como boas artesãs, a esconder através do belo acabamento, os avessos, os nós, as emendas, as linhas, as colas e as sobras. No decorrer da escrita, ao expor o “feio” unido às angústias que acompanham o processo artístico criativo, em nosso trabalho, intencionamos justamente por mostrar o inacabado e o imperfeito - características que uma “boa” artesã, de fato, esconderia.

Entre desabafos e risadas compartilhadas entre mulheres artesãs, reconhecemos que os seus processos criativos passam por caminhos tortuosos, os quais, sabemos, não transparecem no resultado da peça final. Além de tudo isso, a peça final passa pelos olhares críticos de clientes e possíveis compradoras/es. Quando as artesãs saem do ambiente privado para comercializar suas produções, em feiras de artesanato, por exemplo, ouvimos histórias, relatos e desabafos que deixam de ser levados ao público. Diálogos que, sabemos, ficam escondidos entre os cantos das barracas, entre um ponto e outro de um bordado, entre goles de café, entre um banco de uma praça, e áudios de conversas em espaços virtuais. Acreditamos e pensamos que, talvez, expondo esses desalinhos, seja uma forma de dar visibilidade a essas vivências que foram e ainda são ocultas.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas**: Um manifesto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BALISCEI, João Paulo. **Provoque**: cultura visual, masculinidades e ensino de artes visuais. Rio de Janeiro: Metanoia, 2020.

BANDEIRA, Alexandre. O artesanato, uso e a contemplação por Octávio Paz. **ARTESOL, ARTESANATO SOLIDÁRIO**. <https://www.artesol.org.br/>

[conteudos/visualizar/O-artesanato-o-uso-e-a-contemplacao-por-Octavio-Paz](#). Acesso em 24 de março de 2021.

BARBOSA, Ana Mae; LONA, Miriam Therezinha. Mulheres nas Artes e no Design: as garotas de Glasgow. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (orgs.). **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design e educação**. São Paulo: Cortez, 2019, p.23-37.

BARBOSA, Ana Mae. Mulheres: arte, artesanato, design. BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (orgs.). **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design e educação**. São Paulo: Cortez, 2019, p.72-94.

BARROSO, Hayeska Costa; FROTA, Maria Helena de Paula. **A trama do trabalho artesanal para mulheres cearenses: desvendando códigos de gênero**. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 9: Diásporas, diversidades, deslocamentos. Anais. 2010, p. 1-11. http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278297991_ARQUIVO_fazendogenero.pdf. Acesso em 07 de fev. de 2020.

BECKER, Márcia Regina. **Estudo sobre a presença das mulheres no artesanato: construindo caminhos entre educação e artesãs**. In: IX ANPED SUL. Seminário de pesquisa em educação da Região Sul. Anais, 2012, p. 2-6. <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/2608/249>. Acesso em 08 de fev. de 2020.

BORRE, Luciana. **As imagens que invadem as salas de aula: reflexões sobre cultura visual**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2010.

_____. **Bordando afetos na formação docente**. Conceição da Feira: Andarilha Edições, 2020.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato: o sistema doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo 1870-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2020.

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

GARB, Tamar. “Homem de gênio, mulher de bom gosto”: a generificação do ensino de arte em Paris no fim do século 19, 1999. In: PEDROSA, Adriano;

CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

HOOKS, bell. Artistas mulheres: o processo criativo, 1995. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero, visualidade e arte: temas contemporâneos para educação. In: ICLE, Gilberto (org.). **Pedagogia da arte: entre-lugares da criação**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

MATOS, Julia Caroline de; RUIZ, Raony Robson. Análise entre as semelhanças e diferenças da representação da mulher artista nos livros didáticos de Arte no ensino médio da rede pública e de uma escola privada. In: ACCORSI, Fernanda Amorim; BALISCEI, João Paulo; TAKARA, Samilo (orgs.). **Como pode uma pedagogia viver fora da escola?** Estudos sobre pedagogias culturais. Londrina: Syntagma Editores, 2021, p.92-117.

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos de Arte**: 801 definições sobre arte e o sistema da arte. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

PARANHOS, Cláudia da Silva. **Bonecas Feias**: brincando (para resistir) com padrões do corpo. Dissertação (Mestrado) Pós Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, 2018.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade, 1984. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

RODRIGUES, Wallace. Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado. In: **Cultura Visual**, n.18, dez/2012, Salvador: EDUFBA, p.85-95. <https://portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/5977>. Acesso em 15 de jul. de 2020.

SILVA, Márcia Alves da Silva. **Abordagem sobre gênero e trabalho artesanal em histórias de vida de mulheres**. In: Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul. Florianópolis – SC. Anais, 2014, p.1-13. http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/1830-0.pdf. Acesso em 28 de maio de 2020.

STEINBERG, Shirley. A mimada que tem tudo. In: STEINBERG, Shirley;

KINCHELOE, Joe (orgs.). **Cultura infantil**: a construção corporativa da infância. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 321-338.

YAMAMOTO, Fernanda. **Documentários – Histórias Rendadas**. 2016. https://www.youtube.com/watch?v=eju1Ty_bTjc. Acesso em 21 de out. de 2020.

Recebido 30 jul. 2021.

Aceito 23 set. 2021.



As obras deste periódico estão licenciadas com
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.