



Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan¹

Ana Paula Simioni

Ana Paula Cavalcanti Simioni é Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2004) e pós-doutora pela Université de Genève (2006), foi docente na Escola de Artes, Ciências e Humanidades - EACH/USP de 2004 a 2009. Hoje, é professora do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP. Publicou, entre outros títulos, Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras(EDUSP/FAPESP, 2008).

Resumo: É possível se afirmar que os objetos artísticos, em virtude de seus atributos materiais (e não somente sua autoria), possuem um “gênero”? As artes têxteis, e em particular os bordados, parecem ser o caso de objetos “naturalmente atrelados ao fazer feminino”. Pretende-se debater o modo com que tais faturas foram, historicamente, feminizadas no mundo artístico ocidental, como resultado do processo de imposição do sistema acadêmico. Desde o século XVI, as academias passaram a congrega a formação e a consagração dos artistas. Vale notar que, tal sistema estabelecia a “hierarquia dos gêneros”, um sistema de classificação das modalidades artísticas que as escalonava, estabelecendo como modalidade mais “alta” a pintura de história, domínio quase exclusivo dos artistas homens, e condenando como “baixas” as artes aplicadas, vistas como domésticas e, por extensão, femininas. Com o advento do feminismo, nos anos 1970, artistas como a norte-americana Miriam Schapiro articularam uma revalorização das tradições “femininas” a um discurso político denunciador das práticas de discriminação de gênero operantes dentro da própria disciplina história da arte. No Brasil, desde os anos 1980, verificam-se interessantes propostas de renovação das artes têxteis, notadamente, obras como as de Rosana Paulino e Rosana Palazyan merecem atenção pela capacidade de operar subversões dos sentidos tradicionalmente atrelados a tais faturas “femininas”; seus bordados propiciam novas formas de olhar e de pensar, extremamente críticas às hierarquias dos gêneros (artísticos e sociais) que vigoram tanto nas práticas cotidianas, quanto nos mundos das artes.

Palavras-chave: Arte; gênero; bordado; mulheres artistas

Abstract: Is it possible to assert that artistic objects have a gender, in virtue of their material attributes (and not only their authorship)? Textile arts and embroidery, in particular, seem to pertain to a category of objects that are “naturally associated to feminine work”. We intend to argue how such works were historically feminized in the western artistic milieu, as a result of a process of imposition undertaken by the academic system. Since the 16th century, the academies began to congregate the artist’s formal training and also his consecration. One should notice that such a system established a hierarchy of genres, a classification system that ranked art-forms,

considering history painting as the “highest” form of art, tenured almost exclusively by male artists, and condemning as “inferior” the applied arts, regarded as domestic, and in this way, feminine. The uprising of feminism, in the seventies, led the way to artists like the North American Miriam Schapiro to carry on a reappraisal of “feminine” traditions, simultaneously articulating it to a political discourse against gender discrimination practices operating within the very field of art history. In Brazil, since the 1980s, interesting projects renovated the textile arts. Within this context, the works of Rosana Paulino and Rosana Palazyan are particularly noteworthy due to their ability to subvert perceptions and meanings traditionally associated to these “feminine” crafts; their embroideries engage new ways of looking and thinking, that are extremely critical of the hierarchy of genres and of gender (artistic and social), which rule not only daily practices, but also the art world.

Key words: Art; gender; embroidery; women artists



Artes têxteis: artes menores?

Em 1992, o artista plástico Leonilson, cujas obras com bordados tiveram grande impacto nos meios artísticos nacionais, afirmou:

Uma das características dos meus trabalhos é a ambigüidade. A gente falou de sexualidade na semana passada. Eu dizia que meus trabalhos eram meio *gays*, assim, mas não é isso. Acho que eles são ambíguos mesmo. Por exemplo, eu trabalho com a delicadeza, uma costura, um bordado. Leda [Catunda] trabalha com aqueles colchões, aqueles monstros. Isto é uma ambigüidade em relação a ela como mulher. Assim como os bordados revelam minha ambigüidade na minha relação como homem (LAGNADO, 1998, p. 116).

O que faz do ato de bordar uma prática vista como “naturalmente” feminina? Por que quando realizado por homens só pode ser compreendido mediante o estigma da ambigüidade? É possível considerar o bordado como um tipo de arte? Uma toalha em bilro ou em renda exige sofisticação técnica, mas, então, por que é considerada artesanato e não arte? Tais perguntas apontam para uma questão geral: o quanto o estatuto cultural das obras realizadas em tecidos, notadamente as classificadas como “bordados”, é socialmente ambíguo em nossa sociedade. Trata-se de indagar quais são as razões que impedem que tais objetos sofram a alquimia operada pelos campos artísticos, mediante a qual deixariam de ser comuns e se tornariam altamente valorizados, auráticos ².

O presente texto tenciona analisar um aspecto que tem recebido pouca atenção dos estudos acadêmicos consagrados à produção social da arte: a importância que possuem os meios artísticos nas disputas por nomeações e definições do que é ou não arte, em particular, observando a dificuldade histórica enfrentada pelos meios têxteis em se libertarem da pecha de produção menor, manual, artesanal. O argumento central apresentado é o de que a desvalorização que as obras de arte realizadas em suportes têxteis sofreram ao longo do tempo vincula-se, inextricavelmente, a um outro fenômeno que transcende questões estilísticas, colocando-se em um terreno mais amplo, de injunções políticas e de hierarquias construídas socialmente, a saber, o de sua feminização.

Na tradição ocidental, as artes aplicadas ocupam um espaço inferior desde o

início da montagem da história da arte enquanto disciplina (CHADWICK, 1996). A gênese dessa disposição encontra-se no Renascimento, em especial nos estudos de Vasari, autor das categorias fundadoras da moderna história da arte. Segundo seus escritos, considerava-se digno do nome artista o indivíduo dotado daquelas capacidades intelectuais que o distinguissem dos outros contemporâneos, configurando um *estilo* próprio. O estudioso pretendia afirmar a atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, o que conferiria superioridade ao seu criador. Tal distinção pautava-se por um padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir desse momento definidas como todas aquelas baseadas no *disegno*: a pintura, a escultura e a arquitetura. Por trás dessas afirmações, havia um projeto: elevar as artes ao nível das atividades então denominadas liberais, caracterizadas por sua natureza eminentemente intelectual. Nesse sentido, o desenho passava a exercer uma função chave de mediação, era interpretado como uma atividade *concebida* no cérebro e *executada* pelas mãos, fruto, assim, de uma ação mental. Era este o ponto que separava as “grandes artes”, ou “artes puras”, das outras modalidades, doravante consideradas inferiores, e associadas ao artesanato, termo que adquiriu, então, um sentido negativo. O termo passou a compreender as produções coletivas de caráter estritamente manual; seus produtores eram vistos como destituídos de capacidades intelectuais superiores, tratava-se de *simples executores*, muito longe, portanto, da imagem do artista enquanto criador que emergia nos discursos vasarianos (GOLDSTEIN, 1996).

Tal diferenciação agravou-se com a criação (e desenvolvimento) das Academias de arte, sobretudo a partir do século XVIII. No momento em que elas passaram a deter o monopólio do estudo do modelo vivo – conhecimento central para as pinturas de história e para os retratos, gêneros que ocupavam o cume da hierarquia acadêmica –, destituíram as corporações de ofícios dos meios adequados para a formação de artistas (PEVSNER, 2005). A partir de então, a imagem do artista aplicado atrelou-se definitivamente à do artesão, visto como o protótipo da ausência de dotes intelectuais, incapaz de conceber e realizar a “grande arte”.

As artes aplicadas eram ainda associadas ao estigma do trabalho feminino. Em parte isso se explica pelo fato de as artistas terem sido excluídas das Academias. Em nome da pudicícia, vetou-se às mulheres o acesso aos estudos de modelo vivo, que eram monopólio de tais instituições. Conseqüentemente, elas foram obstaculizadas de realizarem os gêneros artísticos superiores, como a pintura de história ou os retratos (NOCHLIN, 1973; CHADWICK, op.cit). Com isso, estavam aptas apenas a criarem o

que então se convencionou denominar de gêneros “menores”: as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados.

Assim, tais modalidades foram sendo, aos poucos, feminizadas, isto é, as obras consideradas inferiores na hierarquia dos gêneros artísticos foram sendo associadas às práticas artísticas de mulheres. Ao longo do século XIX, montou-se o seguinte círculo pernicioso: as mulheres, vistas como seres intelectualmente inferiores, eram consideradas capazes de realizar apenas uma *arte feminina*, ou seja, obras menos significativas do que aquelas feitas pelos homens “geniais”, como as grandes telas e/ou as esculturas históricas (GARB, 1989). Gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, centrais durante a Idade Média, passaram, ao longo da Idade Moderna, a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho “feminino”, logo inferior, e a do trabalho manual, a cada dia mais desqualificado³.

A inserção do gênero: Modernismo e arte têxtil

Em finais do XIX, com o declínio do prestígio das Academias, essa situação começou a se transformar. Isso não quer dizer que as hierarquias tenham desaparecido. Mas houve uma revalorização dos suportes têxteis, levada a cabo pelos movimentos *Art Nouveaux* (francês, austríaco, alemão e italiano) e, especialmente, pelo movimento *Arts & Crafts* na Inglaterra⁴. Ao fazer a crítica da sociedade capitalista, sobretudo da alienação que ela engendra quando afasta o trabalhador da concepção, privando-o de uma visão completa sobre o processo de produção dos objetos, William Morris propôs a retomada dos métodos tradicionais e artesanais, pois neles o trabalhador participava de todas as etapas da produção. Foi nesse contexto que se retomou a produção têxtil, notadamente de tapetes, dentro de uma proposta artística então revolucionária, ainda que remontasse ao passado - em especial à imagem da produção medieval que ocorria nas corporações de ofícios - para fazer a crítica do presente.

O alcance das teorias e métodos do *Arts and Crafts* foi limitado. Como utopia, ou discurso, fez-se central na historiografia da arte, mas pode-se questionar se os seus objetos foram, de fato, aceitos universalmente como “elevados”. Vale ainda notar que a divisão do trabalho não cessou de ocorrer dentro dos circuitos modernistas: há muitos casos de grupos de vanguarda em que foi considerado *artista* somente aquele

que desenhava a produção, enquanto os *executores* continuaram ter seus nomes pouco mencionados, sendo comumente negligenciados pela história da arte. Seria interessante pensarmos nas muitas "artistas colaboradoras" presentes nas notas de rodapé da história da arte. Tais como a esposa e a irmã de Morris, que fabricavam os tapetes que ele desenhava, e cujos nomes são praticamente desconhecidos; ou Charlotte Perriand, parceira de Le Corbusier nas decorações de seus edifícios, figura ofuscada pela fama do arquiteto, a quem se atribuem muitas de suas criações; e ainda Elise Djo-Bourgeois, esposa do arquiteto Djo-Bourgeois, colaboradora nos conjuntos decorativos e responsável pela parte têxtil, mas raramente nomeada. É exatamente o que ocorre no Brasil com Regina Graz, esposa de John Graz, companheira nos projetos de decoração do marido, responsável pela parte têxtil, porém classificada, geralmente, como "executora", enquanto ele consta como "*designer*".

Mesmo na Bauhaus, a mais emblematicamente moderna escola de artes e *design* ocidental, os princípios norteadores revolucionários adotados pela instituição alteraram muito pouco as relações entre os gêneros. As mulheres foram sistematicamente desencorajadas a cursarem os ateliês mais importantes da escola, como o de arquitetura e pintura, ao passo que o ateliê de tecelagem, o menos prestigiado, foi freqüentado com quase exclusividade pelo sexo feminino⁵. Ainda que os estatutos de admissão da escola não previssem exclusões por idade ou sexo, na prática, seu fundador, Gropius, assustou-se com a quantidade de mulheres ansiosas por ingressarem na instituição. Em 1920, o conselho reuniu-se, sugerindo "uma separação, no momento da aceitação, sobretudo para o sexo feminino, cujo número está fortemente representado" (Idem et ibidem, pp 41-2). Em poucos meses, estabeleceu-se que as mulheres seriam aceitas, preferencialmente, nos ateliês de cerâmica e de tecelagem; este último tornou-se praticamente um "nicho feminino" na escola. Segundo Magdalena Droste,

pode-se concluir que a Bauhaus de Weimar dificultou fundamentalmente a entrada das mulheres e que quando elas venciam os primeiros obstáculos, eram enviadas para a tecelagem. Muito do que as mulheres da altura produziam de artístico era rejeitado pelos homens como sendo 'feminino' ou 'artesanal' (...) (DROSTE, 2004).

O exemplo da Bauhaus é elucidativo do quanto, mesmo no interior dos circuitos modernistas, ainda prevalecia uma certa ambigüidade na compreensão das obras têxteis enquanto objetos artísticos "nobres". A escola dividia-se em ateliês, os quais, por sua vez, ocupavam posições diversas de prestígio em seu interior. De um lado, estavam os ateliês mais *nobres* – aqueles considerados *industriais*, como os de

vidro e de metais, nos quais os produtos eram *modernos*, feitos por *designers*, que englobavam os alunos da instituição; de outro lado estavam os ateliês mais *marginalizados*, cujo trabalho era mais *manual e tradicional*, como os de cerâmica e de tecelagem, considerados mais *artesanais* e apropriados para as artistas do sexo feminino (WELTGE, op. cit, pg 99). Ou seja, a escola reiterava uma tradição histórica, a da associação entre os meios têxteis, as práticas artesanais, a mão-de-obra feminina e um trabalho mais alienado do que propriamente inventivo.

A correlação entre certas modalidades artísticas consideradas “femininas” e práticas de mulheres artistas – ou autoria feminina – que tem nos objetos, compreendidos como dotados de um gênero específico, sua materialização é, na verdade, fruto de um processo social de longa duração que envolve muitas dimensões da vida social, entre elas as disputas no interior do campo das artes, ponto central deste artigo. A reflexão de Vânia Carneiro de Carvalho sobre a atribuição de gênero para os objetos no sistema doméstico burguês constitui um bom exemplo analítico, por romper qualquer tipo de visão essencialista, ressaltando o quanto os sentidos dos objetos provêm das práticas sociais em que estão inseridos:

É preciso que se diga ainda que as atribuições de gênero aos objetos funcionam como sentidos imanentes. Tais objetos se tornam emblematicamente sexualizados. Tal imanência, no entanto, deve ser entendida como um resultado *da* prática social, cotidianamente reiterada *pela* prática social, momento em que se atribui o gênero aos objetos (CARVALHO, 2008, pg 44).

O livro da autora permite que se perceba como as identidades de gênero, na sociedade ocidental de finais do XIX e inícios do XX, são constituídas *a partir e por meio* dos objetos, no caso, domésticos. A organização material da moradia, os arranjos do mobiliário, o tipo de ornamentação que se apresenta nos objetos pessoais e domésticos, a especialização dos cômodos, a rotina doméstica e os trabalhos que ela envolve são capazes de produzir e reproduzir diferenças de natureza sexuada (Op.cit pg 20). Óculos, canetas, bustos escultóricos, móveis de escritório em imbuia maciça e, especialmente, objetos e vestimentas em couro (material “naturalmente” associado ao mundo dos homens), são artefatos da cultura material por meio dos quais as identidades masculinas se expressam nos interiores das casas, ressaltando a força e a individualidade de seus sujeitos, mesmo que ausentes. No que tange às mulheres, sua ação é mais difusa, centrífuga; como afirma a autora, trata-se de uma espécie de toque sutil que deve se fazer sentir no lar como um todo. A elas cabe promover a casa

como um espaço antípoda do universo do trabalho, daí seu dever de confeccionar objetos que promovam tal demarcação, como cortinas, almofadas, abajures, capazes de filtrar a intensidade da luz do exterior ou de amenizar a dureza dos móveis, sem esquecer toda uma gama de afazeres manuais consagrados aos efeitos de “camuflagem”, como coberturas de vasos, copos, tampos de mesa etc., realizados em um suporte “naturalmente” apropriado para o corpo feminino: o têxtil ⁶. Um texto de época revela bem a equação entre objetos têxteis, decoração doméstica e feminilidade, destacando o bordado como uma arte eminentemente feminina:

É preciso que, para a elegância da casa, concorra também a dona della com os seus trabalhos de arte domestica. Isso é indispensável. É bem de ver que, para a montagem de uma casa, basta que concorram o marceneiro, com suas peças de mobiliário, o estofador com as suas almofadas e o tapeceiro com os seus tapetes, reposteiros, cortinas e safenas. Mas, a uma casa, montada nessas condições, seja qual for o gosto, a elegância, o luxo, a sumptuosidade que presidam á sua installação, ficará faltando alguma coisa, faltará uma nota, um ar, um ‘que’ insubstituível que só a mulher possui o segredo encantador. Essa ‘alguma coisa’, esse ar, esse ‘que’ é a demão que a mulher dá aos objetos do seu lar, é o bordado, é o lindo producto da sua arte domestica, a que ella mistura um pouco da sua graça pessoal e do seu sexo (*apud* Carvalho, op cit, pg 76).

O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, “textilidade”. A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade.

Já nas primeiras décadas do século XX, alguns artistas se notabilizaram atuando nos domínios têxteis e tentando fazer deles gêneros autônomos. É o caso da suíça Alice Bailly, com seus *tableaux-laines*; do artista italiano Giacomo Balla, com seus vestidos e estampas futuristas; da russa atuante em Paris Sonia Delaunay, com suas estamparias, tecidos e tapetes ditos simultaneístas, que internacionalizaram o *Art Déco*; e, ainda, da brasileira Regina Gomide Graz, que introduziu o *Art Déco* em nosso país por meio de suas almofadas, tapetes e cortinas ⁷. Entretanto, é preciso ressaltar que esses artistas não pretenderam romper com o cânon da história da arte, nem com

suas hierarquias inerentes; bem ao contrário, procuraram inserir as obras de tipo têxtil no campo, conferindo-lhes o estatuto de artísticas, sem colocar em xeque os conceitos e práticas que perpassam as definições do que é ou não arte, ou seja, os mecanismos de exclusão que operam no interior do campo artístico.

Um bom exemplo dos limites, digamos, políticos, de tais iniciativas pode ser encontrado nas obras de Alice Bailly. Conforme assinala Paul-André Jaccard, “[...] ela não deixa jamais o domínio das belas-artes para o das artes decorativas, mas simplesmente se permite a liberdade de pintar com as lãs da mesma maneira que faz com o óleo, trocando o pincel pela agulha. A seus olhos não há nenhuma diferença hierárquica entre as técnicas, por sinal, por ela utilizadas de modo simultâneo em motivos semelhantes (retrato, figura, paisagem, etc.). É por isso que ela cria para tais peças essa denominação de “quadros-lãs” [...]” (JACCARD, 2006, pp 78-9). Em suma, Bailly reintroduz, tecnicamente, os meios têxteis na “grande arte”, mas sem colocar em questão as hierarquias da própria história da arte enquanto disciplina e prática social.

Subvertendo hierarquias e sentidos: algumas experiências após os anos 1970

Um terceiro momento na relação entre artes, têxteis – sobretudo bordados – e a questão do gênero ocorre a partir dos anos 1970, nos Estados Unidos, com o advento do feminismo. Trata-se não mais de aceitar as hierarquias artísticas estabelecidas e de se esforçar para nelas integrar as obras têxteis, vistas como essencialmente femininas, dentro do campo dominante, mas de fazer algo mais ousado: *subverter* o cânon. Para os artistas pós 1970, as modalidades outrora desprezadas por sua “essencial feminilidade”, tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico (que se percebe como imune às pressões externas) também está sujeito às injunções do gênero.

Pioneira nesse sentido foi a artista americana Mirian Schapiro. Ela retomou os têxteis em duas direções. Primeiramente, propôs a revalorização das práticas tradicionais femininas, vistas até então como domésticas e não artísticas. Para tanto retomou de um novo modo um objeto tradicional na cultura norte-americana e considerado “artesanal”: o quilt. Paralelamente, inventou obras com intuito de criticar as falas, os silêncios, as omissões e os preconceitos da história da arte que, por

séculos, negligenciou os trabalhos femininos. Em "Anonymous Was a Woman", Schapiro escolheu uma série de modalidades tradicionalmente consideradas inferiores, por serem supostamente "femininas" e "domésticas", tais como as toalhas de mesa, guardanapos e pequenos tecidos bordados, retirou-as de seus contextos apartados e inferiorizados, e exibiu-as como objetos artísticos⁸.

O título da obra alude a um outro aspecto político do campo das artes: um dos elementos decisivos para a definição de uma obra como artística é o fato de a mesma ser assinada, ou seja, ser fruto de um sujeito reconhecido, socialmente, como artista. Nesse sentido, a proposição de Schapiro é incisiva: os trabalhos artesanais, geralmente anônimos, são também femininos: "o anônimo era uma mulher". Vale notar que, muito embora a artista chame a atenção para a desvalorização dos produtos e produtores não consagrados pelo campo artístico dominante, o faz num plano eminentemente discursivo, e não prático: afinal, mesmo expondo colagens de obras tradicionais feitas por mulheres anônimas, sua própria obra é autoral, assinada e exposta em espaços legítimos. A artista exhibe as desigualdades, aponta as hierarquias, mas isso não se traduz em uma mudança estrutural: os museus e galerias "badalados" dificilmente acolhem em seus espaços obras artesanais e anônimas. Assim, o que se exhibe são os valores e discursos de Miriam Schapiro, a artista reconhecida enquanto tal. O mesmo vale para os trabalhos mencionados a seguir⁹.

No caso brasileiro, há vários artistas contemporâneos que têm retomado elementos das artes têxteis em suas práticas artísticas, em particular o bordado. Dentre eles, destacam-se Leonilson (1957-1993), Lia Menna Barreto (1959), Beth Moisés, Rosana Paulino (1967) e Rosana Palazyan (1963), pelo efeito provocador e contundente que o ato de bordar adquire em seus trabalhos, marcados por orientações muito diversas.

Gostaria de deter-me, aqui, em algumas produções de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, duas artistas contemporâneas, jovens, em plena atividade, e que criticam as noções tradicionais de feminilidade amplamente disseminadas em nossa cultura, seja no senso-comum, seja na própria tradição artística culta. Para tanto, ambas articulam a crítica das representações à da linguagem que sustenta e dissemina os discursos. Utilizam-se de faturas tradicionalmente associadas à apregoada "docilidade" dos "espíritos femininos", tais como os bordados; assim, criam obras nada dóceis, pelo contrário, são imagens agudas, incômodas, atordoantes, capazes de provocar amplas alterações de sentidos.

Antes de mais nada, é preciso notar que ambas são, de certo modo, herdeiras

de intervenções e questões já apontadas ao menos desde finais da década de 1980, por artistas como Leonilson, Lia Mena Barreto, Anna Maria Maiolino e Leda Catunda, os quais lançaram mão de bordados e de costuras, entre outros suportes. Como esclarece Chiarelli, são obras que evidenciam um desejo de diferenciar-se de uma produção caracterizada pelo rigor formal, pela frieza dos materiais empregados, pelo modo serial e impessoal dos objetos. Naquele momento, desponta uma geração de criadores dedicada a pesquisas formais tomando como ponto de partida a própria estrutura dos objetos, de sua materialidade pulsante, que lhes confere unicidade. Por meio do que o autor define como “inteligência artesanal”, “vão ligando um módulo ao outro, vão tramando, amarrando, costurando... Agindo mais no mundo e com o mundo do que propriamente sobre o mundo, esses artistas igualmente estão se apropriando de uma inteligência ou de uma nacionalidade que é anterior a eles, e da qual não apenas se apropriam, mas a ela se integram” (CHIARELLI, 2002, pp. 121- 127). Trata-se de recuperar uma tradição artesanal nacional, expressa na cestaria, na pintura ornamental, na tecelagem e nos bordados, com vistas a reivindicar uma posição para seus projetos artísticos pessoais, bem como para a produção brasileira, diante de um debate internacional. “Em vez de enrolar, vincar, torcer, cortar, esses artistas vêm costurando, bordando, ligando, colocando dobradiças entre a visualidade não-erudita brasileira e algumas das grandes questões da arte internacional das últimas décadas” (Idem, pg 127). As obras das duas Rosanas podem e devem ser compreendidas dentro desse panorama bem delineado por Chiarelli, no qual o bordado se insere numa estratégia de ação (e reação) estética que visa a demarcar um espaço particular para a arte brasileira no contexto internacional, recuperando, para tanto, certos elementos tradicionais e artesanais¹⁰. Mas também, como espero mostrar, ambas articulam reflexões originais sobre as tensões que envolvem as relações entre produção artística e expectativas sociais de “gênero”, no caso, termo indissociavelmente ligado aos objetos, às artistas e a seus meios expressivos.

Rosana Paulino, negra, paulista, proveniente de uma família sem recursos, utiliza seus elementos biográficos como ponto de partida para uma reflexão que é, a um só tempo, social e autobiográfica. Nesse sentido, como afirma, são-lhe particularmente caras as questões de raça e de gênero, indissociáveis, em sua trajetória e em suas obras. Em suas palavras, trata-se de “olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil, é um desafio diário”. Sua obra discute, portanto, os padrões, de beleza, de comportamento, de apreensão dos indivíduos e suas diferenças no mundo, em nosso mundo. Para

tanto, a artista lança-se a uma pesquisa formal, que passa por reinterpretar os objetos, em especial do cotidiano, como suportes de sentidos. Explica: " faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas." Rosana, esclarece, então, porque o recurso ao bordado em seu trabalho: são " linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurado, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo."

Na série intitulada *Bastidores* (1997), a artista sintetiza suas temáticas mais recorrentes. Trata-se de um conjunto de seis peças realizadas por xerox de fotografias transferidas para tecidos, emolduradas em suporte arredondado. As fotografias utilizadas são provenientes do álbum de família da artista; são, como ela, mulheres e negras, com o que, tematicamente, trata-se de obra em que a autobiografia contém em si as possibilidades de uma crítica social mais ampla. Em cada uma das reproduções, Paulino realiza uma intervenção, borda, com alinhaves agressivos, rústicos, propositalmente mal acabados, uma parte significativa dos corpos femininos: boca, garganta, olhos e testa.



Paulino, Rosana. Série Bastidores.

(Xerox transferido sobre tecido, com bordados), 31,3 cm x 31,0 x 1,1 cm. 1997.

Como já notou Daria Jaremtchuck: "A linha aparente e o bordado rude transformam os retratos em exemplares da condição dos afrodescendentes, reverberando sua difícil condição social. Os bordados afastam-se das qualidades e

delicadezas que lhes são próprios e se aproximam de operações de estancamento ou de impedimento. As costuras e suturas mal feitas parecem agir sobre cortes profundos. Se os negros eram amarrados, amordaçados e silenciados quando escravos, suas imagens nas séries *Bastidores* trazem à tona resquícios daquela condição” (JAREMTCHUK, 2007, p. 87-95).

A forma violenta com que as linhas incidem sobre os corpos negros suscitam a incômoda memória da experiência, um passado não resolvido da escravidão no Brasil. O corpo subjugado possui ainda uma outra identidade, a de gênero: são mulheres negras estampadas, amordaçadas, cegas, impedidas de ver, pensar, falar ou de gritar, que a artista expõe. Como afirma, “Pensar em minha condição no mundo por intermédio de meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca”.

A questão do gênero é crucial para a compreensão da obra e sua forma. Tematicamente, trata-se de um grupo social que sofre dupla opressão, de raça e de gênero, ambas tendo como base um elemento considerado fixo, visível: os corpos. Assim, expor, intervir e transformar tais corpos é um ato radical, pois evidencia o quanto eles não são evidências objetivas e inquestionáveis, mas objetos compreendidos, criados e representados por meio de discursos (sempre) políticos. Os elementos formais contribuem decisivamente para que as tensões se avolumem e se resolvam: ao utilizar-se do bordado, dele retirando qualquer traço de delicadeza, de resignação, de meticulosidade e passividade tradicionalmente associadas a uma suposta feminilidade essencial, Rosana Paulino subverte, ao mesmo tempo, os sentidos das imagens e dos discursos históricos sobre mulheres, por meio de um deslocamento de procedimentos da própria história da arte.

A produção de Rosana Palazyan também merece destaque. Formalmente densa, transcende o discurso feminista sem se deixar aprisionar por um esteticismo inócuo. Trabalhos como “*Sangue e bordado*” e “*Irmão-irmã*” são aparentemente delicadas e inofensivas, e até, fazendo uso de estereótipos correntes, “femininas” [imagens 6 e 7]. Alguns elementos formais se repetem nos dois: o brilho, a luminosidade branca, pura, e a trama delicada dos tecidos · efeitos que, combinados, seduzem o espectador desavisado. Este, uma vez atraído pelo objeto, aproxima-se, e, ao fazê-lo, surpreende-se. Aqueles artefatos de um cotidiano doméstico supostamente sereno apresentam-se inteiramente subvertidos: a almofada, objeto supostamente confortável, suscita

desconforto; o véu do berço do bebê, cuja função tradicional é a de zelar, agora não vela, mas revela.

Em ambas, o universo da violência descortina-se. Em "*Sangue e bordado*", a violência sexual é aludida pelas imagens bordadas e pela gotinha de sangue, incômoda, que paira no canto inferior da almofada-objeto. Em "*Irmão-irmã*", as pequenas cenas estampadas, propositalmente complexas e ambíguas, se por um lado provocam associações com os desenhos decorativos utilizados nas indumentárias e adornos infantis, por outro estimulam uma memória dolorosa e atual, presente em nosso imaginário contemporâneo, sobre a tão presente violência contra as crianças; uma prática quase invisível, acobertada pelas paredes dos lares, pelo escuro das ruas.

O hiato entre a expectativa suscitada por objetos tão delicados, brilhantes, sensualmente ternos, exemplares das supostas "passividade e delicadeza da alma feminina" e o elemento concreto que se nos apresenta provoca reações, críticas, dissonâncias¹¹. Há uma inegável suspensão da leveza, do encantamento. Tais pequenas costuras, tão sutis, nos obrigam a colocar as falsas evidências em suspenso; elas desvendam as muitas violências, outrora acobertadas.

Os bordados realizados pelas duas Rosanas, Paulino e Palazyan, são intervenções políticas na arte, que passam pela transformação dos discursos e representações dos dois gêneros poderosos com que ambas lidam. Gênero compreendido enquanto modalidade artística, e gênero associado à feminilidade, condição derivada da ordem do corpo que as circunscreve. Há muitas cargas simbólicas associadas a cada uma dessas tradições, que, como procurei mostrar, estão interligadas historicamente e impõem-se às mulheres artistas. Ambas transformam o fado da tradição em matéria pulsante para seus trabalhos inventivos, atordoantes, críticos. Seus bordados não remendam fatos; bem ao contrário, abrem fendas.

Referências bibliográficas

1900. Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 2000.

A família Graz-Gomide. O art-deco no Brasil. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1976.

AMARAL, Aracy. "Às margens de uma pesquisa: os artistas da Semana de Arte Moderna". In: *Mirante das artes* (8), março/abril, 1968.

BAMONTE, Joedy L. B.M. "A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira, In: *17º Encontro Nacional da ANPAP.* Florianópolis, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BROUDE, Norma. "Miriam Schapiro and 'Femmage': Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art", In: *Feminism and History of Art. Questioning the Litany* (Norma Broude and Mary Garrard ed). New York: Harper & Row Publishers, 1982.

CARVALHO, Vania Carneiro de. *Gênero e Artefato. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material- São Paulo, 1870-1920.* São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

CHADWICK, W e DE COURTIVRON, I. (orgs.). *Amor & Arte. Duplas amorosas e criatividade artística.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995.

CHADWICK, Witney. *Women, Art and Society.* London: Thames and Hudson, 1996.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira.* São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

DE LAURETIS, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus, 1919-1933.* London: Taschen, 2004.

GARB, Tamar. "L'Art féminin: the formation of a critical category in late nineteenth-century France", *Art History* (12), London, nº1, março 1989, vol.12.

GOLDSTEIN, Carl. *Teaching Academy. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GREENHALGH, Paul. *Art Nouveau, 1890-1914*, London: Victoria and Albert Museum, 2002.

HEINICH, Nathalie. *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*. Paris: Editions Minuit, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de e HERKENHOFF, Paulo. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Banco do Brasil, 2006.

JACCARD, Paul-André. *Alice Bailly, La Fête Étrange*. Lausanne, Musée Cantonal de Beaux-Arts, 2006. *John Graz. Reminiscências do Modernismo*. São Paulo: Paço das Artes, 1980.

JAREMTCHUK, Dária Gorete "Ações políticas na arte contemporânea brasileira". *Concinnitas* (UERJ), v. 01, p. 87-95, 2007.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson. São tantas verdades*. São Paulo: DBA Artes gráficas/Melhoramentos, 1998.

MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro* história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NEWDIGATE, Ann. "Arte kinda, tapicería sorta: los tapices como acceso em abreviatura a los lenguajes, definiciones, instituciones, actitudes, jearquías, ideologías, construcciones, clasificaciones, historias, prejuicios y otras malas costumbres de Occidente". In: (DEPPEWEEL, Katy ed.) *Nueva Crítica Feminista de Arte. Estrategias críticas*. Madrid: Ediciones Cátedra SA, 1998.

NOCHIN, Linda. *Art and Sexual Politics*. New York: Macmillan Publishing Co., 1973.

NOEL, Denise. *Les Femmes Peintres au Salon. Paris 1863-1889*. Paris : Université de Paris 7. Denis Diderot, 1997.

PEVSNER, Nicolau. *As academias de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RECKITT, Helena and PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. New York: Phaidon,2001.

ROSANA PALAZYAN. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

ROSENQVIST, Johabba. "Trangressing the Border of Textile Art, or- Swedish Artists As Craftsmen?". (texto apresentado na 5th European Feminist Research Conference, Lund University, Sweden).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. "Regina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 45, p. 87-106, 2007.

SMITH, Tai. "Pictures made of wool": the gender of Labor at the Bauhaus Weaving Workshop (1919-1923). In: *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, 2002.

WELTGE, Sigrid Wortmann. *Women's Work. Textile Art From the Bauhaus*. London: Thames and Hudson, 1993.

Como citar esse artigo

SIMIONI, A. P. C. *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html> , acesso em: dd/mm/aaaa.

Notas

¹ O presente artigo é uma versão da comunicação apresentada no 33º Encontro Anual da ANPOCS (Caxambu, outubro de 2009).

² Para aprofundar a questão, ler: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ Sobre tal questão, ler: NEWDIGATE, Ann. "Arte kinda, tapicería sorta: los tapices como acceso em abreviatura a los lenguajes, definiciones, instituciones, actitudes, jearquías, ideologías, construcciones, clasificaciones, historias, prejuicios y otras malas costumbres de Occidente". In: (DEPPEWEEL, Katy ed.) *Nueva Crítica Feminista de Arte. Estrategias críticas*. Madrid, Ediciones Cátedra SA, 1998. Ver também ROSENQVIST, Johabba. "Trangressing the Border of Textile Art, or- Swedish Artists As Craftsmen? ". (texto apresentado na 5th European Feminst Researctch Conference, Lund University, Sweden).

⁴ "À recherche d'un art total". In: *1900*. Paris: Galeires Nationales du Grand Palais, 2000.

⁵ O livro de WELTGE, Sigrid Wortmann. *Women's Work*. Textile Art From the Bauhaus. London: Thames and Hudson, 1993 analisa minuciosamente os mecanismos de gêneros operantes na Bauhaus e o modo com que, sucessivamente, o ateliê de tecelagem foi sendo feminilizado e subvalorizado dentro da escola.

⁶ Percebe-se que os objetos associados à feminilidade são aqueles que consubstanciam a separação entre o universo do trabalho e o universo doméstico, e que, portanto, materializam justamente o que se esperava das práticas e funções "femininas", de salvaguardar o ambiente íntimo e familiar das "contaminações" do mundo da rua, do trabalho, em suma, do universo público.

⁷ O caso de Regina Graz exemplifica bem o tipo de divisão sexual do trabalho tão em vigor nos circuitos modernistas. Cabia aos homens a concepção geral dos projetos decorativos e a execução em materiais duros (metais, madeiras e ferragens etc), enquanto as mulheres realizavam as "faturas femininas", ainda que com uma linguagem profundamente distinta das obras que enfeitavam o tradicional lar burguês adornado, "amadoristicamente", pelas donas de casa. A esse respeito, consultar: MICELI, Sergio. A família Gomide-Graz: artistas-decoradores de elite. In: Miceli, S. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. "Regina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 45, p. 87-106, 2007.

⁸ As imagens das obras da artista podem ser acessadas pelo site:
http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.bluffton.edu/womenartists/womenartistspw/schapiro/anowoman.jpg&imgrefurl=http://www.bluffton.edu/womenartists/womenartistspw/schapiro/schapiro3.html&usq=__LIoGZIAOs6ozdPI_lzqkVWOSPRo=&h=381&w=545&sz=162&hl=pt-BR&start=10&um=1&itbs=1&tbnid=uIq_7LatEh-i1M:&tbnh=93&tbnw=133&prev=/images%3Fq%3Dmiriam%2Bschapiro%2Banonimous%26um%3D1%26hl%3Dpt-BR%26tbs%3Disch:1

⁹ Com isso, pretendo apenas apontar que, muito embora o desejo de tais artistas

seja o de produzir cortes radicais no sistema artístico, suas proposições têm alcance limitado, não são capazes, por si só, de promover uma valorização (inclusive monetária) de obras tão desvalorizadas tradicionalmente, nem de inseri-las no campo artístico dominante. Fomentam a consciência sobre os mecanismos de exclusão e inclusão operantes, mas, no limite, fazem-no a partir “de dentro”, ou seja, expondo em espaços consagrados objetos como obras únicas e assinadas, que refletem seus próprios projetos intelectuais; mesmo que esses sejam o de “criticar o sistema”, não são capazes de (e talvez nem queiram) “romper” definitivamente com ele.

¹⁰ A entrevista de Leonilson, em 1992, ao comentar a contraposição dos trabalhos de sua geração, “poéticos” em relação à arte “cerebral” da década de 60, confirma a hipótese de Chiarelli. “[...] Acho que a exposição do Bispo era o que a gente precisava desde a época do Hélio Oiticica. Depois que ele fez os parangolés e depois das máscaras da Lygia Clarck, a criação se voltou para o feio. Nos anos 60, não podia ter nada bonito. A partir de 1965, mais ou menos, não tinha pintura, tudo era cerebral. [...] O que ficou foi uma produção racional. Não digo que tivesse menos força, mas como tinha que esconder, a poesia ficou guardada” (Leonilson, apud Lagnado, pg 92).

¹¹ Vânia Carvalho, ao analisar os objetos considerados “femininos” nos interiores burgueses paulistanos da virada do século XIX para o XX, alude a algumas características materiais recorrentes: os elementos “miniaturizados e delicados, considerados agradáveis ao olhar, ao toque, ao cheiro e até mesmo ao paladar”. Carvalho, op cit, pg 87. Percebe-se que Palazyan recupera tais aspectos sensoriais atrelados à fatura feminina, mas alterando profundamente seus sentidos.