



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

SÉFORA SORAIA DA COSTA E SILVA

**UMA POÉTICA DA PAZ: A EXPRESSÃO VISUAL DO BORDADO TÊXTIL DE
CAICÓ-RN NO INÍCIO DO SÉCULO XXI, A PARTIR DAS OBRAS DE IRACEMA
NOGUEIRA BATISTA**

RECIFE-PE

2020

SÉFORA SORAIA DA COSTA E SILVA

**UMA POÉTICA DA PAZ: A EXPRESSÃO VISUAL DO BORDADO TÊXTIL DE
CAICÓ-RN NO INÍCIO DO SÉCULO XXI, A PARTIR DAS OBRAS DE IRACEMA
NOGUEIRA BATISTA**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Área de Concentração: Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.

Orientadora: Professora Doutora Luciene Lehmkuhl.

RECIFE-PE

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S586p Silva, Séfora Soraia da Costa e
Uma poética da paz: a expressão visual do bordado têxtil de Caicó-RN
no início do século XXI, a partir das obras de Iracema Nogueira Batista /
Séfora Soraia da Costa e Silva. – Recife, 2020.
125f.: il.

Orientadora: Luciene Lehmkuhl.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes
Visuais, 2020.

Inclui referências, glossário e apêndices.

1. Bordado. 2. Caicó-RN. 3. Artes visuais. 4. Elementos visuais.
5. Artesanato. I. Lehmkuhl, Luciene (Orientadora). II. Título.

700 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2020-223)

SÉFORA SORAIA DA COSTA E SILVA

**UMA POÉTICA DA PAZ: A EXPRESSÃO VISUAL DO BORDADO TÊXTIL DE
CAICÓ-RN NO INÍCIO DO SÉCULO XXI, A PARTIR DAS OBRAS DE IRACEMA
NOGUEIRA BATISTA**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Aprovada em: 28/02/2020.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Luciene Lehmkuhl (Orientadora)
Universidade Federal da Paraíba

Professor Doutor Robson Xavier da Costa (Examinador interno)
Universidade Federal da Paraíba

Professor Doutor Hélder Alexandre Medeiros de Macedo (Examinador externo)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte



Fotografia: Séfora S. Costa e Silva, 2017.
Bordado de Iracema N. Batista sobre varanda de rede de dormir.

Às roseiras Antônia e Geneci.
Às rosas Isadora, Lara e Júlia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao corpo docente, discente e técnico administrativo do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), onde esta pesquisa se iniciou, e a todas as pessoas que compõem o Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco – PPGAV UFPB/UFPE, em especial à Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl, orientadora deste estudo, que conduziu as análises com sensibilidade, delicadeza e inteligência. Em âmbito acadêmico, minha gratidão estende-se, ainda, aos professores que participaram da banca de qualificação e da defesa final na condição de membros internos ou externos, especialmente à Prof.^a Dr.^a Marize Malta Teixeira (PPGAV - UFRJ), à Prof.^a Dr.^a Maria Bernadete Ramos Flores (PPGH - UFSC), à Prof.^a Dr.^a Sabrina Fernandes Melo (PPGAV - UFPB/UFPE), ao Prof. Dr. Robson Xavier da Costa (PPGAV - UFPB/UFPE) e ao Prof. Dr. Hélder Alexandre Medeiros de Macedo (MHIST/CERES-UFRN).

Agradeço à minha família pelo dom divino da vida, por me apresentar ao bordado têxtil, à costura e à tecelagem no Seridó potiguar, e por todo o aprendizado e apoio oferecidos durante o percurso. O incentivo e o apoio vindos de Diogo também favoreceram os caminhos percorridos realizando sonhos. Sou grata.

À Iracema Nogueira Batista e à Maria do Rosário Araújo Vale externo sentimento de gratidão pela disponibilidade e generosidade com que compartilharam seus trabalhos, conhecimentos e saberes sobre o bordado realizado no Seridó potiguar, sem olvidar as tantas pessoas vinculadas ao bordado têxtil que carregaram esforços para o êxito desta pesquisa. Muito obrigada.

Agradeço imensamente às pessoas de outras áreas do conhecimento científico que gostam de pesquisar, com as quais conversei no percurso da pesquisa, aprendendo e considerando novas possibilidades teóricas e metodológicas. As trocas artísticas e teóricas vivenciadas dentro ou fora da sala de aula do mestrado contribuíram para minha formação intelectual e artística, cristalizando os saberes que cada pessoa despertou em mim, às quais ofereço minha gratidão e amizade.

Desejo paz, sabedoria, saúde, amor e felicidade para todas as pessoas.

RESUMO

A pesquisa versa sobre a expressão visual do bordado têxtil no Seridó potiguar, no início do século XXI, a partir dos artefatos bordados por Iracema Nogueira Batista. Propõe, inicialmente, reflexões teóricas e metodológicas e aborda as inter-relações entre a arte popular, o artesanato e a arte têxtil na atualidade. Dedicase ao estudo da cultura material do bordado têxtil de Caicó-RN, para desenvolver uma abordagem micro-histórica (REVEL, 1998) no âmbito das artes visuais, perquirindo as escolhas compositivas evidenciadas nesse bordado. As linhas, a superfície, as cores, o volume e a luz, são analisados em consonância com os elementos visuais propostos por Fayga Ostrower (2013, p. 99), artista visual, professora e teórica das Artes Visuais no Brasil. Nessa perspectiva, trata da contribuição da bordadeira Iracema Nogueira Batista para a consolidação da cultura material do bordado têxtil no Seridó potiguar. Ao trazer as particularidades vivenciadas pela bordadeira referida, ao longo dos seus sessenta anos de atividades com o bordado têxtil, sendo trinta deles aliados à pesquisa acadêmica sobre o bordado, em diversos campos do conhecimento, dialoga com a ideia de forma de vida discutida por Bourriaud (2011, p. 118). As análises das fotografias dos bordados, coletadas considerando a teoria do paradigma indiciário (GINZBURG, 1986, p. 149), se debruça sobre detalhes encontrados nos artefatos com bordados têxteis em Caicó-RN, que podem evidenciar uma lógica grupal. Desse modo, com o auxílio da fotografia documental, são analisados trabalhos bordados por Iracema Nogueira Batista, no início do século XXI, nos quais se verifica a presença dos elementos visuais, bem como uma paleta de cores com fios de algodão, em consonância com o conceito de tensão psíquica trazido por Fayga Ostrower (op. cit., p. 207). Conclui-se que há um caminho sensível, uma poética da paz, num contexto de dignidade humana e liberdade no sertão do Seridó potiguar. Além disso, debate sobre a arte têxtil e o anonimato feminino nas artes visuais no Brasil, contribuindo para a pesquisa acadêmica na área de Artes Visuais, fortalecendo a memória, a cultura, a teoria e a história da arte brasileira ligada ao bordado têxtil.

Palavras-chave: Bordado. Caicó-RN. Artes visuais. Elementos visuais. Artesanato.

ABSTRACT

The research deals with the visual expression of textile embroidery in Seridó potiguar, at the beginning of the 21st century, from the artifacts embroidered by Iracema Nogueira Batista. Initially, it proposes theoretical and methodological reflections and addresses the interrelationships between popular art, handicrafts and textile art today. He is dedicated to the study of the material culture of textile embroidery in Caicó-RN, to develop a micro-historical approach (REVEL, 1998) within the scope of visual arts, investigating the compositional choices evidenced in this embroidery. The lines, the surface, the colors, the volume and the light are analyzed in line with the visual elements proposed by Fayga Ostrower (2013, p. 99), visual artist, teacher and theorist of Visual Arts in Brazil. In this perspective, it deals with the contribution of the embroiderer Iracema Nogueira Batista for the consolidation of the material culture of textile embroidery in Seridó potiguar. When bringing the particularities experienced by the referred embroiderer, over his sixty years of activities with textile embroidery, thirty of them allied with academic research on embroidery, in several fields of knowledge, he dialogues with the idea of a way of life discussed by Bourriaud (2011, p. 118). The analysis of the embroidery photographs, collected considering the theory of the indicative paradigm (GINZBURG, 1986, p. 149), focuses on details found in the artifacts with textile embroidery in Caicó-RN, which may show a group logic. In this way, with the aid of documentary photography, works embroidered by Iracema Nogueira Batista, at the beginning of the 21st century, are analyzed, in which the presence of visual elements is verified, as well as a color palette with cotton threads, in line with the concept of psychic tension brought by Fayga Ostrower (op. cit., p. 207). We conclude that there is a sensitive path, a poetics of peace, in a context of human dignity and freedom in the *sertão* of Seridó potiguar. In addition, debate on textile art and female anonymity in visual arts in Brazil, contributing to academic research in the field of Visual Arts, strengthening the memory, culture, theory and history of Brazilian art linked to textile embroidery.

Keywords: Embroidery. Caicó-RN. Visual arts. Visual elements. Crafts

SUMÁRIO

1	ANTES DE BORDAR	10
2	ARTE E DEVOÇÃO	17
3	A TOALHA BORDADA DO BANQUETE DE IDEIAS	22
3.1	O EMARANHADO DE FIOS DA ARTE POPULAR, DO ARTESANATO E DA ARTE TÊXTIL	33
4	IRACEMA NOGUEIRA BATISTA E A CULTURA MATERIAL DO BORDADO TÊXTIL	47
4.1	OBRA 1: BORDADOS TÊXTEIS EM BLUSA DE LINHO	53
4.2	OBRA 2: BORDADOS TÊXTEIS EM TOALHA DE BANHO	59
4.3	OBRA 3: BORDADOS TÊXTEIS SOBRE LENÇOL	64
4.4	OBRA 4: BORDADOS TÊXTEIS EM VESTIDO	67
5	UMA POÉTICA BORDADA DA PAZ	70
5.1	OS PONTOS, OS MOTIVOS E AS CORES.....	74
5.1.1	Do Velho Mundo ao sertão do Seridó potiguar.....	75
5.1.2	Os fios que colorem a paisagem	88
6	MÃOS QUE BORDAM	96
7	O TEMPO E O ESPAÇO DO BORDADO	104
8	O ARREMATE.....	110
	REFERÊNCIAS.....	113
	GLOSSÁRIO	123
	APÊNDICE A – CARTA À BORDADEIRA ANÔNIMA	121
	APÊNDICE B – ARGUMENTO DO FILME “SIM”	125

1 ANTES DE BORDAR

A expressão visual dos seres humanos que habitaram a Terra há milhares de anos é reportada por estudiosos da arte como as primeiras manifestações artísticas de que se tem notícia. Trata-se da pintura rupestre, um termo utilizado sobretudo por arqueólogos(as), historiadores(as) e historiadores(as) da arte para identificar os antigos achados pictóricos sobre rocha (do latim *rupes*, *rupis*, que significa “rochedo”), como assenta André Prous (2007, p. 11).

Arqueólogos e historiadores da arte discutem sobre o valor artístico dos registros rupestres, mas as polêmicas precisam considerar que as imagens gravadas e/ou pintadas determinam o interesse na pesquisa, como constata a Profa. Dra. Gabriela Martin: “as pesquisas arqueológicas são intensificadas em áreas com achados de maior beleza e conteúdo estético” (MARTIN, 1999, p.237). De forma semelhante se apresentam as pesquisas sobre o bordado têxtil no Seridó Potiguar: há divergências acerca de seu valor estético, mas trata-se de uma expressão visual estudada em várias áreas do conhecimento.

No âmbito das Artes Visuais compreende-se que a pintura, de um modo geral, demanda a aplicação de pigmentos sobre dada superfície. Essa correlação entre o meio de expressão e a ação artística, outrora vista na pintura rupestre, se evidencia também na arte têxtil na qual tecidos, fios, bastidor, dentre outros materiais, são manipulados para sedimentar a ação humana criadora. Nesse universo expressivo, o bordado têxtil particulariza-se por mostrar-se aplicado na superfície de tecidos.

Dessa forma, tal qual uma tela em branco que aguarda tintas e pincéis, no bordado têxtil o tecido demanda a interferência humana para produzir o sentido almejado, ainda que seja apenas deixar a intuição fluir ou seguir padrões previamente estabelecidos pelo risco (desenho). Logo, decisões sobre materiais, linhas, formas e cores se sucedem na expressão material humana que utiliza basicamente fios de algodão, agulha, tecido e bastidor.

Trata-se de uma antiga manifestação cultural da humanidade, da qual foram encontrados vestígios líticos (uma agulha) que datam do Paleolítico Superior (SÁNCHEZ, 2014, p. 33). É provável que tenha sido praticada por vários povos, do oriente ao ocidente, desde os egípcios, sírios, asiáticos, europeus, americanos

(astecas, maias e incas) e africanos¹. Ainda acerca da história do bordado, há relatos em textos bíblicos como o livro do Êxodo (28, 1-5), no qual constam instruções para a feitura das vestes (sacerdotais) de Aarão, estas sendo compostas de: “um peitoral, um efod, um manto, uma túnica bordada, um turbante e um cinto”.

Há evidências também entre os antigos romanos que consideravam a proximidade entre a imagem do artefato bordado e a pintura, atribuindo ao bordado o nome de *acu pictus* (pintura de agulha), sendo *acu* agulha, e *pingere* pintar (SÁNCHEZ, 2014, 32). Torna-se importante enfatizar que as pesquisas históricas sobre os bordados em geral são fascinantes, mas demandam um estudo específico, não sendo esse o foco do trabalho aqui proposto. Especificamente sobre a história do bordado têxtil no Brasil, indica-se a leitura de Ferreira (2014).

O uso da expressão “bordado têxtil” se faz necessário, inicialmente, porque etimologicamente a palavra “bordado” é um adjetivo que pode variar em gênero e número, acompanhando o substantivo ao qual se refere, segundo o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (5ª edição, 2009), elaborado pela Academia Brasileira de Letras. Neste sentido, borda-se algo ou sobre alguma coisa, que pode ser um tecido, uma fotografia, um couro ou um papel.

Para o dicionário Michaels (2019), “bordado” traduz um atributo do que é “guarnecido ou ornado de bordadura; que tem lavor em relevo sobre tecido, à mão ou à máquina, por meio de agulha, com fio de algodão, seda, lã, ouro, prata, em que se criam figuras ou ornatos”. Como é possível vê-lo sobre tecidos, peles (humana e animal), fotografias e até mesmo num canhão de guerra, tal verbete requer o uso de um substantivo antecedendo a palavra “bordado(a)”. Portanto, esta pesquisa se propõe a analisar os artefatos têxteis bordados em Caicó-RN, cidade localizada na região denominada como Seridó potiguar, no início do século XXI, a partir dos artefatos têxteis bordados por Iracema Nogueira Batista. Como o estudo aqui proposto se refere à elaboração de imagem sobre tecido, em regra o termo “bordado” será referido como bordado têxtil.

Já a locução “expressão visual” é corrente nas artes visuais. Privilegia a observação da obra de arte através do sentido da visão, considerando o que todos podem ver (ARNHEIM, 2016, p. 15). No segundo capítulo apresento as relações entre

¹ A indumentária presente nas religiões de matrizes africanas no Brasil frequentemente apresenta-se ornada de bordados, na cor branca, indicando que seu uso sugere uma participação especial na celebração.

os estudos acerca da expressão visual e os bordados, através da elaboração da assemblage “Arte e Devoção”, um trabalho realizado em 2017.

A expressão visual do bordado oriundo de Caicó-RN despertou o interesse da pesquisadora Thaís Salves Brito. A tese defendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, em 2010, sob o título *Bordados e bordadeiras: um estudo etnográfico sobre a produção artesanal de bordados em Caicó-RN*, revela-se um marco teórico sobre o tema pesquisado, além de enfatizar a destacada apresentação visual do artefato em estudo, indicando uma possível discussão acerca das imbricações artísticas presentes ou não no bordado de Caicó-RN. Outro aspecto que merece ser destacado é a citação de termos da linguagem visual como harmonia, ritmo, simetria e composição (BRITO, 2010, p. 162). Desse modo, a presente pesquisa busca aprofundar essa análise, do ponto de vista das artes visuais, cotejando as imagens bordadas por Iracema N. Batista com os elementos visuais elencados pela artista Fayga Ostrower (2013, p. 99).

Registre-se que, desde os primeiros momentos desta pesquisa, ainda no âmbito da Licenciatura em Artes Visuais (UFRN), uma encruzilhada de temas se mostrou presente e demandou considerações específicas, contidas no terceiro capítulo. Trata-se das reflexões teóricas interdisciplinares que circundam o estudo dos bordados no Brasil, no início do século XXI, no âmbito das artes visuais, tais como arte popular, artesanato e arte têxtil. Para tanto, traz-se ao debate autores como Argan (1992), Barbosa (2014), Sennett (2013), Suassuna (2009) e Bahamón (2004), em revisão crítica desses institutos no Brasil, retomando escritos publicados nos anais da I Jornada Discente do Programa de Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE (2019), quando apresentei resultados parciais desta pesquisa através de comunicação oral e do texto “A arte têxtil brasileira: uma análise das obras de Joedy Marins na Bienal de Arte Têxtil Contemporânea em 2018” .

Em seguida, parte-se para as ponderações metodológicas com o auxílio de Zamboni (2012) e Ginzburg (1989), propondo-se reflexões que contribuem para a formulação de conhecimentos sobre o tema estudado. As análises visuais são realizadas em cotejo com Ostrower (2013) e oferecem observações que consideram os trabalhos de Iracema N. Batista como indiciários da cultura material do bordado têxtil no Seridó, realizando o diálogo entre as imagens bordadas sobre artefatos têxteis e os elementos das artes visuais desenvolvidos por Ostrower (2013).

Figura, portanto, no campo contemporâneo das pesquisas na área de artes visuais, no sentido observado por Brito (apud BAHIA, 2002, p. 2)

Quem desaparece diante da produção contemporânea é a nitidez da instância genealógica da História da Arte e multiplica-se a densidade e complexidade da instância teórica. Não pode existir uma Teoria de Contemporaneidade. O próprio desta contemporaneidade é ser um 'amontoado' de teorias coexistindo em tensão, ora convergente, ora divergente (BRITO apud BAHIA, 2002, p. 2).

O quarto capítulo apresenta a contribuição de Iracema Nogueira Batista para a consolidação da cultura material do bordado têxtil no Seridó potiguar, sua atuação como pesquisadora desse bordado, sua origem, filiação, outras profissões que exerceu, história com o bordado, percurso criativo. Além disso, analisa quatro bordados têxteis de sua autoria presentes nos seguintes artefatos: uma blusa de linho branco, um conjunto de toalhas, um lençol e um vestido. Posteriormente, apresenta as análises qualitativas das imagens bordadas em consonância com os ensinamentos de Fayga Ostrower (2013, p. 99), com a feliz coincidência de apresentar essas análises no centenário do nascimento desta artista primordial para o estudo das Artes Visuais no Brasil.

O quinto capítulo abraça os artefatos têxteis bordados no Seridó potiguar de um modo mais abrangente, problematizando a dimensão sensível desse bordado, discutindo seus pontos, motivos e as cores mais recorrentes no início do século XXI. Partindo do estudo da vida e das obras de Iracema Nogueira Batista, acessa uma lógica criativa e produtiva vista, em geral, no Seridó potiguar, em acordo com o entendimento de que a micro história acessa "lógicas sociais simbólicas que são as lógicas do grupo, ou mesmo de conjuntos muito maiores (REVEL, 1998, p. 13). Um processo criativo com predominância de imagens florais, arabescos e grafismos, comuns na *Art Nouveau* europeia², nas quais se percebe imagens da flora e da fauna seridoenses. A imagem bordada referida destoa das demais apresentadas em artefatos têxteis bordados, como observado por Brito (2010, p. 23), seja em razão da organização dos bordados no espaço expressivo, pelas cores ou pelos pontos utilizados.

² Estilo ornamental presente no início do século XX, marcado pelo acréscimo de detalhes naturalistas, icônicos, com curvas e arabescos, a um objeto útil (ARGAN, 1992, p. 199).

Outrossim, desenvolve a dimensão espacial da região Seridó potiguar, em especial a cidade de Caicó-RN, lugar do bordado têxtil analisado, ciente de que apresenta apenas uma versão dentre tantas maneiras de se trabalhar o têxtil existentes no mundo, em vários e distintos momentos históricos. Incursiona, ainda, pelo Norte de Portugal e pelo Arquipélago da Madeira, Região Autônoma da Madeira, Portugal, numa tentativa de dar continuidade ao que foi trazido em pesquisas anteriores sobre a origem dessa prática têxtil, privilegiando a abordagem imagética, uma discussão iniciada no texto “Uma poética da paz: visualidades dos têxteis bordados no Seridó Potiguar no início do século XXI”, publicado no e-book “Encontros e conexões em artes visuais: pré pandemia”, em 2020, pela editora da UFPB, no qual apresento os resultados parciais da pesquisa para fins de divulgação científica, juntamente com a Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl.

O sexto capítulo discute temas como tradição, inovação, hibridação, transculturação e anonimato, em correlação com os achados da pesquisa, ciente de que a variação de escalas permite passear por histórias e conhecimentos (REVEL, 1998, p. 38) acerca do objeto estudado. Verte o olhar sobre a vida e as obras da bordadeira, numa perspectiva inspirada na ideia de pequena história desenvolvida sobretudo por C. Ginzburg (1989) e J. Revel (1998). Ao final, nomina pessoas que realizam bordados têxteis no Seridó potiguar na atualidade, seja por terem seus trabalhos citados em pesquisas anteriores ou porque houve o contato durante esta pesquisa, problematizando a questão do anonimato nas artes visuais.

No capítulo sete situa-se espacialmente a pesquisa, apresentando o Seridó Potiguar através do bordado, imagetivamente referido na obra de Davina, um óleo sobre tela realizado em 2004, exposto anualmente no saguão do SEBRAE-RN durante a Feira de Artesanato dos Municípios do Seridó – FAMUSE, no qual é possível inferir a paisagem desse sertão em confluência com suas manifestações culturais. Destaca-se nessa obra, a centralidade da figura da bordadeira, em proximidade com a paisagem árida e com as celebrações religiosas.

Seguem-se as conclusões, ciente de que a contribuição do presente estudo reside no fato de enxergar lacunas acadêmicas entre as práticas artísticas realizadas nos cursos de artes visuais e o imenso manancial de obras têxteis realizadas no Brasil. Ao propor um diálogo inicial entre elas, o estudo considera que a metodologia empregada atende a uma necessidade de análise das conexões entre os bordados têxteis e as artes visuais, sem olvidar que críticas e investigações posteriores serão

capazes de superá-la, como bem adverte Lévi-Strauss (2017, p. 246), quando defende o ineditismo em pesquisas antropológicas sobre a arte primitiva:

Os estudos de arte primitiva comparada certamente têm sido comprometidos pelo zelo dos que buscam contatos culturais e empréstimos. Digamos em alto e bom som que o foram ainda mais pelos fariseus intelectuais que preferem negar conexões evidentes porque sua ciência ainda não dispõe de nenhum método de interpretação satisfatório passível de ser aplicado. Negar os fatos porque se acredita que sejam incompreensíveis é certamente mais estéril, do ponto de vista do progresso do conhecimento, do que elaborar hipóteses; ainda que estas sejam inaceitáveis, justamente por sua insuficiência, suscitam a crítica e a investigação que um dia serão capazes de superá-las (LÉVI-STRAUSS, 2017, p. 246).

Vale salientar que as análises expostas manifestam o que pode ser apreendido durante a pesquisa, enquanto possibilidade de diálogo entre a expressão visual sobre o têxtil bordado e as artes visuais, ciente de que o conceito de arte varia conforme o (a) autor(a), o tempo no qual está inserida a obra, e que o “significado de uma obra demanda o estudo de vários contextos e pressupõe a participação de atores precisos que intervêm na construção do sentido da obra” (CANCLINI, 2016, p. 220), sobretudo a artista e a espectadora, a bordadeira e a pesquisadora, o(a) leitor(a) e os bordados. Neste sentido, para além de discutir o eventual caráter artístico dos bordados de Caicó-RN, esta pesquisa considera tais variações e oferece uma análise dos elementos das artes visuais com os bordados realizados por Iracema N. Batista, ciente de que tal abordagem pode evidenciar uma hierarquia pregressa entre os temas estudados na área de Artes Visuais.

Como se pode inferir, a pesquisa apresentada reúne um percurso considerável de observações e reflexões, tendo recebido muitos apoios, em especial da bordadeira Iracema N. Batista, da “riscadeira” Maria do Rosário Araújo Vale, da orientadora deste estudo a Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl, de professores(as) e pesquisadores(as) em Artes Visuais, História, Geografia, Educação, Antropologia, dentre os quais destaco a Dra. Inez Helena Muniz Garcia, doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2012) e o Dr. Hélder Alexandre Medeiros de Macedo, doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (2013), além das contribuições primorosas dos(as) artistas visuais em várias trocas,

percepções, pontos de vista e entendimentos multiculturais, seja em sala de aula ou em exposições.

No âmbito do Programa Associado de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco, esta pesquisa registra, ainda, o apreço por professores(as), pesquisadores(as), estudantes da graduação em Artes Visuais (licenciatura e bacharelado) e servidores(as) técnicos (as).

2 ARTE E DEVOÇÃO

Faz-se necessário pontuar o percurso da presente pesquisa que se iniciou em 2016, no curso de graduação em licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, durante a disciplina Pintura III, ministrada pelo Prof. Fernando de Paiva Ferreira Júnior, na qual dever-se-ia escolher um tema para desenvolver um projeto de pintura. Em razão da proximidade com o têxtil seridoense, o tema desenvolvido por mim foi o bordado elaborado em Caicó-RN, no início do século XXI, tomando como partida fotografias presentes em meus arquivos, em geral coletadas em visitas às várias edições da Feira de Artesanato dos Municípios do Seridó - FAMUSE, em Caicó-RN, por ocasião da Festa de Sant'Anna.

Durante as investigações preliminares e a colheita de imagens, a complexidade do assunto do ponto de vista imagético e produtivo demandou uma pausa reflexiva. Os bordados apresentaram estruturas e agrupamentos de cores *sui generis*. Via-se um processo criativo e produtivo com conhecimentos específicos que demandaria uma pesquisa apropriada e rigorosa a ser realizada com orientação específica, provavelmente estendendo-se por mais de um período letivo, o que foi corroborado pelo professor da disciplina.

Constatou-se tratar-se de um estudo urgente, uma vez que o processo produtivo do bordado de Caicó-RN encontra-se em vias de modificação, face aos avanços da mecanização e automação industriais perpetrados com fortes impactos na comercialização do bordado. Vê-se a automação industrial lançando seus tentáculos sobre o processo produtivo do bordado, como outrora, no início do séc. XX, a produção artística europeia foi impactada pela Revolução Industrial (Argan, 2011). Tais constatações motivaram as pessoas envolvidas nos processos produtivo e criativo desse bordado a buscarem o registro da Indicação Geográfica junto ao Instituto Nacional de Propriedade Intelectual – INPI, o que foi deferido em 2020 (Revista da Propriedade Industrial nº 2581), havendo a definição do selo com a indicação da procedência, após preenchidos requisitos específicos como pontos utilizados e localização da elaboração do bordado.

Ainda no curso de graduação, o prosseguimento dos estudos deu-se nas disciplinas Metodologia de Pesquisa e Pesquisa em Arte, com observações das professoras Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa e Dra. Laís Guaraldo, passando a um levantamento dos(as) autores(as) que pesquisaram referido artefato, dos

processos de criação e do artefato final do bordado caicoense, através do registro (fotografia, áudio e vídeo) e da catalogação em meio físico ou digital, das imagens dos artefatos produzidos no início do século XXI, tomando por base aqueles bordados elaborados por Iracema N. Batista. Constatou-se que apesar do maior distintivo do bordado feito em Caicó-RN dizer respeito ao aspecto visual, são raros os estudos nas artes visuais. Estava diante, portanto, de uma lacuna acadêmica e de um momento importante para contribuir com a teoria e história da arte e o fortalecimento da expressão visual sobre o têxtil no Brasil.

Figura 1 - Bordado sobre varanda de rede de dormir (em andamento)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2017.

Algumas questões surgiram. Quais discursos ou saberes arqueológicos (DIDI-HUBERMAN, 2013) propõe esse bordado, seus traços característicos, a disposição espacial das figuras no recorte do tecido, sua matização ou colorização, enquanto supõe-se ser um importante distintivo das peças elaboradas no Seridó potiguar? Um marco importante para a pesquisa foi a apreciação da fig. 1, considerada uma “imagem emblemática” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 31), como diz o autor ao se referir aos dogmas imagéticos que iniciam e mobilizam levantes.

A apreciação do bordado mostrado na figura 1 aconteceu no ateliê na bordadeira, em Caicó-RN, por ocasião da realização de um exercício para a disciplina Expressão Visual II, ministrada pela professora Ma. Luiza Falcão Soares Cunha, vinculada ao curso de graduação em Design da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Por ocasião deste estudo, estive em Caicó-RN. O intuito era encontrar um artefato bordado, revisitar minhas reminiscências culturais, lembrar a infância e a adolescência, o contato com os fios de algodão, com os bordados manuseados por minha mãe e as redes de dormir e mantas feitas por meu pai, primeiro em tear manual, depois de forma semi-automatizada. Observar a fachada do

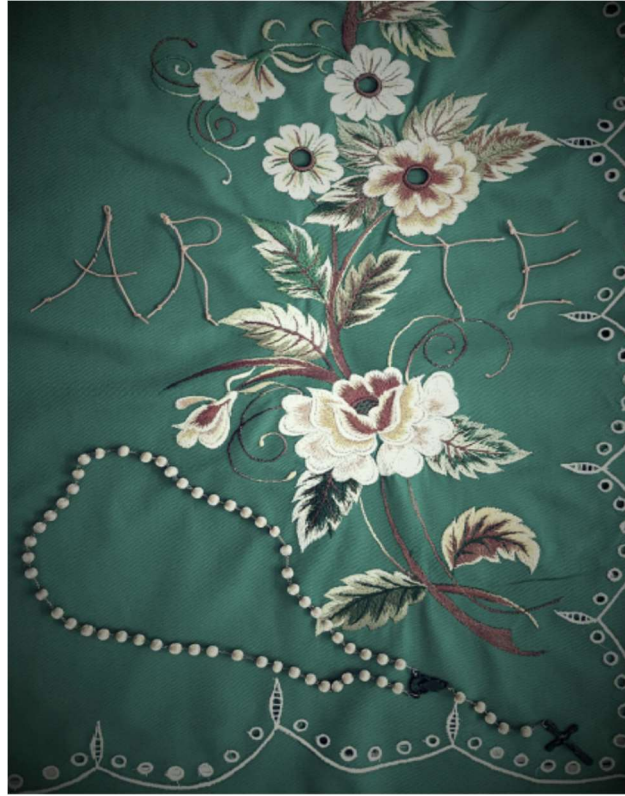
Museu do Seridó e refletir sobre o que teria acontecido com as pessoas, as obras e a instituição. Como uma população poderia conviver sem a memória da sua cultura presente nas obras de arte de seu povo? Relembrei dos momentos agradáveis de contato com a arte e a cultura seridoenses expostas em suas salas, sobretudo na gestão da professora Ma. Maria Lúcia da Costa Bezerra, enquanto diretora do Centro de Ensino Superior –CERES-UFRN, no final do século XX.

O percurso envolveu ainda a igreja de Nossa Senhora do Rosário e o centro comercial da cidade à procura do artefato mencionado, encerrando-se no ateliê de Iracema Nogueira Batista. Sentada à máquina, encontrava-se trabalhando numa varanda de rede de dormir (Fig. 1). Quando me deparei com a abundância imagética bordada no tecido de algodão verde, inacabado, exposto em sua máquina de costura não-mecanizada, fui arrebatada. Rememorei as palavras de Didi-Huberman (2013) quando pousou o seu olhar sobre o afresco de Fra Angelico. Estava diante de uma imagem da arte, aquela sobre a qual pousamos nosso olhar e somos imbuídos da “irrecusável sensação de paradoxo, pois aquilo que parece óbvio, não o é, e nos leva a buscar o discurso que se proclama ele próprio enquanto saber sobre a arte” (op. cit., p. 9). A vontade de estudar tal expressividade visual foi consolidada, de forma a olhá-la e interrogá-la, buscando suas características essenciais (COLI, 2005), com calma, de forma a entregar-lhe os olhares e estudos que pressupõe.

Mesmo sentada à máquina, entre linhas, tecidos, tesoura e pespontos, pude conversar com Iracema N. Batista sobre seu trabalho como bordadeira, como servidora aposentada da UFRN-CERES, Campus Caicó-RN, e responsável direta pela abertura e funcionamento do Museu do Seridó na gestão de Lúcia Costa (in memoriam), à quem se refere com admiração e respeito. O intuito do exercício e a possibilidade da pesquisa foram imediatamente aceitos. O exercício referido destinava-se a homenagear Ana Fernandez, compositora caicoense a quem se atribui a autoria da música Arte e Devoção e de mais de 360 canções. Neste momento pode-se elaborar uma assemblage a partir da fotografia de um detalhe da varanda da rede que estava sendo bordada, sobre o qual depusitei fios desenhados com o nome ARTE, juntamente com um terço mariano, em clara alusão ao título da canção. Entreguei a imagem produzida no ateliê de Iracema N. Batista (Fig. 2), escolhida pelos colegas como uma das melhores obras realizadas e depois exposta junto aos demais

trabalhos na Biblioteca Central Zila Mamede (UFRN, Campus de Natal-RN), em 2017 (Fig. 3).

Figura 2 – Arte e Devoção, assemblage, 2017.



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2017.

Figura 3 - Trabalhos expostos na Biblioteca Central Zila Mamede (UFRN) em 2017



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2017.

Dado a urgência e a complexidade do estudo, descortinou-se a possibilidade de aprofundar os estudos em sede de mestrado. Alguns meses depois participei de uma reunião na Associação das Bordadeiras de Timbaúba dos Batistas-RN, a convite de Iracema N. Batista e, ao final do ano de 2017, veio a aprovação do projeto de pesquisa no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco, com aulas ministradas em Recife-PE, o que foi recebido com muita alegria.

Destaco, ainda, a relevância do patrimônio cultural material que o bordado caicoense representa, uma vez que imprime identidade cultural a uma região, cujos trabalhos são valorizados pelo público que os adquire, o qual se refere ao bordado de Caicó-RN, como algo destacado de todos os demais artefatos bordados, apresentando relevância social e econômica, segundo matéria veiculada na revista *Empresa e Mercado* (Ano XV, nº18, edição 2011).

Importante mencionar, também, o impacto que a atividade tem na vida das pessoas envolvidas com a atividade de bordar no Seridó e a imbricada relação entre arte, cultura e desenvolvimento, trazidas por Sen (2010) como importantes fatores de dignidade humana e mobilização social, pois a atividade apresenta-se como fonte de renda relevante, contribuindo para a sobrevivência dessas pessoas e, muitas vezes, de seus familiares. Serve, portanto, ao atingimento da dignidade humana e vai mais além ao contribuir para o desenvolvimento social, histórico, artístico, cultural e econômico da região Seridó potiguar.

3 A TOALHA BORDADA DO BANQUETE DE IDEIAS

“Aquilo que, com efeito, deve dirigir toda a vida dos homens, dos que estão prontos a vivê-la nobremente, eis o que nem a estirpe pode inculcar tão bem, nem as honras, nem a riqueza, nem nada mais, como o amor” (PLATÃO, O banquete).

Tal qual o texto platônico, onde o conclave de ideias sobre o amor dá-se na casa de Agatão, as reflexões aqui propostas reúnem vários pontos de vista e partem do âmbito doméstico, metaforicamente sugerido numa toalha bordada de mesa, um artefato comum entre os objetos que recebem fios de algodão aplicados em sua superfície. A reunião de saberes outrora imbuída de tratar sobre o amor, é a inspiração para a reunião dos posicionamentos a seguir esposados, ciente de que o objeto bordado suplanta as ideias que atualmente o rodeiam. Para além de discutir artes visuais, a pesquisa estuda o bordado no contexto das reflexões que perpassam o assunto, apesar dos desafios postos que aliás, são corriqueiros na área de Artes, cujas dificuldades foram testemunhadas desde o princípio da pesquisa em arte no país.

A pesquisa acadêmica na área de Artes Visuais no Brasil desenvolveu-se no final do século XX, segundo Zamboni (2012, p. 65), o que o motivou a desenvolver um estudo em nível de doutorado. Inicialmente apresentou-se permeada por dúvidas e indefinições quanto ao seu âmbito de estudos, metodologias, objetos de investigação, objetivos, fundamentações, técnicas de coletas de dados, reunindo uma ampla rede de possibilidades e dialogando com outras áreas do conhecimento. Neste sentido, para o autor referido, a área de artes visuais pode compreender estudos sobre a criação artística, a história da arte, a teoria da arte, serem “interdisciplinares ou circundantes” (op. cit., p. 6). Assim, as pesquisas em e sobre arte, por exemplo, comumente buscam aproximações metodológicas com os conhecimentos ventilados em linguística, letras e artes, ou ainda, com a história ou outras ciências humanas e sociais. Logo, as pessoas que decidem pesquisar o ensino de arte, vertente desenvolvida no Brasil, sobretudo com a atuação da professora Ana Mae Barbosa, comumente dialogam com os métodos de pesquisa evidenciados na área da educação.

Todavia, nem sempre as análises que a produção visual e sensível humana exigem para o seu estudo são abarcadas pelos referenciais teóricos e metodológicos, sobretudo, porque a arte apresenta vários conhecimentos que não podem ser

comprovados ou verificados pois tratam-se de sensações, forças criativas difíceis de serem provadas, às quais a análise qualitativa pode não corresponder. Em artes visuais as obras e os demais arquivos correlatos de pesquisa tendem a ser únicos (BOURRIAUD, 2011, p. 118), resultando do estudo da forma de vida do(a) artista, não apenas do objeto elaborado, nem da sua quantidade. Tal constatação indicou um desafio inicial na pesquisa proposta, a saber, um método de análise dos bordados têxteis que pudesse aferi-los individualmente, segundo os elementos visuais propostos por Ostrower (2013), considerando o contexto e a vida da bordadeira Iracema Nogueira Batista.

As vivências em sala de aula no âmbito do mestrado possibilitaram refletir, também, sobre as noções que envolvem os estudos decoloniais realizados por Mignolo (2010), Santos (2010, 2019) e Flores e Petry (2019) nas artes visuais, bem como sobre o hibridismo e a transculturação pensados por Canclini (2015). Percebeu-se, assim, que o bordado sobre o têxtil ora pesquisado permite reflexões teóricas capazes de reunir num banquete de ideias ou numa “encruzilhada teórica” (BARBOSA, 2018, p.49) conceitos diversos como arte popular, artesanato e arte têxtil.

O artefato estudado apresenta muitas possibilidades de acesso, assim como a performance, uma expressão artística que intercambia conceitos e práticas das artes visuais, do teatro, da dança, da música. O têxtil está para o bordado como o corpo está para a performance: são seus suportes mais comuns, embora não sejam os únicos. À guisa de exemplo, no âmbito têxtil, vale mencionar a performance de Elisa Bennett, intitulada *O trabalho da mulher nunca acaba*, realizada em 2012, no qual a artista perfurou a pele da mão esquerda com fios de algodão, por vezes, seguindo as pequenas marcas presentes no membro, noutras alinhando pontos, de forma impactante.

Do ponto de vista da cultura material e do seu processo criativo, o trabalho que tem o têxtil como principal suporte e usa fios, agulhas e bastidores para a sua realização, protagoniza a possibilidade de assumir posições intercambiantes: ser considerado um trabalho destinado à reprodutibilidade ou guardar características individualizantes que atestem a sua autoria e a expressão subjetiva do(a) seu(a) autor(a), além de problematizar situações de hegemonia e subalternidade culturais (Santos, 2010). Assim, pode-se afirmar que estudar os artefatos têxteis no âmbito das artes visuais no Brasil atualmente, perpassa pela discussão desses temas, e a contribuição desta pesquisa reside no fato de aproximar tais expressões às artes

visuais através do cotejo com os elementos visuais ensinados por Ostrower (2013), investigando eventuais cruzamentos entre arte e artesanato, culto e popular (CANCLINI, 2015, p. 245).

Para além de pontificar conceitos, o presente estudo realiza um diálogo entre os elementos visuais como propostos por Ostrower (2013) e os bordados sobre os têxteis analisados, ciente de que há uma dificuldade em ajuizar os chamados “paninhos” como artísticos ou não artísticos e de inseri-los em uma determinada categoria classificatória, uma vez que, geralmente, eles são homogeneizados como se todos fossem iguais ou simplesmente são ignorados. Segundo Teixeira (2015), “justamente por serem designados no plano diminutivo, os paninhos tenham sido preteridos dos estudos históricos, demarcando o quanto deveriam ser tomados como insignificantes documentos materiais” (TEIXEIRA, 2015, p.10). Desse modo, as análises consideram o conceito de artes visuais enquanto espaços “onde a sociedade realiza sua produção visual” (CANCLINI, 2015, p. 246).

Nesse sentido, a pesquisa qualitativa inspirou a abordagem delineada, na qual a revisão teórica, no âmbito das artes visuais, partiu da compreensão do artesanato, da arte popular e da arte têxtil nesse campo do conhecimento, em concomitância com a coleta de imagens de bordados têxteis e de arte têxtil expostos em eventos locais, regionais, nacionais e internacionais específicos, para culminar com as análises das imagens dos bordados realizados por Iracema Nogueira Batista, em Caicó-RN, no início do século XXI, segundo os elementos visuais propostos por Ostrower (2013), com o auxílio da técnica da fotografia documental e da transcrição de entrevistas semiestruturadas.

Diante do processo criativo de Iracema Nogueira Batista (Fig. 4), investigou-se a relação entre os elementos das artes visuais como descritos por Fayga Ostrower (2013, p. 99), importante teórica e artista visual polonesa, radicada no Brasil, e o artefato têxtil bordado em Caicó, no início do século XXI. Verificou-se a existência da linha, da superfície, do volume, da luz e da cor no processo criativo dos artefatos analisados.

Sob essa perspectiva, a investigação para a realização do trabalho aqui apresentado se debruçou sobre a cultura material do bordado sobre o têxtil, analisando os artefatos bordados por Iracema Nogueira Batista, discutindo as intersecções entre arte popular, artesanato e arte têxtil, o que só foi possível no âmbito do mestrado acadêmico em razão das imbricadas concepções teóricas que afluem

para o tema proposto no âmbito das artes visuais, sobretudo aquelas constatações trazidas pela decolonialidade, o que possivelmente contribuiu para a existência da lacuna que se busca preencher: o estudo da visualidade dos bordados têxteis de Caicó-RN, no âmbito das Artes Visuais.

Figura 4. Vista da máquina de Iracema N. Batista, 2018.



Fotografia documental: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

As análises compreendem a investigação da expressão visual existente em quatro artefatos têxteis bordados por Iracema Nogueira Batista, em cotejo com os elementos visuais. Desse modo, a análise considera cada bordado têxtil analisado e decorre com o auxílio de OSTROWER (2013, p. 99), destacada estudiosa das Artes Visuais.

Em seguida, considera-se que os trabalhos analisados se mostraram um paradigma indiciário (GINZBURG, 1989, p. 149) da cultura material do bordado seridoense do início do século XXI. É preciso atentar, contudo, para as observações de Bourriaud (2011, p. 118) quando se ressentir de análises no campo das artes visuais que não consideram o artista e suas formas de vida, limitando-se a estudar aquilo que se repete, o que, aliás, direciona o estudo para o campo da antropologia visual, da etnografia/etnologia ou da sociologia da arte. No estudo proposto, a vida e as obras da bordadeira são consideradas precipuamente nas análises, para depois,

aventar-se a possibilidade de traços característicos de uma cultura material consolidada regionalmente.

Ademais, considerando que o presente estudo se debruça sobre a expressão visual do bordado têxtil produzido em Caicó-RN, no início do século XXI, a partir dos artefatos bordados por Iracema Nogueira Batista, as vertentes históricas e teóricas da pesquisa em artes visuais apresentam-se pertinentes ao diálogo acadêmico proposto. Ao considerar que a análise parte de um exame específico dentro de uma conjuntura histórica, geográfica e socialmente definida, as ponderações de Revel (1998) sobre a pequena história e a microanálise mostram-se interessantes porque o estudo dos trabalhos de Iracema Nogueira Batista acessa “lógicas sociais e simbólicas que são a lógica do grupo, ou mesmo de conjuntos muito maiores (REVEL, 1998, p. 13) de pessoas que bordam sobre tecido no Seridó potiguar. É preciso destacar que a abordagem micro histórica encontra-se fortemente orientada pelo método empírico, desvencilhando-se dos paradigmas da história social que preteriria o caráter qualitativo em detrimento do quantitativo. Desse modo, a análise pormenorizada da bordadeira e de seus trabalhos podem indiciar noções mais amplas sobre o conjunto dos bordados seridoenses, com a ressalva de que cada trabalho exige uma análise acurada por guardar suas particularidades.

Faz-se importante ressaltar que a presente pesquisa lança o olhar histórico e teórico das artes visuais ao estudo de caso dos artefatos bordados por Iracema Nogueira Batista, analisando-os de forma qualitativa, considerando as características pessoais da bordadeira, sua vida e o contexto seridoense. A metodologia desenvolvida propõe que essa análise qualitativa considere os ensinamentos da teórica Fayga Ostrower (2013), em especial os elementos visuais, não apenas em razão de sua destacada contribuição ao campo das artes visuais no Brasil, mas em virtude do desprendimento da autora em considerar que todas as pessoas podem desenvolver habilidades artísticas, para quem “na arte, o fazer equivale ao saber, e o saber ao fazer” (OSTROWER, 2013, p. 190). Ainda que não saibam expressar isso com palavras, aos(às) artistas basta que realizem suas obras e nelas se possa evidenciar que praticam escolhas estéticas ainda que intuitivamente. Assim se posiciona a artista polonesa, nascida em 1920, heroicamente residente no Brasil no século XX.

Eu estava, assim, introduzindo meu tema principal da aula, quando um dos participantes do grupo, um operário de meia-idade, me perguntou se os artistas sabiam de tudo isso.

- Acho que sim – respondi.

- Mas tinham tudo isso na cabeça?

- Sim e não – expliquei -, **os artistas sabem, e a melhor prova disso está no que fazem. Por outro lado, não têm que necessariamente saber expressá-lo em palavras, basta fazer**” (OSTROWER, 2013, p. 84, grifos nossos).

Ao ensinar noções elementares de expressão visual aos operários de uma gráfica, na cidade do rio de Janeiro, em 1970, aproxima-se inicialmente dos estudos sobre a percepção visual. Segundo Ocampo e Peran (1998), professores de teoria da arte da Universidade de Barcelona, no tocante à psicologia da forma e a percepção visual, “la obra de arte se constituye em la percepcion ya que toda experiencia estética, ya sea como producción o como recepción, supone um processo perceptivo” (OCAMPO e PERAN, 1998, p. 163). Para esses autores, neste aspecto, a Teoria da Arte caminha de mãos dadas com a psicologia, sobretudo no aspecto cognitivo da percepção visual, para o qual a teoria da Gestalt (“forma” em alemão) fornece importantes contribuições ao estudar as características estruturais básicas do raciocínio baseado em imagens. Estudando as contribuições de vários autores e escolas, desde Vasari até Umberto Eco e a semiologia da arte, partem do pressuposto de que todos eles indicam um viés de compreensão da obra de arte.

Assim, a percepção da forma parte do princípio de que “el todo es algo diferente de la suma de partes” (OCAMPO e PERAN, 1998, p. 164), que a “totalidade estruturada” (OCAMPO e PERAN, 1998, p. 165) é observada pelo sujeito que faz ou aprecia a obra e que esta tende a revelar uma estrutura simples, baseada em critérios de regularidade, o isomorfismo. Ainda segundo os autores, a teoria da Gestalt e a teoria da arte dialogam ao partirem do pressuposto de que a apreciação da obra não prescinde da análise do todo. Como decorrência do princípio da simplicidade (isomorfismo) os teóricos referidos indicam as regras da percepção visual: figura e fundo; proximidade; simetria e continuidade. Assinalam que uma das vinculações da teoria da Gestalt com a “Arte reside en el valor del que hacer artístico como medio educativo de la vision” (OCAMPO e PERAN, 1998, p. 167), e que é possível revisar as expressões visuais ditas ornamentais ou decorativas, no campo da História da Arte.

Para tanto, a obra *Forty Part Motet* (2001), da artista canadense Janet Cardiff (1957), é trazida ao estudo, pois a instalação sonora em quarenta canais,

quatorze minutos e sete segundos, que pode ser apreciada no Museu Inhotim, em Brumadinho-MG, que reflete sobre humildade e transcendência, apresenta uma obra formada de partes (um alto falante para cada voz do coral da Catedral de Salisbury), onde a percepção da obra pode dar-se em sua totalidade, se o(a) espectador(a) se posiciona no centro da instalação, ou de modo particularizado se optar por ouvir cada uma das partes da melodia. Ao permitir que a apreciação se desenvolva aproximando-se de cada emissário de som ou posicionando-se ao centro, permite percepções diferentes conforme a posição do(a) espectador(a). De modo semelhante, no caso em estudo, a totalidade do artefato que abriga o bordado ou parte do tecido que recebe a imagem bordada. As análises consideraram cada parte bordada do artefato e o seu todo.

Outros diálogos igualmente interessantes são possíveis com autores como Sennett (2013) e Arnheim (2016), importantes teóricos cujos estudos guardam relação com a pesquisa proposta e com a teoria das artes visuais. O psicólogo alemão radicado nos Estados Unidos, Rudolf Arnheim (1904-2007) foi professor do Departamento de Estudos Visuais da Universidade de Harvard e é citado como o teórico que com maior rigor e amplitude tratou a teoria da Gestalt no âmbito da História da Arte (OCAMPO e PERAN, 1998, p. 168). Para ele, o equilíbrio, a configuração, a forma, o desenvolvimento, o espaço, a luz, a cor, o movimento, a dinâmica e a expressão são caracteres definidores da visão perante a imagem. Arnheim (2016) aborda o tema da linguagem visual a partir da psicologia e da estética aplicadas à pintura, ao desenho e à escultura, embora suas considerações decorram da análise de filmes realizados nas décadas de 1920 e 1930 (ARNHEIM, 2016, p. XII).

Percebe-se, assim, que as discussões suscitadas envolvem as teorias desenvolvidas no século XX, preocupadas com questões sobre linguagem visual, autoria, reprodutibilidade técnica, acerca das quais a semiologia de Humberto Eco e a iconologia estudadas por Aby Warburg e Panofsky são importantes vieses condutores das chamadas teorias modernistas. Dentre elas pode-se citar a teoria estruturalista, em sintonia com a semiologia, a semiótica e as teorias da empatia, da psicologia da Gestalt e da percepção visual.

Os escritos Erwin Panofsky foram considerados como fios condutores das análises feitas por José Luís Sánchez Sánchez que estudou a “iconologia simbólica dos bordados populares toledanos”, cuja tese doutoral foi apresentada ao Instituto das Religiões da Faculdade de Filologia da Universidade Complutense de Madri, em 2013.

Localiza a iconologia como advinda da iconografia, busca o auxílio da hermenêutica para analisar as imagens dos bordados têxteis toledanos e desenvolve suas considerações em diálogo com os escritos de Erwin Panofsky e Hans-Gerg Gadamer. Para o autor, a união entre a iconologia e a hermenêutica propicia “em encuentro consciente entre el presente y la tradición” (Sánchez, 2013, p. 25 e 26). As considerações do autor citado alhures dialogam com a pesquisa proposta quando assinala que os bordados toledanos são passíveis de análise estética, sendo influenciados por fatores culturais e sociais do contexto do artista (Sánchez, 2013, p. 60). Apesar das relações mostradas, os estudos espanhóis se diferenciam das análises trazidas neste trabalho, porque, nesse momento, privilegia-se a teoria das artes visuais, em especial a contribuição de Fayga Ostrower (2013), que conduz a compreensão dos estudos com o bordado têxtil de Caicó-RN, no início do século XXI, particularizando as imagens.

Outra possibilidade metodológica foi dada por Alessandra Marinho Bouty ao estudar o bordado têxtil no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, onde defendeu a dissertação “Letras por um fio: a tradução intersemiótica do conto A Moça Tecelã, de Marina Colasanti, nos bordados de Matizes Dumont”, em 2018. A autora estudou a forma como o grupo mineiro de matriz familiar exteriorizou, através do bordado têxtil, o texto da poetisa. Para tanto, considerou o bordado sobre o têxtil como signo (BOUTY, 2018, p. 31), analisando-o a partir das considerações de Hans Belting, Charles Sanders Peirce, Lúcia Santaella, Michel Serres, Mircea Eliade, Michelle Perrot, Walter Benjamin, Nelly Novaes Coelho, dentre outros.

O diálogo com esta pesquisa é evidenciado não só pela escolha do tema do bordado têxtil, mas, sobretudo, por considerá-lo um importante vetor de uma “linguagem não verbal”, mas visual, sobre a qual se debruça em diálogo com a semiótica de Pierce, restringindo o alcance da pesquisa aos meandros existentes na passagem da linguagem escrita para a visual, do ponto de vista do bordado têxtil elaborado pelo Matizes Dumont. Ao pontificar que o bordado têxtil traduz uma narrativa visual, conclui que ele também é comunicação (BOUTY, 2018, p. 67). Distancia-se, contudo, das reflexões ora apresentadas porque o enfoque dado neste trabalho é o das artes visuais, sem partir da linguagem escrita, privilegiando a imagem.

Outro estudo relevante foi realizado pela historiadora Isabella Karim Morais Ferreira de Vasconcelos, na dissertação sobre o bordado manual elaborado na cidade

de Passira-PE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional da Universidade Federal Rural de Pernambuco, em 2016. A análise se debruça sobre o percurso histórico da prática do bordado manual em referida cidade, examinando as circunstâncias que o tornaram um patrimônio cultural local. Em linhas gerais, reflete sobre as implicações da discriminação de gênero sobre o reconhecimento do trabalho das bordadeiras passirenses sem, contudo, abordar a estética desse bordado têxtil, embora evidencie as contribuições de Vieira (1999) e Kodja (2008) ao entendimento do bordado têxtil como expressão artística. Merece destaque, ainda, a indicação da autoria de alguns artefatos bordados cujas figuras são trazidas no texto (VASCONCELOS, 2016, p. 72), o diálogo com a tese de Brito (2010) sobre o bordado de Caicó-RN e a experiência das bordadeiras de Passira com o estilista Ronaldo Fraga, na elaboração da coleção Turista Aprendiz, em 2010, e na colaboração para a coleção Athos Bulcão, em 2011.

Ciente de tais contribuições e caminhos metodológicos em outras áreas do conhecimento, a presente pesquisa enfatiza o âmbito artístico presente na obra literária utilizada como a maior referência deste estudo: o livro *Universos da Arte*, de Fayga Ostrower (2013). Nele, a autora realiza um estudo importante sobre os elementos visuais e os ensina de forma bastante didática, privilegiando a simplicidade em suas exposições teóricas e as implicações formais na composição da obra de arte.

A escolha da artista e professora de artes visuais Fayga Ostrower para conduzir as análises deste estudo decorreu de critérios artísticos e acadêmicos, uma vez que a autora referida era artista visual, teórica e professora de artes visuais em cursos livres, em cursos de graduação e pós-graduação no Brasil e em outros países. Ademais, a forma didática com a qual tratou dos elementos da linguagem visual na obra literária citada se apresentou como um interessante viés metodológico em diálogo com o artefato têxtil bordado que ora se estuda em razão do desprendimento com o qual ajuíza trabalhos artísticos ou não artísticos, uma dificuldade anteriormente atribuída aos têxteis bordados, ditos “paninhos”.

Importa registrar, também, que a obra possibilita uma análise histórica em consonância com as teorias que surgem na segunda metade do século XX (quando o livro foi escrito), uma vez que, notadamente, os bordados apresentam características sedimentadas basicamente nesse período, como faz prova a monografia apresentada por Iracema Nogueira Batista em 1988. É importante mencionar que OSTROWER (2013, p. 208) recorre ao estudo de obras de arte europeias realizadas em tempo

histórico bastante anterior ao seu, de forma anacrônica. Registre-se, também, que em 1970, ano em que ministrou o curso que deu origem ao livro, na Europa e nos Estados Unidos eram apresentadas as bases da nova história da arte, na qual a compreensão da obra de arte pressupõe entendê-la como documento histórico e discurso visual, ou seja, como linguagem (CARDOSO, 2009, p. 111, 112 e 113).

Tal escolha decorreu, também, do modo aparentemente livre de preconceitos de cunho social, hierárquico ou econômico apresentado pela autora na obra referida, pois afirma que a realização da obra de arte depende mais de sensibilidade e inteligência, do que até mesmo de instrução (OSTROWER, 2013, p. 28). Não obstante, como se verá adiante, Iracema Nogueira Batista apresenta sólida formação acadêmica.

Assim, a importante teórica das artes visuais ponderou sua constatação acrescentando que ela possuía habilidade com as palavras e conseguia reunir as características de artista e teórica, atributo raro, mas visto em outros artistas, a exemplo de Kandinsky e Klee:

Essa atitude, a do artista e intelectual envolvido em termos teóricos pelas indagações do seu tempo, tornou-se, desde o começo do século XX, uma característica de alguns artistas da Europa como Kandinsky (Rússia), Mondrian (Holanda), Klee (Suíça), com suas tentativas de desvendamento do que denominavam “uma liberação da forma interior”, desejo esse também de Malevich (Rússia) na sua busca do absoluto, julgando poder alcançar sua maior expressão através das formas e cores (OSTROWER apud GEIGER, 2002, p. 6).

Nessa senda de expor aos operários os elementos das artes visuais, dialoga, também, com a teoria da percepção visual ao afirmar que a forma é constante e os significados são pessoais (OSTROWER, 2013, p.57). Tal teoria tem no teórico Rudolf Arnheim seu principal expoente e foi sistematizada inicialmente em 1954. Para o referido autor, explicitar as categorias visuais, seus princípios subjacentes e as relações estruturais em ação, aguça, sustenta e torna seus elementos comunicáveis (ARNHEIM, 2016, p. XVII).

Ao considerar a arte como linguagem universal, Ostrower (2013, p.33) dialoga também com Argan (1994, p. 99), quando este trata das metodologias de pesquisa em História da Arte e assenta que “todo conhecimento autêntico implica uma percepção estruturada e a experiência visual é algo de organizado e de global” (ARGAN, 1994, p. 99). Diferem, contudo, quanto à compreensão da expressão visual

como afeita ao território das palavras, pois, para ela, “ao contrário das palavras, os elementos visuais não têm significados preestabelecidos, nada assinalam, não são símbolos de nada, não definem nada – nada antes de entrarem num contexto formal” (OSTROWER, 2013, p. 99), assim como os pontos dos bordados. A psicologia da visão e o método linguístico estrutural são citados por Argan (1994), o qual entende que a expressão visual traduz uma forma de comunicação estruturada, estando ligada à comunicação e à linguagem.

Por oportuno, registre-se que os vieses da montagem e do anacronismo estudados por Warburg, ou seja, a metodologia iconológica que ele instaurou e que foi desenvolvida por E. Panofsky, principalmente para as ditas artes decorativas e por R. Wittkower para a arquitetura, poderiam ser interessantes condutoras da análise, ao “partirem da premissa de que a atividade artística tem impulsos mais profundos, ao nível do inconsciente individual e coletivo” (ARGAN e FAGIOLO, 1994, p.37-38). Contudo, considerando o marco temporal das análises e as implicações de uma maior circulação de imagens e informações proporcionadas pela revolução tecnológica, seria temerário indicar o caminho dos arquétipos antropológicos como condutor das análises. Há que se falar, também, numa cultura global, como esboçada por BOURRIAUD (2009, p. 103) para quem “hoje, a cultura global é uma gigantesca anamnese, uma enorme miscigenação, cujos princípios de seleção são muito difíceis de identificar”. Diante da efusiva veiculação de imagens que permeia o século XXI, analisar representações arquetípicas ou ancestrais mostrou-se um desafio dissonante com a metodologia desenvolvida.

Além das discussões citadas, dialoga com a teoria das artes visuais ao propor que essa análise de inspiração qualitativa considere os ensinamentos da teórica Fayga Ostrower (2013), em especial os elementos visuais, em razão do desprendimento da autora em considerar que todas as pessoas podem se expressar utilizando os elementos visuais e desenvolver habilidades artísticas, ainda que não saibam expressar isso com palavras, bastando que realizem suas obras e nelas se possa evidenciar que praticam escolhas estéticas ainda que intuitivamente.

Como fio condutor das análises, portanto, tem-se as considerações feitas por Fayga Ostrower (2013), que apresentou uma importante contribuição à teoria das artes visuais quando ministrou um curso para os operários da fábrica Primor, na cidade do Rio de Janeiro, em 1970, sobre os elementos visuais. A autora não traz referências bibliográficas, mas cita a teoria da Gestalt no início no texto (OSTROWER,

2013, p. 25). Estudar os bordados com o auxílio de Fayga Ostrower no centenário do seu nascimento foi motivo de imensa alegria.

3.1 O EMARANHADO DE FIOS DA ARTE POPULAR, DO ARTESANATO E DA ARTE TÊXTIL

Conceitos inicialmente recorrentes quando se estuda o ato de bordar sobre o têxtil: arte popular, artesanato e arte têxtil. Esses foram os primeiros questionamentos feitos ao propósito desta pesquisa. Estaria o estudo sobre os bordados têxteis afeitos aos meandros da arte popular, do artesanato e da arte têxtil.

Vê-se, contudo, uma mistura de entendimentos e classificações muitas vezes afeitas à sociologia, a história social e à antropologia por considerarem as manifestações culturais coletivas em determinado lugar e tempo histórico. Desse modo, pode-se verificar que tais conceitos variam muito, sendo trazidos ao presente estudo aqueles que têm pertinência com as artes visuais, seja através de seus(as) interlocutores(as) ou da arte que expressam.

O primeiro deles é o conceito de **arte popular** que segue o corolário do tempo-lugar retomando a relação com a estratificação social como indicada pelo historiador da arte Arnold Hauser, para quem a arte popular decorre da divisão social em camadas onde “a ‘arte popular’ só tem sentido quando contraposta à ‘arte dos grupos ou classes dominantes’” (HAUSER, 1982, p. 38).

Ainda do ponto de vista europeu da História de Arte, segundo Argan (2009), Willian Morris foi o primeiro artista a mencionar a expressão arte popular ao se referir à arte produzida e sentida pelo simples operário em seu trabalho cotidiano. Morris entendia que o retorno ao fazer manual era a resposta à técnica atea e materialista da indústria e que “o artista já não era apenas um visionário isolado do mundo, mas um homem em polêmica com a sociedade, a qual gostaria de reconduzir à solidariedade e ao empenho progressivo coletivo de todos os povos e todos os homens” (ARGAN, 2009, p. 31).

Seguindo o pensamento europeu, desta feita em contexto contemporâneo, cita-se a exposição “Black Eyes and Limonade”, realizada em 1951 e 2013, na galeria Whitechapel, em Londres. Idealizada por Bárbara Jones, artista, designer e escritora, versava sobre a arte popular londrina. A linha expositiva envolvia a escolha de objetos comuns à cultura local da época, seus sentimentos e anseios, quase todos contidos

em objetos industrializados uma vez que em Londres os objetos feitos à mão não são comuns desde o século XVIII, em razão da extinção das guildas ou corporações de ofício.

Na mostra, as escolhas recaiam sobre objetos que não eram considerados arte pelo sistema de arte, mas que representavam a sociedade londrina da época, considerando arte popular aquela que refletisse os costumes comuns locais. Havia bustos, pôster de cachorro, mapa-múndi e prateleiras com livros sobre arte “acadêmica” e sobre arte popular, separadas em estantes, estando uma acima da outra. Em 2013, a mesma galeria propôs a exposição sobre o tema, a “Black Eyes and Lemonade: Curating Popular Art”, dessa vez explorando os arquivos da exposição de 1951, com o objetivo de relançar a discussão sobre o lugar da arte popular no contexto contemporâneo e refletir sobre os sistemas de arte e o que se reconhece como Arte (YIAKOUMAKI, 2018). Em contexto londrino, portanto, arte popular diz respeito a objetos do cotidiano, em sua maioria industrializados.

No Brasil, de um modo geral, arte popular possui um aspecto marcadamente subjetivo. Tem sido um termo comumente empregado para a produção de pessoas que não frequentaram escolas de arte e que não demonstram preocupação com a reprodutibilidade de suas peças, embora criem obras de reconhecido valor estético e artístico. No caso da expressão visual bidimensional, incorre nos meandros da *art naïff*, da gravura e do cordel. Esses objetos da rica cultura material brasileira têm no Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro, no Centro de Artesanato de Pernambuco, em Recife-PE e em Bezerros-PE, no espaço Celeiro das Artes, em João Pessoa-PB, no Museu de Cultura Popular, em Natal-RN e em diversas feiras e mercados públicos, seus espaços expositivos mais frequentes. Enquanto tema expositivo, ocupou por duas vezes (1969/2013) as instalações do Museu de Arte de São Paulo – MASP, compondo a mostra *A mão do Povo Brasileiro*, cuja primeira edição em 1969 teve curadoria de Lina Bo Bardi, por ocasião da inauguração de referido museu.

No Rio Grande do Norte, os estudos acerca da arte popular têm nos professores Everardo Araújo Ramos e Olavo Fontes Magalhães Bessa, ambos da UFRN, aquele vinculado ao curso de licenciatura em Artes Visuais e este ao curso de bacharelado em Design, seus atuais interlocutores. Através do projeto Vernáculo, debruçam-se sobre o artefato popular elaborado no Rio Grande do Norte. Em artigo publicado na Revista Extensão e Sociedade da referida instituição de ensino, intitulado

“Projeto vernáculo: a arte e o artefato popular do Rio Grande do Norte em destaque”, fazem um mapeamento das manifestações ditas vernáculas, entendidas como “a arte e o artefato produzidos a partir de técnicas tradicionais, quase sempre por pessoas de pouca ou nenhuma instrução formal” (RAMOS e BESSA, 2018, p. 63). A fala dos autores repercute na pesquisa aqui apresentada, pois cita bordadeiras seridoenses, pontua a habilidade diferenciada para o trabalho com máquina elétrica e registra que, de um modo geral, os estudos que “abordam a arte e o artefato popular sob o viés das Artes Visuais e do Design ainda são bastante escassos, tanto no Brasil, quanto no exterior” (RAMOS e BESSA, 2018, p. 65).

A arte popular foi tratada também por Tatiana Azzi Roizenbruch em sua pesquisa de mestrado com a dissertação intitulada *O Jogo das Diferenças: Design e Arte Popular no Cenário Multicultural Brasileiro*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Design, da Universidade Anhembi Morumbi, em 2009. O estudo, sob orientação de Ana Mae Barbosa, analisou as imbricações atuais entre o design e a arte popular no Brasil, sendo esta utilizada como inspiração para a caracterização daquele. Nesse trabalho, abordam-se as questões multiculturais presentes na formação cultural brasileira e aponta a união entre a contemporaneidade e a tradição como caminho a ser seguido por quem quer fazer design no Brasil.

Outro tema presente no banquete servido pelo bordado têxtil é a noção de **trabalho artesanal ou artesanato**. Este surge, ainda nos meandros da História da Arte escrita pelos europeus. A noção de artesanato é trazida por Argan (1992, p. 301) para quem aquele traduz uma atividade dissociada das artes visuais após a Revolução Industrial, haja vista até meados do século XVIII, ambos perfilhavam caminhos semelhantes nas corporações de ofícios ou guildas. Sob esse aspecto, as relações iniciais entre os institutos em estudo evidenciam-se, portanto, na Revolução Industrial,

Com o advento da indústria e a crise do artesanato, o trabalhador perdeu qualquer autonomia de iniciativa e decisão: o trabalho repetitivo da indústria não é livre, portanto não é criativo, não depende de uma experiência da realidade e não a renova [...]. Como último herdeiro do espírito criativo do trabalho artesanal o artista tende a fornecer um modelo de trabalho criativo, que implica a experiência da realidade e a renova; passando a seguir do problema específico ao geral, demonstrando qual pode ser, na unidade funcional do corpo social, o valor do indivíduo e de sua atividade (ARGAN, 1992, p. 301).

Outro ponto de vista europeu importante é dado por Gombrich (2013), o qual entende que a relação entre artesanato e arte veio antes, com a Revolução Francesa (1789) que modificou profundamente o contexto artístico ao dividir Arte e ofício. Para ele, a Revolução Industrial piorou o panorama, uma vez que as máquinas puseram os trabalhos manuais em declínio e contribuíram para a deterioração do gosto do público (GOMBRICH, 2013, p. 382). Ainda segundo o autor, John Ruskin e Willian Morris destacaram-se na defesa de humildes artesanatos e ajudaram a difundir o gosto pelo genuíno, simples e “caseiro” (GOMBRICH, 2013, p. 411).

Em acordo com os pontos de vista europeus, abre-se uma divisão entre as expressões artes visuais, artesanato e design. Assim, *obras de arte* passam a se identificar com o *fazer ético* do homem e se diferenciam do *fazer racional* da máquina, ao qual se vincula o artesanato e os conceitos de *objeto utilitário* e *design*, enquanto fabricação de artefatos e demonstrações que respondam a necessidades específicas, seja material ou virtualmente.

Ainda no tocante aos posicionamentos teóricos sobre o tema, a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1994) expôs um ponto de vista peculiar conforme demonstrado por Fernandes (2016, p. 27). Para ela, o Brasil não experienciou as realidades das corporações de ofício europeias, tampouco as imbricadas relações destas no bojo da Revolução Industrial, tampouco da Revolução Francesa, como relatadas por Argan (1992) e Gombrich (2013), de modo que a cultura material vista por ela, sobretudo, no nordeste brasileiro traduziria um “pré-artesanato”, pois o artesanato enquanto organização social não existiu no Brasil, o que pode revelar uma leitura eurocêntrica da realidade que envolve a elaboração dos artefatos brasileiros ditos artesanais.

O escritor paraibano Ariano Suassuna (2009) enfrenta a questão da dissociação entre os termos citados, conceituando “artesão” como aquele que desempenha bem um ofício e uma técnica, ou seja, domina bem os conceitos que podem ser ensinados numa arte, aproximando-se da compreensão de trabalho artesanal trazida por Sennett (2013). Desenvolve a compreensão de “ofício”, “técnica” e “forma” como os caminhos que podem ser percorridos na arte e no artesanato. Para ele, no “ofício” e na “técnica”, está tudo que pode ser ensinado numa arte, mas que, no máximo, forma um bom artesão. Na “forma” repousa a regra única e soberana da imaginação criadora, o que fará o artista, ao imprimir indelevelmente sua marca peculiar e original à sua obra (SUASSUNA, 2009, p. 267).

Outra acepção interessante nesta abordagem do bordado têxtil, entendido como objeto artístico que reúne várias possibilidades no âmbito da cultura material, é dada por Suassuna (2009, p. 290) quando trata das fronteiras entre as expressões artísticas,

o impulso artístico é um só, os meios materiais empregados por duas Artes às vezes são semelhantes, as técnicas têm, às vezes, proximidade e também origem comum, de modo que a interpenetração acidental dos domínios e dos meios existe e aquelas fronteiras às quais nos referimos são muito mais largas do que as definições teóricas dão a entender (SUASSUNA, 2009, p. 290-291).

Já o sociólogo e historiador estadunidense Richard Sennett (2013) traz uma visão contemporânea do trabalho artesanal, desatrelando-o de um caráter eminentemente histórico e geográfico para considerá-lo uma expressão humana universal manifesta quando as mãos realizam um trabalho perfeito, em sintonia com a mente, em aproximação com a instalação de Ceres Dantas (Fig. 5).

Figura 5 - Instalação com têxteis bordados



Fotografia: Ceres Dantas (2017).

Desse modo, tal percurso remeteu esta pesquisa aos ensinamentos do sociólogo e historiador estadunidense Sennett (2013), quando estuda o trabalho artesanal e assenta uma concepção contemporânea dessa forma de trabalho. Para ele, todo trabalho feito com as mãos, enquanto produto da intenção mental do sujeito e resultando em algo bem-feito, pode ser considerado artesanal (SENNETT, 2013, p. 20). Por isso, o autor incluiu até cirurgias médicas como possíveis expressões de artesanato, o que permitiu inferir que há uma analogia entre o ato de costurar com finalidade cirúrgica e a destreza do ato de bordar, objeto do presente estudo. Essas

conexões (Fig. 5) são trazidas ao presente texto para permitir uma melhor compreensão da ideia de trabalho artesanal defendida por Sennett (2013).

A habilidade artesanal manifesta-se, portanto, no impulso humano básico e permanente que busca o trabalho bem feito, seja ele manual, um programa de computador, uma cirurgia, cuidados maternos/paternos, a execução de uma música ou o preparo de uma comida. Para o autor, o artífice concentra-se na relação entre a mão e a cabeça, de modo que “todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias” (SENNETT, 2013, p. 20). Por isso, a curiosa associação com as cirurgias médicas talvez decorra de uma vivência específica do autor que interrompeu uma carreira promissora de músico em razão de um procedimento médico mal realizado (MENDES, 2012, s/p).

No âmbito das pesquisas em arte educação, a professora Dra. Ana Mae Barbosa apresenta uma participação decisiva sendo responsável direta pelo surgimento da pós-graduação em artes no Brasil. Em razão dos méritos de seu trabalho, foi indicada para receber o título de Doutora Honoris Causa da Universidade Federal de Pernambuco. Em seu discurso durante a solenidade, em 13 de abril de 2018, firmou uma posição interessante sobre artesanato: “o artesanato brasileiro só não é considerado arte porque é feito por pobres” (BARBOSA, 2018, discurso oral). Importa ponderar, neste momento, que mesmo o que não quer dizer que sejam pessoas analfabetas ou desprovidas de raciocínio ou embasadas em conhecimentos artísticos, ainda que não expressos em palavras.

Em outro momento, num artigo sobre arte-educação contemporânea, a autora referida faz uma associação interessante no tocante a essa questão classificatória nas artes visuais ao afirmar que existe a “arte do povo”, a “cultura visual do povo”, a “estética das massas”, a “cultura de massas” e a “Popular Art”:

À **arte popular** chamo Arte do povo. É a Arte reconhecida em separado pelo código hegemônico como Arte do povo, resultando que o artista do povo que a faz também se reconhece como artista. Exemplo: Vitalino. Chamo **arte das minorias, estética do povo ou cultura visual do povo**, quando o produto tem alta qualidade estética, não é codificado pela cultura dominante e o próprio criador não se vê como artista. Exemplo: lateiro, as bancas dos feirantes, os bonecos de escapamento, a confeitaria de bolo. **Estética das massas**, quando ligada aos valores visuais dos grandes mitos e manifestações populares, como o Carnaval, o Candomblé. À **Popular Art** dos americanos chamo de cultura de massa (no singular) (BARBOSA, A., 2014, p. 31).

Com os artefatos têxteis bordados vê-se que são considerados objetos da cultura do povo. Contudo, são noções incipientes porque tais objetos têm suscitado poucas pesquisas nas artes visuais, como constataram Ramos e Bessa (2018). Os motivos pelos quais a academia brasileira pouco tem se interessado em desenvolver tais pesquisas é desconhecido. Seria o reflexo de uma noção cediça de que a expressão visual vernacular brasileira prescinde o conhecimento, preparo ou lastro científico? Seria o caso, também, de discutir essa lacuna acadêmica nos estudos decoloniais, supondo haver uma hierarquia em escala mundial, onde as manifestações artísticas oriundas de civilizações colonizadas incorrem em classificações como “arte popular”, sequer sendo indicadas como expressões artísticas?

São precisas as considerações de Ramos (2009) quando trata da questão das políticas e poéticas no pós-colonialismo: “O imperialismo não se restringiu à exploração dos bens materiais e expansão territorial, mas estendeu seu império bem mais além, se alojou na cultura e na arte” (RAMOS, 2009, p. 1578). Tal pensamento vai ao encontro do entendimento de Storey (2015, p. 37) para quem a noção de cultura popular encerra necessariamente um contraste entre culturas diversas, passando por implicações políticas entre governos e povos subalternizados.

Importa ressaltar que a chamada arte popular feita no Brasil tem sido objeto de problematização temática nas artes ditas cultas como a pintura, a exemplo dos temas visto em algumas obras de Cícero Dias, como o painel em guache e técnica mista sobre papel colado em tela visto na obra “Eu vi o mundo... Ele começava no Recife”, 1926-1929, no início do século XX.

Tratado por Albuquerque Júnior (1999, p. 147) como um artista nordestino que contribui para pincelar uma paisagem regionalista, Cícero Dias expressa-se em pinturas nas quais “predominam o azul e o vermelho”, segundo o autor, cores folclóricas por excelência, de gosto popular. Uma pintura que lembra a dos pobres pintores de barcaças e de ex-votos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 148). Assim, vê-se não apenas temas, mas também cores que são atreladas à expressão dita popular.

Segundo Chiarelli (apud BAMONTE, 2008, p. 292), percebe-se que desde o final do século XX, novos artistas têm concentrado seu trabalho em atitudes de aproximação e estudo da cultura (popular) brasileira, não mais para representá-la, mas para entendê-la. Neste sentido, o trabalho da professora Dra. Joedy Marins,

intitulado Legado (2004), expressa a poética da artista discutindo esses e outros conceitos correlatos. Resultado de seu doutorado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil, ela apresenta uma colcha de retalhos brancos e vermelhos, com grampos e bordados, que remetem à rotina da mulher e à produção artesanal têxtil.

No contexto dessa hipótese hegemônica vista na dualidade entre a arte popular e a arte culta, o reduzido número de pesquisas no âmbito das artes visuais vai na contramão dos números que envolvem a dita atividade artesanal no Brasil. Segundo a Pesquisa de Informações Básicas Municipais, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, em 2014, há atividade artesanal em 78,6% dos municípios brasileiros. A mesma pesquisa apontou, também, que cerca de 8,5 milhões de brasileiros estão envolvidos com a atividade.

Esse número elevado levou a regulamentação da atividade pelo ordenamento jurídico brasileiro através de duas leis nº 12.634/2012 e nº 13.180/2015. A primeira limitou-se a demarcar o dia 19 de março como Dia Nacional do Artesão, a segunda destinou-se a regular a “profissão de artesão”. Esta, em seu primeiro artigo, conceitua “Artesão” como toda pessoa física que desempenha suas atividades profissionais de forma individual, associada ou cooperativada, numa atividade predominantemente manual, que pode contar com o auxílio de ferramentas e outros equipamentos, desde que visem a assegurar qualidade, segurança e, quando couber, observância às normas oficiais aplicáveis ao produto, e continua, estabelecendo as regras da Política Nacional do Artesanato, a Carteira Nacional do Artesão e a Escola Técnica Federal do Artesanato.

Do ponto de vista do design, Bastos (2015, p. 27) esclarece a noção de artefato e de artesanato

No latim “arte factus” significa “feito com arte”. “Art(i)-”, do latim “ars”, “artis” significa maneira natural ou adquirida de ser ou de agir. Indica, também, habilidade adquirida por meio do estudo ou pela prática; conhecimento técnico; aptidão, qualidades adquiridas e, neste contexto, aproxima-se do termo ofício. O elemento de composição pospositivo “-facto” deriva do verbo “facere”, que significa fazer, produzir. O outro elemento de composição latino “faz-”, tem sua origem articulada às várias acepções do verbo fazer, como executar, criar, produzir, fabricar, entre muitas. Já o termo “artesanato” traduz a arte e a técnica do trabalho manual, não industrializado e, neste sentido, a finalidade é utilitária e artística a um só tempo” (BASTOS, 2015, p. 27).

Outra ideia servida no banquete teórico é a de **arte têxtil**, uma expressão artística visual subjetiva com o uso de fios, linhas, tecidos, havendo uma correlação imediata entre o meio de expressão e a ação artística na qual materiais específicos são manipulados, particularizando dada manifestação humana no campo da arte, numa aproximação com o conceito de arte dado por Suassuna (2009, p. 267).

O arquiteto Bahamón (2004), define-a enquanto expressão humana milenar que utiliza fibras têxteis para dar voz “ao efêmero, à fragilidade do lar, às deslocções ou à apropriação do espaço” (BAHAMÓN, 2014, p. 113). Entende-se, portanto, que a arte têxtil compreende a expressão artística através de fios, linhas, tramas, podendo ser observada em remotas criações com bordados sobre tecido, couro e tapeçaria verificados em várias culturas, como os bordados têxteis feitos por mulheres da Guatemala, em exposição no Museu de História da Arte de Montevideu, Uruguai, até instalações têxteis realizadas em grande escala pela artista estadunidense Ann Hamilton, esculturas *site-specific* desenvolvidas pela doutora em artes visuais e artista croata Ida Blazicko, e performances com os materiais têxteis, a exemplo da obra “O trabalho da mulher nunca acaba”, da artista britânica Eliza Bennett, na qual ela borda a própria mão com fios de algodão vermelhos.

De uma maneira geral a arte têxtil não foi acolhida pelos estamentos artísticos, sendo associada ao fazer feminino, considerada uma “produção menor, manual, artesanal” (SIMIONI, 2010, p.3). Os motivos dessa subalternidade advêm dos longínquos séculos XVII e XVIII na Europa, com a criação das Academias de arte, mesmo período apontado pela história da arte europeia como momento em que houve a dissociação entre arte e artesanato.

Os impactos da Revolução Francesa sobre o contexto artístico foram tratados por Zaccara (2017, p. 27) em minucioso estudo sobre a participação das mulheres nas artes visuais. A autora esclarece que, salvo raras exceções, as mulheres não eram aceitas nas academias de arte europeias do século XVII que passaram a reunir o conhecimento artístico, e no âmbito da Revolução Francesa

agravou ainda mais o problema e a Sociedade Popular e Republicana das Artes, debatendo a questão, pronunciou-se dizendo que “com a República, as mulheres devem renunciar aos trabalhos destinados aos homens [...] elas não deviam se ocupar de nada, além de bordar os cinturões e os bonés da polícia” ZACCARA (2017, p. 27).

Nesse momento particular da história da arte escrita do ponto de vista europeu, desta feita, no âmbito dos bordados têxteis, faz-se necessário trazer as considerações de Paulo Fernando Teles de Lemos e Silva que estudou “os bordados tradicionais portugueses” no âmbito do mestrado em Engenharia Têxtil da Universidade do Minho, em Braga, Portugal, em 2006. O autor desenvolveu uma compilação histórica do bordado têxtil português, incluindo aqueles oriundos das regiões autônomas da Madeira e dos Açores; Identificou materiais, técnicas e pontos que são característicos a cada região estudada e indicou a migração desse bordado para o vestuário e a moda.

Dentre seus achados, pode-se destacar a menção ao fazer masculino dos bordados de Guimarães, durante a Idade Média. Para o autor, esse período demandou uma grande quantidade de bordados encomendados por compradores exigentes e por isso bordar, segundo o autor, era “uma carreira profissional muito rígida” (SILVA, 2006, p. 43) e eminentemente masculina, cujo apogeu ocorreu nos séculos XVI e XVII. Ainda segundo Silva (2006), os séculos seguintes assistiram à decadência dessa atividade após o combate ao luxo dos bordados, numa época em que o bordado já tinha se tornado algo essencialmente feminino. Assim, pode-se observar que, historicamente, às mulheres não restaram muitas opções de expressão artística. No máximo, puderam bordar e tecer, sobretudo quando tais atividades se tornaram socialmente desvalorizadas.

Desse período, sabe-se de poucas obras. No início do século XX, dentre as artistas que se expressaram através da tapeçaria, pode-se citar Gunta Stölzl, estudante da Bauhaus em Dessau, e Regina Gomide Graz. Aquela se destacou entre os discentes por seus desenhos em tecelagem e tecidos, passando a dirigir a oficina desta técnica em referida escola. A outra, figurou como uma das artistas visuais mais atuantes, no Brasil, no início do século XX. Pintora, decoradora e tapeceira, protagonizou a “autonomização das artes decorativas” no Brasil (SIMIONI, 2007, p. 89). Ao lado de Sonia Delaunay, Camille Claudel, Sofie Tauber-Arp, Frida Kahlo, Hanna Höch, Vanessa Bell, Lee Krasner e Tarsila do Amaral, Regina Gomide Graz figura entre os casos emblemáticos da divisão sexual do trabalho no meio artístico (SIMIONI, 2007, p. 91) em face da subjugação do seu trabalho pelo marido.

No início do século XXI, os estudos envolvendo a arte têxtil incursionam por obras e artistas participantes de eventos expositivos, a exemplo da Bienal de Arte Têxtil Contemporânea de Guimarães – CONTEXTILE, em Portugal, na qual a artista,

professora e pesquisadora brasileira Joedy Marins (Fig. 6) e o coletivo carioca Creuzas e Jaquelines expuseram seus trabalhos em 2018, dentre os(as) mais de 250 expositores(as).

Figura 6 - Joedy Marins, Bereshith, CONTEXTILE (2018)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2018)

Em paralelo ao evento internacional citado, ocorreu a mostra “Emergências: ensino artístico e criação têxtil”, localizada na escola de design da Universidade do Minho, em Guimarães, Portugal. O amplo espaço expositivo recebeu obras de estudantes da Escola Artística de Soares dos Reis (Porto), da Escola Artística Antônio Arroio (Lisboa) e da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Essas obras evidenciavam a experimentação artística com os materiais têxteis em franco diálogo com as artes visuais, como se pode perceber na obra Sinapses, de Adriana Duarte Costa, aluna da especialização em Têxteis do Curso de Produção Artística, da Escola Artística Antônio Arroio (Lisboa). A partir do tema proposto pela Contextile “(In) Orgânico”, o trabalho reflete sobre o “ser” e o “não ser” potencializados pela doença

nerológica Alzheimer, lançando mão de técnicas e de processos produtivos das artes visuais, numa expressão visual rizomática, precedida de experimentações e provas artísticas apresentadas no caderno em que registrou o processo criativo e que compunha a instalação ao lado da obra exposta verticalmente, como apresentado em artigo completo publicado nos anais da I Jornada Discente do PPGAV (SILVA, 2019), para fins de divulgação científica.

No tocante aos eventos sazonais de arte têxtil, além dos espaços citados, faz-se necessário pontuar a existência de outras duas bienais internacionais no início do século XXI, a Bienal Internacional de Arte Têxtil –WTA, organizada pela artista colombiana Pilar Tobon, e cuja VII edição deu-se em Montevidéu (Uruguai), em 2017, em Madri (Espanha), em 2019, e a bienal de Arte Têxtil Contemporânea-FIBRA, cuja primeira edição ocorreu em 2019, em Porto Alegre-RS.

A respeito da edição que ocorreu no Uruguai, pondera a crítica de arte uruguaia Verónica Panella,

la World Textile Art abre interrogantes esenciales relacionadas con las dimensiones de identidad, la creación, lo artístico y lo utilitário, a través del hacer de um panorama colectivo que, em los tempos que corren, sorprende, además de su extensión, por su calidad general de conjunto e coherencia expressiva (PANELLA, 2017, p. 5).

A edição uruguaia da bienal internacional de arte têxtil contemporânea (WTA), ocorrida em Montevidéu, Uruguai, em 2017, teve como um dos espaços expositivos o piso superior do Museu de Artes Visuais de Montevidéu (MAV), destacado lugar das artes visuais naquele país.

No tocante à bienal de Arte Têxtil Contemporânea – FIBRA, sob a responsabilidade do Plano B Atelier de Arte, destaca-se dentre os trabalhos presentes na mostra, a participação de Louise Gusmão, artista visual baiana, radicada em Natal-RN, exímia bordadeira. Observa-se, que há outros eventos expositivos com a temática têxtil como o festival Borda realizado em Fortaleza-CE, em 2019.

Apesar de eventos específicos tenderem a organizar os relatos dessa expressão artística, indo ao encontro do pensamento de Canclini (2016, p. 25) para quem a “profusão de bienais” evidencia a inviabilidade de apenas um relato social abranger toda a complexidade da atividade artística atual, é possível verificar a presença pontual da arte têxtil em exposições coletivas mais abrangentes e em

exposições individuais, como a participação da artista Jaci Borba na exposição coletiva “Tramações (2ª edição): sobre visualidades em queda” e na individual “Tramações: linha”, ocorridas em 2018. A primeira foi realizada na Galeria Capibaribe, na Universidade Federal de Pernambuco e a segunda no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), órgão suplementar da mesma universidade.

Outro evento coletivo de exposição de artes visuais, não especificamente de arte têxtil, é a Art Basel, o qual, em 2019, apresentou um universo de múltiplas expressões artísticas visuais, com a presença marcante da arte têxtil, com obras oriundas de vários continentes. Havia arte têxtil em quase todas as galerias presentes na mostra, algumas realizadas inteiramente com bordados sobre tela.

No espaço reservado à pesquisa em citado evento, no qual galerias de arte expuseram obras de um(a) determinado (a) artista para um maior conhecimento sobre sua carreira e obras, a galeria londrina Pippy Houldsworth trouxe apenas obras de arte têxtil de Faith Ringgold, artista estadunidense, bacharel e mestra em artes visuais e possuidora de vinte e três doutorados honorários. Também integraram o espaço destinado à pesquisa, em citado evento, obras de arte de Miriam Schapiro e Tarsila do Amaral, dentre outros.

Nos demais espaços expositivos da mostra, a arte têxtil se fez presente. Dentre as obras selecionadas destaca-se aquela do brasileiro Sidival Fila, paranaense radicado em Roma, Itália, onde fez votos de pobreza e mora no convento São Boaventura, curiosamente identificado na mostra como oriundo da Amazônia. O artista expressa-se em mais de uma linguagem artística, mas as obras expostas no evento tinham o têxtil como material de referência.

Havia vários trabalhos bordados, alguns utilizando a aparente simplicidade do ponto-cruz, outros surpreendiam pela imponência e complexidade de pontos e cores, como as obras dos argentinos Chiachio e Giannone, que problematizam o universo familiar dos autores, com os imensos painéis bordados à mão sobre seda.

A grande quantidade de arte têxtil exposta por galerias de arte, indicou um possível interesse do mercado de arte por esta expressão artística na edição de 2019. Os trabalhos com bordados têxteis se fizeram presentes, por vezes ocupando todo o espaço expressivo da obra de arte. Tal constatação terminou por reforçar o intuito inicial desta pesquisa, qual seja investigar as possíveis conexões entre os bordados têxteis e as artes visuais, abrangendo obras expostas na América Latina, na Europa e nos Estados Unidos, ciente de que os mitos de Ariel e Caliban (FLORES, 2007)

pairam sobre as buscas científicas no Brasil. São precisas as palavras da autora citada: Caliban, representante da América do Norte versus Ariel, representante da Velha Europa e mensageiro da cultura latina (FLORES, 2007, p. 353 e 358).

Constatada a abrangência e a visibilidade que a arte têxtil possui no âmbito das artes visuais, sobretudo fora do Brasil, dar-se continuidade ao percurso metodológico proposto, passando-se ao estudo dos diálogos existentes entre os bordados têxteis elaborados por Iracema Nogueira Batista e os elementos visuais elencados por Fayga Ostrower (2013), começando por descortinar aspectos da vida e das obras da bordadeira com o bordado têxtil, numa compreensão de que a “forma de vida” (BOURRIAUD, 2011) da artista importa para a compreensão de sua obra.

4 IRACEMA NOGUEIRA BATISTA E A CULTURA MATERIAL DO BORDADO

“Na verdade, o que nos interessa para além de qualquer codificação é a pessoa destes artistas, pela reformulação que sem saber nos propõem, no tocante à sacralização das artes que a Renascença nos legou. São eles indivíduos cuja criatividade espelha um viver assumido, onde a imaginação reintegra e reinventa os objetos do existir, modificando-os e modificando-se (FROTA, 1976, apud PONTES, 2017, p. 35) “

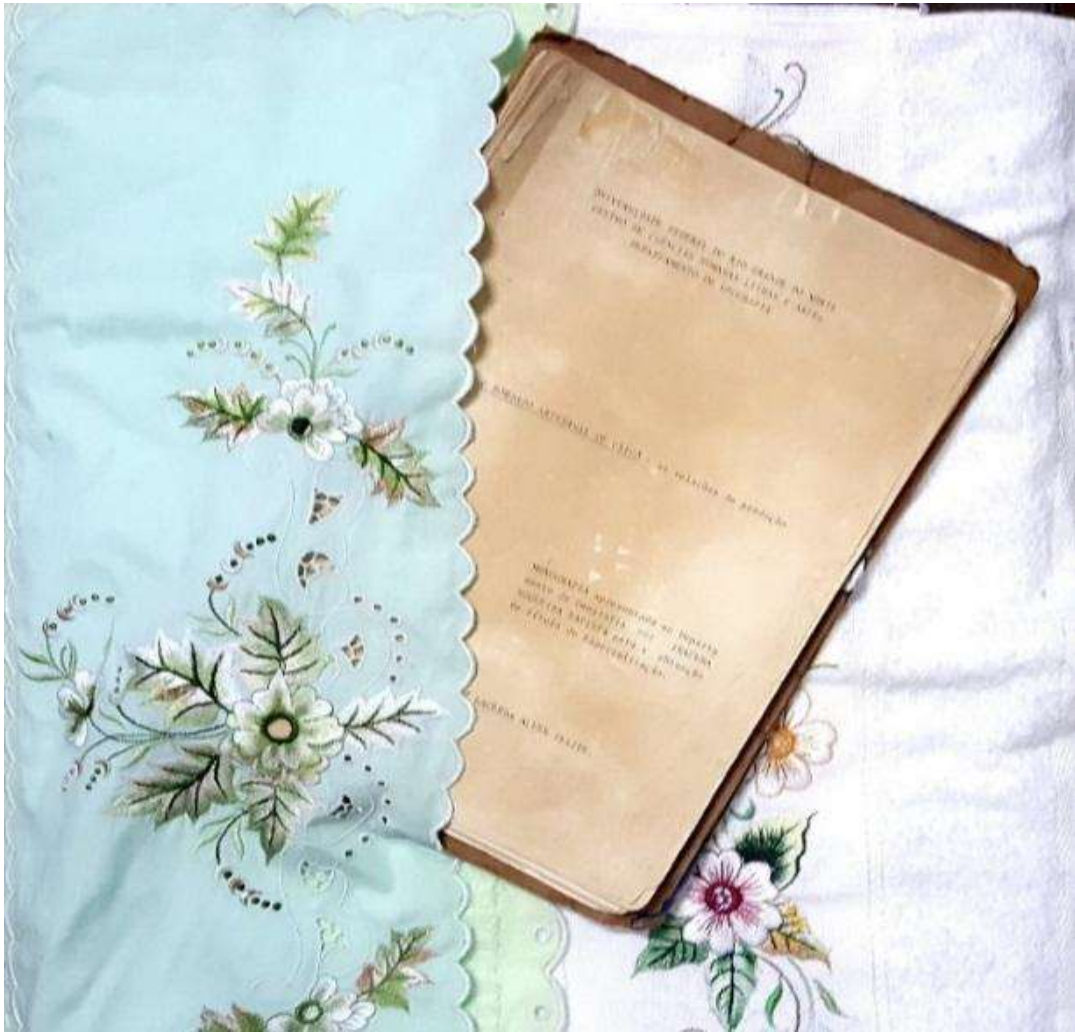
As ponderações trazidas acima foram feitas por Lélia Coelho Frota, no catálogo da exposição Arte Popular Brasileira que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 6 de julho e 22 de agosto de 1976, cuja ideia introduz com precisão o entendimento que subjaz os objetivos desta pesquisa quando busca investigar os diálogos das artes visuais com os bordados têxteis de Caicó-RN, no início do século XXI, a partir das obras de Iracema Nogueira Batista.

Iracema Nogueira Batista nasceu em 14 de setembro de 1950, no sítio Palha, em São José do Brejo do Cruz-PB. Ainda criança, mudou-se com seus pais, Francisco Abdias Batista e Carmelita Nogueira Batista para Timbaúba dos Batistas-RN, onde aprendeu a bordar aos nove anos de idade, apreciando a senhora Vilma Maria Araújo (*in memoriam*) que costumava bordar próximo à janela da casa onde residia, aproveitando, talvez, a luminosidade solar e colocando-se visível para quem estava do lado de fora, no caso, a pequena Iracema.

Em razão das atividades como bordadeira, já adulta mudou-se para Caicó-RN, onde passou a bordar profissionalmente e a estudar, graduando-se em estudos sociais (1979), geografia (1981) e pedagogia (1995), todos cursados no campus da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Centro de Ensino Superior do Seridó - CERES, em Caicó-RN. Possui, ainda, os títulos de especialista em geografia (UFRN, 1988) e em arte e cultura barroca (UFOP, 1996).

Com o seu percurso de vida e obra, Iracema Nogueira Batista propôs a reformulação da ideia de artesanato dissociada das artes visuais, como imposto pela Renascença europeia, dialogando com a compreensão de trabalho artesanal e com as teorias das artes visuais.

Figura 6 – Assemblage com bordados têxteis (2017) e texto da pesquisa de Iracema Nogueira Batista (1988), 2017.



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2017).

Especificamente no tocante às suas especializações, nos arquivos da produção acadêmica da UFRN, consta a monografia de Iracema Nogueira Batista intitulada *O bordado artesanal de Caicó: as relações de produção*, datado de 1988, cujo texto original compõe a assemblage realizada com bordados têxteis feitos por Iracema Nogueira Batista em 2017 (Fig. 7). O estudo realizado no final do século XX, com orientação do professor José Lacerda Alves Felipe, consta no repositório da UFRN como a primeira monografia sobre o bordado têxtil de Caicó-RN, com uma abordagem adstrita às questões produtivas (BATISTA, 1988). Nesse estudo, Iracema discorreu sobre as especificidades do processo produtivo do bordado em Caicó-RN, no final do século XX. Nele, trouxe posicionamentos interessantes sobre o tema estudado, sobretudo, quando indicou sua origem na Ilha da Madeira, Portugal; entendeu que o trabalho artesanal é aquele realizado à mão e à máquina de costura,

seja ela elétrica ou acionada por pedal mecânico; fez minuciosas análises quantitativas sobre as relações econômicas que envolvem o bordado têxtil em Caicó-RN, indicando os motivos pelos quais a cidade apresentou uma atividade têxtil bordada destacada nacionalmente; denunciou a exploração sofrida pelas bordadeiras da região Seridó potiguar no tempo em que a pesquisa se desenvolveu e discutiu “as possíveis causas e consequências oriundas desta atividade na organização do espaço urbano” (BARBOSA, 1988, p. 20).

Segundo Iracema N. Batista, a realização de sua pesquisa sobre o bordado passou por várias dificuldades, dentre elas a resistência dos professores em aceitar o tema do bordado como propulsor do estudo. Diziam que “renda não dá pesquisa” (BATISTA, 2018). Ela persistiu com o intuito e conseguiu terminar seu estudo, felizmente. Um fato curioso é que após a apresentação final da pesquisa, a autora partilhou os conhecimentos obtidos com as pessoas que se encontravam na chamada “feira livre” de Caicó-RN, num sábado pela manhã. A convite de Arlete Silva, Iracema subiu num caminhão que estava estacionado no local e, com um microfone, falou o que tinha aprendido, sendo muito aplaudida ao final de sua explanação sobre as questões e dificuldades que perpassam o processo produtivo do bordado em Caicó-RN no final do século XX (BATISTA, 2018).

Em Minas Gerais, ao cursar uma especialização em Arte e Cultura Barroca, na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), escreveu sobre “A influência do estilo barroco na imaginária³ do Seridó” (1996), com a orientação do professor Marcos César Hill, e participou de uma oficina de papéis artesanais no CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais, órgão complementar da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (BATISTA, 2019). Logo, os conhecimentos adquiridos em estudos formais nas suas especializações reverberaram sobre seu trabalho. Assim, aqueles apreendidos em Minas Gerais puderam ser praticados em sua atuação à frente da oficina de papéis artesanais no Museu do Seridó, na década de 1990, onde trabalhou a convite de Lúcia Costa (*in memoriam*), então diretora do Centro de Ensino Superior do Seridó – CERES/UFRN, e importante incentivadora da cultura museal no Seridó potiguar.

Como servidora pública federal da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Campus de Caicó-RN, atuou como técnica para assuntos educacionais e

³ Segundo a autora, “imaginária” refere-se às imagens de santos pertencentes ao acervo do Museu do Seridó, em Caicó-RN, dentro da cultura material dos santeiros.

diretora do Museu do Seridó (1991-2003), até aposentar-se em 2003, quando passou a dedicar-se exclusivamente ao bordado, de modo que comemorou em 2019, sessenta anos de atividades voltadas ao bordado têxtil.

A escolha da bordadeira Iracema Nogueira Batista como ponto de partida para as análises dos trabalhos têxteis bordados no Seridó potiguar, no início do século XXI, no âmbito das artes visuais, considera questões artísticas e acadêmicas, uma vez que ela realiza um trabalho visualmente diferenciado, além de reunir as características de ser bordadeira e pesquisadora do bordado sobre tecido em Caicó-RN.

Iracema destaca-se entre as bordadeiras nas quais é possível vislumbrar a presença de liberdade criativa, uma vez que nos artefatos pesquisados foi possível inferir que ela atua sem vincular-se rigidamente à padrões e, assim, imprime questões íntimas ao seu trabalho, elaborando-se e reelaborando-se enquanto borda. Segundo confirmação da autora, colhida em entrevistas (BATISTA, 2018, 2019) quanto mais triste se encontrar, mais colorido será o bordado no qual estiver trabalhando. Também merece menção a sua recusa em participar de feiras, por razão de for íntimo.

Dada a sua habilidade de pesquisadora, somada à perícia artesanal, muitas vezes realiza estudos prévios para melhor compreender a imagem que pretende bordar sobre o têxtil, como se evidenciou com o artefato apresentado na figura n. 8, no qual ela procedeu a estudos prévios e a dissecação de um crustáceo para entender como se dava a gradação de cores e os formatos que cada parte do corpo dele apresentava. Ao final, pode-se verificar a seguinte imagem bordada:

Figura 8 - Bordado sobre guardanapo de algodão, 2018.



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

Possuindo destacada produção de artefatos, Iracema N. Batista figura entre as bordadeiras que maior personalidade imprime ao seu trabalho, no qual se pode observar a predominância de flores e folhas, porque, segundo Iracema N. Batista, são lindas, e se contrapõem à seca e à tristeza que por ventura assolam a região Seridó potiguar. Para ela, recriar a natureza com fios de algodão exige muita observação, destreza e conhecimentos estéticos.

Na figura 8 é possível observar a gradação de cores empreendida pela bordadeira, bem como a configuração do espaço amostral. A figura 8 traz um bordado têxtil sobre guardanapo de algodão, feito sob encomenda. Nele, podem-se observar dois crustáceos posicionados, harmonicamente, um em relação ao outro, aplicando o princípio da similaridade ao contrapor formas semelhantes (DONDIS, 2015, p. 113). Para a sua elaboração, a bordadeira precisou analisar crustáceos para entender como se dava a gradação de cores em sua superfície, bem como o volume em sua estrutura.

A figura apresenta bordados têxteis feitos por Iracema sobre a varanda de uma rede de dormir, um artefato comum no Seridó potiguar. Os bordados se estendem sobre a base do artefato seguindo um ritmo sequenciado onde é possível ver flores, folhas, hastes coloridas numa superfície definida. Percebe-se a transição entre verdes e vermelhos, com a interseção de amarelos, relacionando as cores análogas, numa tensão psíquica mais intensa dada a cor verde do artefato bordado. Logo, verifica-se

uma maior expressividade da imagem bordada uma vez que “todo o movimento visual desdobra-se através de valores claros e escuros” (OSTROWER, 2013, p. 158).

Nesse momento, as lições de Fayga Ostrower (2013) acerca da configuração visual de obras de arte, destacando-se aspectos de forma (linha, superfície, luz, volume e cor), são trazidas ao cotejo como uma possibilidade de firmar um diálogo entre as artes visuais e o bordado de Iracema Nogueira Batista.

A noção inicialmente trazida por Fayga é a de “forma”. Segunda a teórica, aquela compreende os elementos formais da obra de arte. Do ponto de vista das artes visuais, tomando por norte a obra literária de Ostrower, pode-se compreender que, de modo geral, a expressão visual nos planos bidimensional e tridimensional, envolve cinco elementos formais: “a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor” (OSTROWER, 2013, p. 99). Para ela, há um plano pictórico (papel, tela, parede) no qual o artista introduz os elementos visuais e o transforma em espaço expressivo.

O elemento visual “linha” está restrito à expressão visual bidimensional e sua função é “configurar um espaço linear de uma dimensão que pode ser a altura, a largura ou a profundidade, tratando-se de uma combinação variável uma vez que variáveis também são os espaços vivenciais dos artistas” (OSTROWER, 2013, p. 100). Presente no espaço expressivo, ela pode ter as funções de demarcar uma dimensão do espaço, indicar a direção a ser seguida pelo olhar do observador e inserir intervalos no percurso do olhar, pautando a velocidade e o peso visuais. Podem ser de dois tipos: dinâmicas e estáticas. São “dinâmicas quando expressas por diagonais e curvas; e são estáticas quando definem horizontais e verticais” (OSTROWER, 2013, p. 102).

A “superfície”, segundo a autora, traduz o espaço expressivo delimitado pela(s) linha(s). Nele é possível perceber o movimento visual que será “tanto mais estático ou dinâmico quanto for a proporção entre as dimensões criadas pelas linhas” utilizadas pelo artista. Assim, o uso de linhas que se compensam mutuamente cria espaços estáticos, idealizados, ao passo que o movimento será dado por uma redução dessa estabilidade (OSTROWER, 2013, p. 109).

Outro elemento visual, o “volume”, é apresentado como aquele capaz de evidenciar planos diagonais, superposições, profundidade e a visualidade do cheio/vazio (OSTROWER, 2013, p. 131), resulta da manipulação dos elementos “linha” e “superfície”, gerando dinamicidade e tornando “visíveis formas alternativamente cheias e ocas” (OSTROWER, 2013, p. 135).

Há, ainda, a “luz” (OSTROWER, 2013, p. 157-158) que se evidencia no contraste formal entre o claro e o escuro e as diferentes gradações de cada cor, não se confundindo com o fenômeno da luz natural, estando presente em todo o movimento visual da obra para que se torne um elemento expressivo.

Já o elemento visual “cor” perpassa a questão dos relacionamentos entre as cores, os quais Fayga denominou como “princípios das relações colorísticas que explicam como funcionam e qual o possível efeito das cores individuais dentro de um eventual contexto” (OSTROWER, 2013, p. 179). Para a autora, a cor é o único elemento visual que pode excitar os sentidos e o faz a partir das relações que estabelece entre as várias famílias de cores ou suas tonalidades.

Ciente desses ensinamentos, passa-se a análise de quatro trabalhos bordados por Iracema Nogueira Batista no início do século XXI, em Caicó-RN.

4.1 OBRA 1: BORDADOS TÊXTEIS EM BLUSA DE LINHO

Figura 9 - Bordados variados sobre blusa de linho branco (frente)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Na figura 9, na qual Iracema Nogueira Batista bordou vários pontos e motivos do bordado de Caicó-RN, vê-se uma grande homenagem ao bordado seridoense, em consonância com o pensamento de Rafael Cardoso (2009, p. 112), configurando-se um importante documento material. Trata-se de uma blusa de linho branco feminina, com bordados monocromáticos em pontos variados, na parte frontal, posterior e nas mangas, estendendo-se pela quase totalidade do tecido, exceto na gola.

Figura 10 - Bordados variados sobre blusa de linho (detalhe)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Nas mangas (fig. 10) é possível observar bordados monocromáticos feitos com fios de algodão branco, rosas em alto relevo, aplicações de renda renascença

vinda de Arcoverde-PE (BATISTA, 2019), os pontos *cheio* e *richelieu*, este último um ponto tradicional do bordado oriundo do Seridó potiguar, visto também nos bordados tradicionais encontrados no arquipélago da Madeira, Portugal.

Figura 11 - Bordados variados sobre blusa de linho branco (frente, detalhe)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Na parte frontal da peça (fig. 11) há margaridas bordadas de forma rústica e aberta, aplicações com *ponto Cheio*, renda renascença e *ponto Richelieu*, bainha de palhinha, bolas abertas e meio matiz branco. Na parte posterior, vê-se os pontos Cheio aberto, Cheio branco, margaridas abertas e fechadas, Richelieu com laçada ou quebra-agulha, três tipos de bainha e aplicações de renda renascença. Além disso, as extremidades da peça apresentam matame simples (BATISTA, 2020).

O diálogo com os elementos visuais elencados por Ostrower (2013, p. 99) se estabelece a partir do elemento visual linha, que está presente na peça sendo indicado na distribuição espacial dos bordados, que conduz o olhar de quem observa da parte superior esquerda à parte central e inferior do tecido ou para as laterais. Não obstante serem palavras parônimas, em artes visuais o elemento linha não existe fisicamente (OSTROWER, 2013, p. 103), enquanto que, no bordado, o fio de algodão, comumente

denominado linha, aparece como material por excelência a ser manipulado, constituindo-se como elemento visual na composição. No artefato em análise, o olhar segue a direção indicada (linha) e aprecia a organicidade das imagens bordadas com o fio (linha), identificando a superfície expressiva delimitada na parte inferior pelo matame, aproximando-se do conceito de superfície fechada (OSTROWER, 2013, p. 115).

No tocante ao volume, é sugerido pela dinamicidade das linhas que percorrem a superfície e adentram o artefato, evidenciando a presença do vazio que resulta da retirada de tecido no ponto Richelieu, nas superposições de tecido, na profundidade e na visualidade do cheio/vazio e no alto/baixo surgidos com as sobreposições do material “linha” (OSTROWER, 2013, p. 123, 131-135).

Já o contraste, verificado entre a cor da pele e os espaços vazios do tecido, destaca os elementos luz (OSTROWER, 2013, p. 157-158) e cor (OSTROWER, 2013, p. 177-212). A opção pela monocromia do fio branco sobre tecido branco, considerada uma cor terciária por Ostrower (2013, p. 191), sugere o efeito de claro-escuro, sobretudo no ponto Richelieu no qual há aberturas no tecido, causando impacto visual (OSTROWER, 2013, p. 203).

Figura 12 - Bordados variados sobre blusa de linho branco (verso)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Na parte posterior do artefato (fig. 12), as escolhas compositivas da bordadeira mostram-se semelhantes. O elemento visual linha indica que a superfície encontra-se organizada para dirigir o olhar em sentido horizontal (na parte superior) e vertical (na parte inferior), havendo “orientação e direção espaciais” (OSTROWER, 2013, p. 60) e um “centro visual perceptivo” (OSTROWER, 2013, p. 70) na distribuição espacial dos bordados localizado na junção entre as direções indicadas.

Figura 13 - Bordados variados sobre blusa de linho branco (verso, detalhe)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

E relação ao volume, encontra-se sugerido pela colocação de duas sequências de bainhas de bolas (fig. 13), sendo uma de cada lado, que surgem direcionadas das laterais para o centro e se harmonizam com visão de centralidade sugerida na parte superior. Há, ainda, o movimento de cheio/vazio trazido pela retirada

de tecido no ponto Richelieu, na margarida aberta e nas bainhas e suas respectivas profundidades (OSTROWER, 2013, p. 123, 131-135).

Assim como na parte frontal, o contraste, verificado entre a cor da pele e os espaços vazios, destaca os elementos luz (OSTROWER, 2013, p. 157-158) e cor (OSTROWER, 2013, p. 177-212). O mesmo ocorrendo quanto à opção pela monocromia do fio branco sobre tecido branco, reforçando o efeito de claro-escuro, sobretudo no ponto Richelieu, causando impacto visual (OSTROWER, 2013, p. 203).

Figura 14 - Estudos com barro I



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

A retirada de material da superfície vista na técnica do ponto richelieu pode ser realizada no experimento acima (Fig. 14). Ele possibilitou o estudo da lógica do processo produtivo do ponto richelieu, desta vez aplicada ao barro. A composição testou os efeitos da retirada de material do plano expressivo, num estudo inspirado nos bordados têxteis estudados nesta pesquisa. Aproxima-se da noção de textura discutida por Joly (1996, p. 66) pois evidencia a presença dos relevos e da tridimensionalidade nos bordados, comprovada no manuseio do barro, orientado pela percepção visual.

4.2 OBRA 2: BORDADOS TÊXTEIS EM TOALHA DE BANHO

Figura 15 - bordado sobre toalha I



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

O bordado sobre o têxtil trazido na figura 15 foi realizado por Iracema Nogueira Batista, em 2018, sobre a parte inferior frontal de uma toalha de banho. Nele, é possível perceber que, a partir do elemento visual linha, a artista considera o centro do bordado como originário das duas orientações, direcionando o olhar para as extremidades horizontais da imagem, a partir do centro, horizontalizando a superfície. Tal configuração especial permite, também, o diálogo com os conceitos de “orientação e direção espaciais” (OSTROWER, 2013, p. 60) e de “centro visual perceptivo” (OSTROWER, 2013, p. 70).

Nela, é possível observar que o elemento visual volume é evidenciado na superposição de fios de algodão na superfície em associação com as cores utilizadas no artefato, gerando diferentes texturas. Para melhor compreender tal relação, foi realizada uma manipulação do material expressivo, desta feita, com argila, de maneira semelhante ao resultado obtido com o bordado, por meio da deposição de argila em relevos, como o procedimento nas esculturas, como pode ser observado na figura 16.

Figura 16 - Estudos com barro II



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

No que tange ao volume presente nos têxteis bordados, pode ser observado nos estudos realizados com o uso do barro, no qual, para esta pesquisa, houve intervenção, realizando a retirada e/ou colocação de barro, indicando a diferença de profundidade do material na superfície, assim como ocorre quando a bordadeira recorta a parte do tecido que dará lugar ao Richelieu ou quando adiciona fios de algodão sobre o tecido, circundando a borda com um tom mais escuro (ponto sombra). Mostrou-se plausível, assim, o estudo de uma possível micro tridimensionalidade envolvendo os têxteis bordados, abrindo espaço para o estudo destes com o auxílio dos conhecimentos afeitos ao campo da escultura que poderá ser objeto de estudo posterior.

As cores utilizadas na matização da imagem bordada trazem o elemento visual luz (OSTROWER, 2013, p. 157-158). Já o elemento visual cor (OSTROWER, 2013, p. 177-212) apresenta-se na relação entre cores análogas partindo do amarelo ao roxo. A opção pela policromia entre uma cor primária e suas análogas, com o uso de fios brancos nas extremidades, evidencia o efeito de claro-escuro causando impacto visual (OSTROWER, 2013, p. 203).

Considerando que o artefato é uma toalha e que o bordado foi realizado sobre o têxtil na parte inferior da peça, o peso visual, portanto, foi evidenciado na parte baixa e na posição horizontal, em que o espaço foi delimitado lateralmente com a colocação das flores majoritariamente brancas, estabilizando assim, o movimento. Se girássemos a imagem de cabeça para baixo (Fig. 18) a flor que representa o centro

geométrico teria suas pétalas estranhamente voltadas para baixo e todas as relações citadas não se manteriam, o que evidencia a orientação espacial da forma (OSTROWER, 2013, p.75).

Figura 17 - Bordado sobre toalha I



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

Figura 18 - Bordado sobre toalha II



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

Outro conceito correlato é o de “orientação retiniana” estudado por Arnheim (2016, p. 24-25), quando fala sobre equilíbrio e trata da orientação e direção espaciais. Para esse autor, a orientação retiniana traduz a capacidade de orientar a ação/percepção da imagem num campo visual em que o olhar se desloca de baixo para cima, fazendo-o de forma a manter o equilíbrio entre as partes, realizando as devidas compensações visuais, tendo em vista manter a equivalência de tamanhos e proporções, à medida que o olho vai percorrendo a imagem. Assim preceitua Arnheim (2016) quando menciona a orientação retiniana:

Quando Michelangelo pintou a história da Criação no teto da Capela Sistina, os espaços das cenas eram totalmente independentes dos da capela. O observador tem de confiar na ‘orientação retiniana’; ele tem de equilibrar a parte inferior e a superior com as dimensões de seu próprio campo visual dirigindo-se na direção apropriada à medida que olha para cima (ARNHEIM, 2013, p.24).

Num primeiro momento, essa habilidade parece presente no ato de bordar sobre o têxtil realizado por Iracema Nogueira, ora estudado, uma vez que esse exige a manutenção do equilíbrio entre as partes inferior e superior do tecido à medida que a imagem vai sendo bordada, seja a mão ou à máquina. Esta última apresenta-se ainda mais desafiadora, tendo em vista a rapidez e precisão com as quais a bordadeira precisa contar para manter a proporção da imagem bordada.

Tal habilidade pode ser facilitada com o uso de mesas de trabalho cujos tampos possuem uma angulação maior na parte superior, de modo que o plano é visualizado de forma simétrica, minimamente compensada pela visão. Assim também acontece com suportes de leitura para livros cujo objetivo é proporcionar a visão total da página em proporções iguais entre a parte de baixo e a de cima. Importa registrar que o tampo da máquina da bordadeira Iracema Nogueira Batista possui angulação padrão de noventa graus (Fig. 19).

Na loja Bortal, na cidade de Funchal, arquipélago da Madeira, Portugal, existe uma mesa de madeira reservada num espaço de memória afetiva do empreendimento sobre a qual se pode observar inúmeros desenhos de bordados em papel, indicando que ela foi ou é usada para fazer os desenhos que serão bordados. Ela apresenta uma angulação diferenciada entre a parte superior e inferior do tampo, sendo a inferior mais baixa que a superior, de modo que a amplitude da visão permanece mesmo para os mais papeis que estejam na parte superior. A mesma proporção permanece no processo produtivo, considerando que o bordado madeirense é feito à mão, e a mobilidade do suporte permite a manutenção do conforto visual entre a parte inferior e superior do tecido bordado.

A mesma realidade não é verificada no ateliê de Iracema Nogueira Batista (Fig. 19) ou no ateliê de Maria do Rosário Araújo Vale (Fig. 20), desenhista de bordados em Caicó-RN, onde as mesas que ambas usam para trabalhar possuem angulação padrão (noventa graus), e, ainda assim, é possível verificar a simetria no eixo vertical dos bordados e dos desenhos que elaboram, havendo paridade entre a parte inferior e a superior da imagem bordada.

Figura 19 - Iracema Nogueira Batista bordando



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

Figura 20 - Rosário Vale riscando



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

4.3 OBRA 3: BORDADOS TÊXTEIS EM LENÇOL

Figura 21 - Bordados têxteis em lençol do tipo “virada”



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Dando continuidade à pesquisa qualitativa, na qual se discutem as interseções entre os elementos visuais elencados por Fayga Ostrower (2013, p. 99) e as imagens bordadas sobre o têxtil no Seridó potiguar no início do século XXI, passa-se à análise do terceiro artefato (Fig. 21). A coleta de imagens iniciou com a observação da paleta de cores de fios de algodão que Iracema Nogueira Batista utilizava para compor os bordados, conforme se vê na figura 22.

Figura 22 - Paleta de Iracema Nogueira Batista



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Há vários tons de verdes, vermelhos, azuis, roxos, amarelos e alguns tubos com fios brancos e cinzas. No bordado final (fig. 21) é possível perceber como essas cores foram utilizadas pela bordadeira em variadas relações colorísticas, elaboradas com hastes, folhas e flores ao longo da parte inferior do artefato, estendendo-se por 250 cm de comprimento. O olhar atento e sensível percebe a presença dos elementos visuais.

O elemento visual linha possui uma orientação horizontal preponderante. Considerando uma visão completa do bordado, percebe-se a tendência à estruturação, partindo do centro do bordado para as extremidades horizontais da imagem, sentido que é sugerido pelo posicionamento das ramagens bordadas. Os conceitos de “orientação e direção espaciais” (OSTROWER, 2013, p. 60) e de “centro visual perceptivo” (OSTROWER, 2013, p. 70) podem ser trazidos novamente à discussão, evidenciados na distribuição dos bordados ao longo do tecido, com uma parte maior de bordados ao centro e outros menores seguindo pelas laterais até chegarem aos extremos, onde se ergue em sentido vertical, demarcando a superfície bordada.

Os matizes de cores utilizados no bordado dialogam com os elementos visuais volume (OSTROWER, 2013, p. 131) e luz (OSTROWER, 2013, p. 157-158). O volume é percebido na sobreposição de fios, bem como no contraste entre tons claros e escuros sugerindo a existência de luz. A cor (OSTROWER, 2013, p. 177-212) constitui o diálogo mais evidente, uma vez que a bordadeira utiliza com afinco uma paleta diversificada, composta por cores primárias, secundárias e terciárias, e seus matizes, aproximando as cores análogas que se estendem do verde ao roxo, passando por amarelos e magentas, em relações colorísticas que se aproximam da ideia de tensão psíquica trazida por Ostrower (2013), apresentando-se “menos fortes na fusão” (OSTROWER, 2013, p. 208). A noção de estruturação da imagem bordada é retomada na colocação dos tons de roxo nas flores colocadas nas duas extremidades do artefato (Fig. 23), de maneira simétrica, bem como nos bordados das franhas (Fig. 24).

Figura 23 - Bordados têxteis em lençol do tipo “virada” (detalhe)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

O ateliê de Iracema Nogueira Batista onde os dados desta pesquisa foram coletados funciona na Av. Rio Branco, n. 84, Centro, Caicó-RN. Nele foi possível observar vários bordados, aprender sobre a história desta atividade na região Seridó potiguar, ter contato com outras pesquisas realizadas com o artefato e conhecer pessoas atreladas aos processos produtivos do bordado. A bordadeira estudada apresenta, além da expressividade visual analisada, a característica primordial de reunir linhas e letras sobre a atividade de bordar. Conhecer Iracema Nogueira Batista e o seu espaço de trabalho e memória foi fundamental na sedimentação do polo de interpretação (JOLY, 1996, p. 33) das imagens estudadas, considerando que a compreensão do artefato pressupõe o conhecimento do seu contexto e uma observação atenta por parte de quem o aprecia.

Figura 24 - Fronhas com bordado matizado sobre percal



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

4.4 OBRA 4: BORDADOS TÊXTEIS EM VESTIDO

Dando continuidade à proposta de entender as visualidades dos bordados têxteis de Caicó-RN, a coleta e análise de imagens seguem debruçando-se sobre os bordados têxteis presentes na obra apresentada nas figuras 25 e 26. Trata-se de uma proposta de obra bordada por Iracema Nogueira Batista, tomando como ponto de partida os conhecimentos artísticos da pesquisadora. As análises seguem conforme apresentado por Silva e Lehmkuhl (2020), quando escreveram sobre os resultados parciais desta pesquisa para fins de divulgação científica.

Diante de tantos percursos teóricos, metodológicos, vivências e práticas atrelados ao bordado têxtil no Seridó potiguar, na atualidade, surgiu a proposta de homenagear as pessoas envolvidas, sobretudo celebrar os sessenta anos de carreira de Iracema Nogueira Batista, que tanto contribuiu para a cultura material desse bordado.

Os diálogos que o bordado estudado mantém com as artes visuais iniciam-se com a pintura, quando são associados ao termo “pinturas de agulha” e assemelhados à técnica da pintura impressionista em razão da colocação das cores em separado, mesmo estando próximas, incursionando pela escultura com seus pequenos volumes e pela fotografia como suporte documental, culminando com as implicações sobre as relações colorísticas que mantém e a redução da tensão psíquica. Partindo dessas constatações, e das tantas imagens bordadas vistas no percurso da pesquisa, muitas delas oriundas de pessoas que não quiseram ou não puderam se identificar, idealizou-se o bordado têxtil realizado no vestido abaixo (Fig. 25), inspirado nessas particularidades, nos rumos que o bordado indica em direção à moda e nos questionamentos propostos.

Figura 25 - Vestido bordado por Iracema N. Batista, 2020



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2020.

Figura 26 - Bordado sobre vestido (detalhe), 2020.



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2020.

Nele, é possível observar que os bordados foram distribuídos nas extremidades da peça, seguindo uma linha visual que inicia seu percurso visual partindo da esquerda para a direita, dando ênfase a parte inferior esquerda.

O elemento visual *superfície* é demarcado na obra pela colocação de bordados na parte inferior da peça, com o uso do bordado de tipo matame nas extremidades do vestido. Assim como tem sido vista nas demais obras, o elemento visual *volume* está presente no têxtil bordado através dos fios de algodão sobrepostos, adicionados ao tecido, numa espécie de micro tridimensionalidade, uma característica dos bordados em geral. O elemento visual luz é evidenciado na sobreposição dos tons de linha vistos na peça, variando de um tom mais escuro ao mais claro, com a predominância de roxos, vermelhos, magentas, amarelos e verdes.

As cores utilizadas na matização da imagem bordada apresentam uma policromia entre uma cor primária e suas análogas, com o uso intercalado de fios brancos, evidenciando a luz (OSTROWER, 2013, p. 157) e sugerindo a redução de “tensão psíquica” (OSTROWER, 2013, p. 208), em consonância com o que foi ensinado por Fayga Ostrower aos operários da fábrica Primor em 1970.

Ao considerar a validade das análises dos têxteis em aproximação com o âmbito das artes visuais, faz-se necessário pontuar um esclarecimento por Fayga Ostrower, para quem a forma se mantém em um determinado leque de significados, independentemente da interpretação subjetiva de quem observa. Nesse sentido, acerca da interpretação e da apreciação de uma imagem da arte possivelmente aplicados ao presente estudo, pontua: “apesar da grande diversidade de nuances pessoais, as interpretações subjetivas se manterão dentro do leque de significados possíveis, estabelecidos pela estrutura objetiva da obra” (OSTROWER, 2013, p. 57-58).

A obra estudada simboliza a celebração ao trabalho de Iracema Nogueira Batista e traduz a realização de um bordado colorido sobre vestido de algodão branco, no qual se pode perceber a poética da paz.

5 UMA POÉTICA BORDADA DA PAZ

A noção de que o ato de bordar pode trazer implicações subjetivas afeitas à área da psicologia chegou ao presente estudo em conversa com Maria do Rosário Araújo Vale, em sua casa-ateliê-museu espontâneo, onde fiz um passeio pela história do bordado sobre o têxtil elaborado em Caicó-RN, desde as primeiras bordadeiras, a exemplo da portuguesa Maria Joaquina de Aguiar, ascendente da interlocutora, passando pela destacada atuação da senhora Maria Vale Monteiro (Fig. 26) e sua filha Eunice Vale, no século XX.

Desenhos, tecidos, rendas e linhas se fizeram abundantes sobre a pequena mesa em que Rosário trabalha, criando as composições a serem bordadas sobre o algodão ou o linho. Aos poucos, as memórias partilhadas descortinaram um fazer intuitivo, livremente inspirado em livros, encartes e revistas de moda que remontam ao início do século XX e oriundos de vários lugares: Bélgica (Fig. 27), Rio de Janeiro, Paris, São Paulo, Lisboa.

Figura 27 - Encarte de jornal (1951) do Acervo de Maria do Rosário Araújo Vale



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

Figura 28 - Encarte da revista Arte de Bordar, com assinatura de Maria Vale Monteiro (1957).



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

Dentre vários artefatos bordados, revistas, desenhos, móveis, foi possível observar que os bordados realizados em Caicó-RN abrangem uma gama ampla de possibilidades. Nas figuras 28 e 29, por exemplo, há desenhos de camisola em organza ou cambraia com os pontos sombra e cheio. Noutras, os motivos florais delimitam espaços expressivos em paninhos de bandeja. Desde o final do século XX, os desfiles de moda têm inspirado as produoes de bordado, bem como percebe-se um incremento de parcerias entre estilistas de moda e bordadeiras seridoenses. Os vestidos de noiva se fazem presentes, bem como camisas bordadas destinadas ao uso por homens.

Figura 29 - Encarte da revista Arte de Bordar, nº336 (1962).



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

Em outra revista do mesmo acervo, vi a transcrição de um pequeno trecho do samba Mormação (composto por João Roberto Kelly em 1994): “Não vá embora nunca mais, não quero acordar desse sonho bonito de paz”. A letra lentamente reverberou em mim uma possível característica da atividade criativa do bordado têxtil em Caicó-RN: enquanto trabalha, envolta numa atmosfera particular, a bordadeira elabora-se intimamente, costura-se, alinhava-se, mãos e mente trabalham em sintonia como defende Richard Sennett ao estudar o trabalho dos artífices (SENNETT, 2013, p. 17). Ao final, reelabora-se e exterioriza seu raciocínio e seu olhar de forma sinestésica sobre o tecido, costurando um sonho de paz.

Importante ressaltar que o autor referido trata do tema da cultura material ou do trabalho bem feito, problematizando a concepção alimentada por Hannah Arendt (de quem foi aluno por quase cinquenta anos) de que aquele(a) que produz coisas materiais, muitas vezes, não tem poder racional e ético de controle sobre tal produto, em assimilação com o mito de Pandora. Sennett (2013, p. 11) esclarece que, para a autora citada, as pessoas que fazem coisas, geralmente, não sabem o que estão fazendo ou não detém o controle absoluto sobre o uso que será dado ao produto da sua pesquisa. Todavia, ele discorda de H. Arendt por considerar que o ser humano que trabalha com as mãos é também capaz de pensar, ainda que seja em um

envolvimento com o material manipulado ou com as outras pessoas que trabalham juntas (SENNETT, 2013, p. 17).

Neste sentido, o autor traz o conceito de “materialista cultural” enquanto pessoa que aprecia o processo de feitura de coisas concretas, sabedoras de que este fazer imprime subjetividades ao objeto produzido. Assenta que

Precisamos, portanto, virar a página. E podemos fazê-lo simplesmente perguntando – embora as respostas nada tenham de simples – o que o processo de feitura de coisas revela a nosso respeito. Para aprender com as coisas, precisamos saber apreciar as qualidades de uma vestimenta ou a maneira certa de esquentar um peixe; uma boa roupa e um alimento bem preparado nos permitem imaginar categorias mais amplas de ‘bom’. Amigo dos sentidos, o materialista cultural quer saber onde o prazer pode ser encontrado e como se organiza. Curioso das coisas em si mesmas, ele ou ela quer entender como são capazes de gerar valores religiosos, sociais ou políticos (SENNETT, 2013, p. 18).

Ciente da observação feita por Sennett (2013, p. 20), quando diz que a civilização ocidental tem dificuldade de estabelecer relações entre a cabeça e a mão e de reconhecer e estimular o impulso da perícia artesanal, buscou-se observar a sintonia entre a mente e o corpo que borda, em vários momentos da pesquisa. No âmbito dos bordados têxteis, vistos no Seridó potiguar, a sinergia entre corpo e mente são flagrantes, como observado por Brito (2013, p. 12), a qual chega a afirmar que o bordado é uma narrativa do corpo.

Vê-se, então, uma concentração ao trabalhar sobre o têxtil, a integração entre mente e corpo, o silêncio cortado apenas por ruídos exteriores ou por breves assovios. Nesse momento, reverberou a letra da música rabiscada no documento histórico que pertence ao acervo de Rosário Vale: “não quero acordar desse sonho bonito de paz”.

Trata-se de uma cena comum entre as pessoas que bordam: as horas passam, o sol ascende e decai, a brisa rareia e o ato de bordar continua, fruto da atenção comedida ao que se está fazendo, ao trabalho desenvolvido. A mente conduz as mãos hábeis pelo caminho que vai sendo dado à forma bordada sobre o têxtil. Cada trecho preenchido do tecido traz a marca dos seus pensamentos e sentimentos, retomando a compreensão de Suassuna (2009) sobre arte e artesanato. Para ele, o ofício, a técnica e a forma constituem os conceitos que diferenciam a artista da artesã,

pois esta domina o ofício e a técnica ao passo que a artista apresenta o ofício, a técnica e a forma (imaginação criadora) em sua obra (SUASSUNA, 2009, p. 267).

Essa acepção subjetiva do ato de bordar também foi percebida pelo pesquisador César Quintão Fróes em sua tese intitulada “Dimensão educativa do Trabalho: estudo de caso da Associação de Bordadeiras do Seridó – ABS – Caicó/Rio Grande do Norte”, apresentada em 2011, como requisito para a obtenção do título de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ao analisar os métodos educativos presentes nos processos de organização e gestão do trabalho bordado em Caicó-RN, observou que as bordadeiras aprendem a bordar bordando e assim forjam uma nova cultura do trabalho (FRÓES, 2011, p. 22). Cultura essa que apresenta, dentre outras características, o “tempo do bordado”, segundo o qual cada bordadeira tem um período de amadurecimento profissional, que ele descreveu como “domínio do trabalho e de certo conhecimento de si mesmo” (FRÓES, 2011, p. 32). Ainda segundo Fróes (2011, p. 212), nas entrevistas que realizou com quatro bordadeiras, pode constatar que elas buscam unir trabalho, felicidade, prestígio, realização e amor através do ato de bordar.

Nesse momento, faz-se necessário discutir as particularidades do bordado têxtil visto no percurso da pesquisa. Para tanto, os pontos, os motivos (ou estilos) e, sobretudo, as cores visualizadas nesses artefatos demandam uma análise mais pormenorizada, trazida a seguir.

5.1 OS PONTOS, OS MOTIVOS E AS CORES

Figura 30 - Pintura mural de Henrique Araújo, em casa tombada no centro de Caicó-RN



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Alguns pontos e motivos vistos no bordado tradicional em Caicó-RN foram representados na pintura mural realizada pelo artista visual Henrique Araújo (Fig. 30) na fachada da casa que ele utilizou para expor seus trabalhos durante a mostra Bordando Poesia, ocorrida em Caicó-RN, em julho de 2019. É possível visualizar o ponto Richelieu tradicional com suas formas vazadas, bainhas e o matame, bem como uma disposição espacial da forma que privilegia a segregação entre a figura e o fundo, a tendência à estruturação e certa constância perceptiva. O peso visual é maior na base da pintura, harmonizando-se com a fachada e as janelas do imóvel centenário que adorna no centro histórico da cidade.

Em pesquisas anteriores, os pontos e motivos foram analisados por Brito (2010, p. 129-154) no âmbito da antropologia, de modo que nesta parte da pesquisa mostrou-se salutar entender as escolhas imagéticas presentes nas cores utilizadas no bordado, no início do século XXI, em conjunto com os pontos e os motivos, porque perfazem os elementos formais desse bordado. Nessa particularidade relativa às cores, inicialmente mostrou-se interessante considerar a origem atribuída a esse bordado e investigar a visualidade de trabalhos têxteis na atualidade para ao final discutir algumas singularidades dos artefatos vistos em Caicó-RN, nos primeiros anos do século XXI.

5.1.1 Do Velho Mundo ao sertão do Seridó potiguar

Há uma noção cediça de que o espaço geográfico brasileiro sofreu ingerências econômicas, demográficas, políticas e culturais desde a segunda metade do século XVI, recebendo várias influências dos seres humanos que aqui passaram a habitar. No campo das manifestações manuais artísticas, não se deu diferente, à exceção da produção em cerâmica que, segundo Martin (1999, p. 192), desenvolveu-se na América do Sul, independentemente do Velho Mundo.

Especificamente quanto ao fazer sobre o têxtil no território seridoense potiguar, a origem do bordado de Caicó-RN é frequentemente atribuída à Ilha da Madeira, Região Autónoma de Portugal. Trata-se de um discurso recorrente entre as bordadeiras, como esclarece Brito (2010, p. 48): “Os bordados seridoenses valorizam a herança das primeiras colonizadoras portuguesas, no espaço seridoense, especificamente da Ilha da Madeira, embora não existam dados históricos que confirmem tal concepção”.

O historiador Helder Alexandre Medeiros de Macedo e a pesquisadora e bordadeira Iracema Nogueira Batista estudaram as relações históricas entre a “arte do bordado e o seu saber-fazer, e a história e cultura da região Seridó potiguar” (BATISTA e MACEDO, 2011, p. 8). No dossiê, esclarecem que o povoamento do arquipélago da Madeira deve-se às famílias oriundas do norte de Portugal e que, a partir daí, disseminaram sua cultura pelo Atlântico, numa tentativa de vincular as novas conquistas ao Velho Mundo. O estudo referido apresenta-se como uma importante fonte de pesquisa, subsidiando, inclusive, as escolhas sobre as regiões portuguesas visitadas em viagem de estudos durante a pesquisa para a elaboração da presente dissertação. São salutares as considerações dos autores sobre a origem do bordado de Caicó-RN.

Assim, munida dessas informações, investiguei os indícios da origem desse bordado, do ponto de vista imagético, em viagem exploratória ao norte do território português continental e ao arquipélago da Madeira, em 2018. As evidências visuais ligam o bordado português ao bordado de Caicó-RN, seja em cotejos com os objetos expostos no Museu do Bordado (Fig. 31), em Funchal, seja com os artefatos comercializados na atualidade. Há uma correlação de formas e imagens, entre o bordado português insular e o bordado de Caicó-RN, no início do século XXI, sobretudo naqueles que usam o ponto Richelieu.

Figura 31 - Capa do catálogo sobre o bordado madeirense



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

Como demonstrado por Silva e Lehmkuhl (2020), no norte de Portugal continental, na cidade de Porto, há espaços destinados à comercialização de bordados têxteis portugueses, dentre os quais destaca-se a Casa dos Linhos, fundada em 1886, especializada em artefatos do Norte e das ilhas oceânicas, como o bordado vindo da Ilha dos Açores (Fig. 32). Vê-se, portanto, que o norte português apresenta uma produção de bordados sobre o têxtil com raízes históricas, cuja data de fundação da loja Casa dos Linhos indica e os estudos de Silva (2006, p. 29) confirmam. Em referido espaço quase todos os bordados são anônimos, com exceção dos bordados realizados por Izilda Parente, oriundos de Viana do Castelo, que apresentavam etiquetas identificando também a origem.

Figura 32 - Paninho de bandeja dos Açores.



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

Na Casa dos Linhos há também exposto à venda o “lenço dos namorados”, com suas letras e figuras coloridas distribuídas harmonicamente no plano quadrado do tecido (linho ou algodão) branco e com predomínio de cores primárias e secundárias. Esse pequeno artefato bordado, consubstancia um importante documento material da cultura portuguesa, existindo, sobretudo, da região do Minho desde o século XVIII (NORANGRANDO e BROEGA, 2012, p. 3). Ao verbalizar intenções afetivas (namoro, casamento, amizade) através dos fios, unindo letras e figuras, mostra o espaço de liberdade e expressão experimentados pelas portuguesas no bordado têxtil.

No mesmo espaço foi possível conhecer o bordado vindo do território português insular dos Açores (Fig. 32), do tipo Richelieu, em que se verifica a

perfuração do tecido e a evidência de espaços vazados como pertencentes à composição. Apresenta, no entanto, uma paleta específica de cores que oscilam entre o branco, o oliva e o azul, sem matização de cores numa mesma figura bordada.

Durante a viagem de estudos à Ilha da Madeira, em especial ao Museu do Bordado da Ilha da Madeira e à loja Bordal, mananciais do bordado têxtil madeirense, foi possível observar têxteis bordados do século XIX, trajes e pequenos artefatos do cotidiano madeirense, como toalhas de mesa, lenços, lençóis. Na empresa Bordal, viu-se a continuidade da produção de objetos ligados ao lar, bem como uma parte reservada ao processo produtivo desses bordados, constando de desenhos, mobiliário e itens correlatos.

Da visita ao Museu do Bordado e às lojas Patrício & Gouveia e Bordal, foi possível compreender que a produção é eminentemente realizada por mulheres, segundo orientações previamente definidas pelas empresas que comercializam o artefato. Entre os tecidos bordados pelas madeirenses, verificou-se a mesma variação de tons percebida nos bordados têxteis dos Açores, mas aqueles apresentaram uma complexidade maior de desenhos, ocupando espaços mais destacados nos artefatos, evidenciando-se o protagonismo das peças com o bordado do tipo Richelieu, em vários formatos, dimensões e tipos de artefatos, desde os caminhos de mesa até os lenços de mão, passando pelo vestuário que pode ser apreciado no Museu do Bordado da Ilha da Madeira.

Além deles, também foi possível o contato com as pesquisas desenvolvidas por Fernandes (2016), sobre a tecelagem do linho em núcleos familiares e a indústria do bordado na Ilha da Madeira, durante as apresentações do Festival Europeu de Folclore, um evento importante ocorrido no arquipélago em 2018, que reuniu expressões culturais europeias através da dança, da música, dos trajes.

Para Fernandes (2016), o bordado e a tecelagem tiveram uma produção destacada na Ilha da Madeira, sendo esta última preponderante nos primórdios da ocupação do espaço geográfico em referido território português. Segundo Fernandes (2016):

A tecelagem de agregado familiar teve uma grande importância na história da nossa ilha, sobretudo ao longo dos primeiros cinco séculos do nosso povoamento, no respeitante à economia sustentável e no bem-estar das comunidades campesinas. Dependiam desta rústica indústria, não só para se vestirem, mas também para os seus resguardos, usos domésticos e, em certos casos, para sua própria sustentabilidade.

O declínio da tecelagem resulta de vários fatores sendo o seu principal a **indústria do bordado**. Para fundamentar o nosso raciocínio, começaremos por comparar as estatísticas editadas em 1850 e posteriormente em 1863, do Concelho de Câmara de Lobos (município que foi outrora de grande importância na tecelagem), no concernente às bordadeiras e tecedeiras:

1850 – Concelho de Câmara de Lobos, bordadeiras – 26, tecedeiras – 163. 1863 – Concelho de Câmara de Lobos, bordadeiras – 152, tecedeiras – 20 (FERNANDES, 2016, p. 31).

O autor atribui a brusca mudança na ocupação das madeirenses que passaram da tecelagem para o bordado em menos de 20 anos, à realização de alguns eventos, sobretudo expositivos como: a Exposição da Indústria Madeirense, em Funchal, em 1850; a Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações, em Londres, em 1851, aberta por quarenta dias, com visitação de seis milhões de pessoas e um volume de negociações que ultrapassou cento e oitenta e seis mil libras. Em 1855, Paris sedia a II Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações, impulsionada pela procura intensa pelos trabalhos bordados, estudo que data de 1907, mostra que havia trinta e duas mil bordadeiras (profissionais e rurais) no arquipélago da Madeira.

A exposição de 1851 sediada no Palácio de Cristal, ocupou oitenta mil metros quadrados, sendo metade deles reservados para trabalhos britânicos e a outra metade distribuída entre os países que tinham alguma relação econômica com a Grã-Bretanha (OBRIST, 2016, p. 148), evidenciando o pensamento hegemônico de seus realizadores. Ainda segundo Obrist (2016), essa exposição teve a curadoria de Henry Cole e o patrocínio do príncipe Albert, e foi um marco entre as exposições de grande formato em razão da amplitude do espaço expositivo, do volume de negociações e porque desenvolveu o uso dos trens em Londres já que o curador conseguiu desconto nas viagens dos participantes do evento, num período em que as exposições eram as principais divulgadoras dos trabalhos realizados.

Outro estudo considerado nessa reflexão foi realizado por Flores (1998, p. 122) sobre as palavras, os sentidos e as ficções que envolvem a Farra do Boi catarinense. Ao discutir os desdobramentos desta festa popular em Florianópolis no decorrer do século XX, incursiona pelo povoamento da Ilha da Magia durante o século XVIII, assinalando a datação de imigrações de casais madeirenses e açorianos para o Brasil, na qual consta como destino, dentre os estados nordestinos, apenas o Maranhão.

Houve uma emigração em massa de casais açorianos, e madeirenses em menor número, que se dirigiu para o sul do Brasil. Houve migração também para o norte: Pará e Maranhão. Como resultado da Carta Régia de 31 de agosto de 1746 e um Alvará e Editais, publicados nas ilhas dos Açores, que concediam transporte gratuito, ajuda de custo, ferramentas, armas, animais, isenção de homens do serviço militar e terra para o cultivo, migraram, entre 1748 e 1756, aproximadamente 5 mil pessoas (FLORES, 1998, p. 122).

Os dados históricos apresentados, numa primeira análise, não permitem concluir que houve imigração de bordadeiras oriundas das ilhas oceânicas portuguesas para o Seridó potiguar, antes do final do século XIX, em razão do pequeno número de bordadeiras atuante no arquipélago da Madeira até 1851. Os dados apresentados por Flores (1998) também favorecem essa perspectiva porque ao tempo das imigrações para Santa Catarina, viu-se que na Ilha da Madeira a atividade preponderante era a tecelagem. Contudo, os estudos desenvolvidos por Macedo e Batista (2011), os quais citam pesquisa realizada por Ieda Silva de Lima sobre os inventários de habitantes seridoenses no século XVIII, indicam que algumas mulheres com origem no norte português e falecidas na região potiguar sabiam bordar, sendo as “artes domésticas” adstritas ao âmbito residencial, assim como cita a mesma atividade sendo executada por Maria do Rosário, Madalena e Joana, mulheres negras escravizadas que bordavam (BATISTA e MACEDO, 2011, p. 41).

Apesar das incertezas, os indícios são relevantes e tal ligação é mencionada em pesquisas anteriores, tais como as realizadas por Batista (1988, p. 18), Brito (2010, p. 48-49), Fróes (2011, p. 48-49) e Batista e Macedo (2011, p. 41-42). Nesse momento, a contribuição desta pesquisa, nesse ponto, circunscreve-se ao marco temporal a partir do qual pesquisas históricas futuras acerca dessas relações entre o bordado visto no Seridó potiguar e aquele observado na Ilha da Madeira. Tais futuros estudos, talvez devam partir do final do século XIX, indicado por Fernandes (2016) como o início da indústria do bordado no arquipélago da Madeira.

Não obstante, as imagens coletadas durante esta pesquisa, resultantes da elaboração de bordados têxteis, num e noutro território, bem como a semelhança entre os processos criativos e produtivos, com fases e funções bem definidas em solo português insular, e dotado de maior liberdade no ato de bordar sobre o têxtil no Seridó

potiguar, resultam em artefatos com uma visualidade semelhante, motivos e pontos bem parecidos, sobretudo no tipo Richelieu (fig. 33).

Figura 33 - Paninho de bandeja com bordado richelieu quebra-espinho



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

A similaridade percebida, bem como as prováveis influências e as mudanças assumidas em solo brasileiro, em especial no Seridó potiguar, permitem a reflexão sobre a tradição e a inovação perpetrada pelo bordado seridoense, ainda que tenha se desenvolvido a partir ou inspirados em trabalhos portugueses. É relevante ressaltar, mais uma vez, que dado aspecto histórico inspira uma pesquisa histórica apropriada, assim como os bordados realizados pelas pessoas escravizadas que habitaram a região Seridó potiguar e suas prováveis implicações.

Ao discorrer sobre os bordados oriundos dos Açores, Silva (2006, p. 94), explica que até 1930 “as bordadeiras estavam habituadas a bordar o ‘Richelieu’, a cheio, a matiz e a fazer o crivo” (SILVA, 2006, p. 94). Ao cotejar o têxtil bordado abaixo (Fig. 34) com aquele trazido pelo autor citado (op. cit., p. 89), vê-se uma similaridade com a visualidade apresentada pelo bordado monocromático do tipo Richelieu que se elabora em Caicó-RN na atualidade.

Figura 34 - Bordado (detalhe) feito em Caicó-RN



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

Nesse sentido, do ponto de vista imagético, a similaridade visual observada entre os artefatos têxteis bordados nas Ilhas Atlânticas da Madeira e dos Açores, assim como aqueles vistos em Guimarães, Portugal, apontam uma possível transmissão histórica desse saber. Essa que se deu, provavelmente, em âmbito doméstico e pelas mãos de mulheres livres ou escravizadas, como sugerem os estudos de Batista e Macedo (2011) quando citam pesquisas sobre os inventários dos primeiros habitantes portugueses que chegaram ao Seridó potiguar oriundos do norte de Portugal, sobretudo. As evidências visuais oferecem uma hipótese plausível de transmissão cultural via imigração e depois entre as gerações que habitaram o Seridó potiguar.

Além disso, o cotejo visual indica uma tradição têxtil advinda dos espaços domésticos citados, em consonância com o pensamento de Paz para quem a tradição consiste na “transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideais e estilos de uma geração para outra” (PAZ, 2013, p.15). Nesse sentido, considera-se que as mãos que bordaram sobre o têxtil no Seridó potiguar talvez tenham recebido influências dessas regiões portuguesas, transmitindo-as em âmbito doméstico.

Na academia, os artefatos em estudo levantam, ainda, discussões acerca das misturas culturais que evidenciam, sendo objeto de estudo da sociologia, da antropologia, da história. Usa-se com frequência termos como hibridação, mestiçagem, sincretismo, crioulização (CANCLINI, 2015, p. XXIV). Para Canclini,

mestiçagem, sincretismo e crioulização traduzem um tipo de hibridação, considerada, em linhas gerais, uma “combinação de estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, gerando novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2015, p. XIX). Desse modo, explica que a mestiçagem seria a fusão racial ou étnica, o sincretismo guardaria espaço para a junção de crenças e a crioulização está adstrita às misturas culturais evidenciadas na língua (CANCLINI, 2015, p. XXVIII). Há ainda, a noção de transculturação, que segundo Almeida (2009), pressupõe a perda da cultura por um povo dominado, com a conseqüente incorporação da cultura externa (povo dominante), resultando numa nova expressão que reúne as duas manifestações culturais (ALMEIDA, 2009, p.91).

Vera Lucia Ermida Barbosa (2014) se debruça sobre o tema das relações interculturais evidenciadas na cultura material em sua dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulada *Mulher e Artesanato: as artesãs do povoado do Bichinho, Prados-MG*. Ao extrair as contribuições dadas pelos estudos culturais à compreensão de “cultura popular”, “hibridação”, “sincretismo” e “mestiçagem”, desenvolve o conceito de artesão e artesanato, trazendo considerações no contexto do século XXI. Cita o World Crafts Council (WCC) ou Conselho Mundial do Artesanato, que segundo a pesquisadora, é vinculado à UNESCO, possuindo caráter consultivo. Segundo o site institucional do órgão, o conselho foi fundado em 1960 e tem representantes nos cinco continentes. Atualmente, indica o nome de Alberto de Betolaza como Presidente Regional da América Latina.

Outra contribuição foi dada pelo pesquisador Frederico Hudson Ferreira, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, em 2014, onde apresentou a dissertação “Arte têxtil mestiça em Pirenópolis-GO: tradição e contemporaneidade”. Ao estudar os trabalhos de dois grupos específicos (A Trama e o O Tissage), discute os percursos e os resultados que a hibridação e a mestiçagem geraram na arte têxtil elaborada em Pirenópolis(GO).

A noção de interculturalidade também merece ser trazida à discussão, sob o enfoque dado por Ivone Mendes Richter, em sua tese de doutorado intitulada “Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, em 2000. Nela, a autora lança mão da multiculturalidade

brasileira e da “estética feminina do cotidiano” enquanto recursos didáticos válidos no ensino de artes visuais na escola, com especial menção ao bordado têxtil que foi considerado pela autora como “parte de mesma ideia estética que torna a vida mais interessante para quem faz e para quem usufrui e aprecia a obra realizada” (RICHTER, 2000, p. 59).

Ao propor a utilização dos bordados têxteis, cerâmicas e crochês elaborados pelas mães dos alunos como recursos didáticos, Richter (2000) buscou despertar nos estudantes a reflexão sobre a sensibilidade estética de seus parentes próximos, tornando o estudo relevante porque os alunos despertaram para observar a estética do cotidiano e desenvolveram trabalhos em arte com o “bordado e a pintura realizando estudo de cores, tonalidades, estruturas e planejando composições plásticas de forma coletiva ou individual” (RICHTER, 2000, p. 184). Discutiram, ainda, a questão da criação original e da cópia (RICHTER, 2000, p. 186) e tiveram contato com os trabalhos com crivo (tipo de bordado têxtil) de Ana Norogrande, artista gaúcha, e com a obra *The Dinner Party* (1978), de Judy Chicago.

Os conceitos trazidos acima, em sintonia com a forma de ocupação do espaço seridoense pelo colonizador português, atribuída à pecuária e à demarcação de terras pela coroa, os vários pontos, os motivos e as cores empregados no bordado têxtil visto no Seridó potiguar atualmente, em oposição àqueles observados no norte de Portugal e nas Ilhas da Atlânticas citadas, delimitam que sua visualidade pode apresentar a tradição do bordado português quando utiliza o ponto richelieu (Fig. 32). Além disso, podem mostrar inovações ao acrescentar diversas cores de fios (Fig. 1), ou reunir várias práticas culturais numa única peça, de modo que o cotejo deve dar-se a partir de cada bordado têxtil, analisando-o segundo se apresenta. Assim, cada artefato analisado pode dialogar com temas diferentes: tradição, inovação, hibridação, interculturalidade.

Em apertadas considerações apriorísticas, das pesquisas anteriores e do cotejo das imagens dos bordados, extrai-se que a prática de bordar sobre o têxtil, no Seridó potiguar, deu-se entre gerações, aproximando-se da tradição, sobretudo no bordado com o ponto richelieu. Quanto ao bordado matizado, pode-se inferir que tenha havido transculturação, porque uma mesma forma de bordar recebeu modificações do(a) seu(a) autor(a), seja pelo acréscimo da policromia matizada (Fig. 39 e 40), seja pela configuração de determinada flor (Fig. 35 e 36) ou cores específicas (Fig. 37 e 38), aproximando-se das noções de hibridação e interculturalidade. Assim,

há trabalhos que mantiveram a visualidade remota monocromática branca do ponto richelieu, inovaram esse uso ou mantiveram uso de cores primárias.

Figura 35 - Bordados têxteis em toalha de lavabo (detalhe)



Fotografia: Séfora S. Costa e Silva (2019)

Figura 36 - Artefato têxtil bordado por Iracema Nogueira Batista



Fotografia: Séfora S. Costa e Silva (2018)

Figura 37 - Bordado branco sobre tecido aplicado em toalha de lavabo



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Figura 38 - Bordado branco sobre tecido aplicado em toalha de lavabo (detalhe)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Figura 39 - Bordado colorido sobre tecido aplicado em toalha de lavabo



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Figura 40 - Bordado colorido sobre tecido aplicado em toalha de lavabo (detalhe)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2019.

Dentre as modificações, o uso da máquina de costura e a policromia tem sido as principais distinções dos bordados têxteis verificados no Seridó potiguar no início do século XXI. O uso da máquina retoma a reflexão acerca do artesanato, uma vez que, em princípio, traduz marca da industrialização. Contudo, como observado por Lina Bo Bardi (apud Fernandes, 2016), as técnicas de trabalho manual observadas no nordeste brasileiro podem apresentar várias configurações, sem um recorte cultural datado como se deu na transição das práticas artesanais das corporações de ofícios para a industrialização na Europa. No Brasil, várias fases do processo de industrialização podem coexistir e oferecer implicações aos processos produtivos, dentre eles os bordados têxteis.

Para Valdênia Apolinário e Maria Lussieu da Silva (2009, p.14), professoras do Programa de Pós-Graduação em Economia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte no artigo *Organização da produção e processo de trabalho em áreas criativas: o APL de bordado de Caicó-RN*, publicado em 2009, fazem referência à “arte do bordado” e à “arte de bordar” (APOLINÁRIO e SILVA, 2009, p.13), enquanto atividade desenvolvida artesanalmente e onde se pode observar “o controle da arte de bordar é da bordadeira e não da máquina (os movimentos, a velocidade, o controle do bastidor, a perfeição dos pontos, a habilidade em harmonizar as cores pré-definidas, o acabamento, a controle de qualidade sobre o seu próprio trabalho, dentre outros)”. Assim, percebe-se que o uso da máquina de costura por si só é insuficiente para caracterizar o bordado como produto da automação industrial uma vez que a bordadeira mantém o controle sobre a aplicação dos fios, sem olvidar todas as demais escolhas de cores, superfície, composição, luz e volume.

5. 1. 2 Os fios que colorem a paisagem

“A costura consome a matéria seca – o pano, o plástico, o papel – como um ácido corrosivo. Corrosivo porque costurar é avançar na matéria espessa do tempo” (DERDYK, 2010, s/n).

Considerando esse contexto, nesse momento faz-se necessário verter o olhar à costura e destacar a matização das cores dos fios utilizados num mesmo bordado, considerada a principal inovação perpetrada pelo artefato visto em Caicó-

RN, no início do século XXI. O sutil gradiente de cores, que a automação industrial atualmente é incapaz de reproduzir, talvez tenha relação com as tecelagens realizadas pelas madeirenses, cuja imagem pode ser apreciada em visita ao Museu do Bordado, na Ilha da Madeira. Segundo o encarte (Fig. 41) que versa sobre essa arte têxtil, distribuído aos visitantes, pode haver até duas mil cores numa mesma peça.

Figura 41 - Capa do catálogo sobre a tapeçaria da Ilha da Madeira



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018

No processo criativo do bordado seridoense, entende-se por matização o uso de vários tons de uma mesma cor (Fig. 42) ou de tons de cores análogas ou complementares. Ocorre, contudo, que dentre os bordados matizados em Caicó-RN, é mais comum encontrar sequências de cores análogas ou o desdobramento de um mesmo tom, sendo incomum a oposição entre cores primárias e/ou complementares. Na figura abaixo pode-se observar a presença majoritária de verdes, amarelos e vermelhos.

Figura 42 - Bordado (detalhe) sobre lençol



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2019)

Considerando que a cor obedece a princípios de relações colorísticas (OSTROWER, 2013, p. 179), em que o valor de uma cor é dado pela relação que elabora junto a outras cores, tal apresentação revela uma opção por reduzir ou eliminar tensões psíquicas (OSTROWER, 2013, p. 208). É o que se percebe ao analisar os bordados sobre tecido apresentados na figura 43 e 44, nos quais há a matização do marrom em vários tons. Pontuo, contudo, que a escolha das cores é inspirada na natureza.

No caso dos trabalhos de Iracema N. Batista, há uma motivação confessada em superar as agruras da seca com a escolha de bordados coloridos. Nos trabalhos das irmãs Francisca Solange Anunciada de Assis e Genúbia Suzana Anunciada de Assis (Fig. 43, 44 e 45), a escolha dos tons terrosos é uma alusão direta as cores que elas observam no sertão do Seridó em tempos de seca, como descrito

por Brito (2013) para quem os bordados apresentam uma narrativa da história, da natureza e da geografia do espaço seridoense.

Figura 43 - Bordados têxteis em toalha de rosto (detalhe)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2019)

Figura 44 - Bordado têxtil em toalha de rosto



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2019)

Figura 45 - Bordado têxtil em toalha de rosto (detalhe)



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2019)

Acerca do elemento visual “cor”, Ostrower (2013) pontifica que a sua compreensão perpassa a questão das relações entre as cores, às quais chamou de “princípios das relações colorísticas que explicam como funcionam e qual o possível efeito das cores individuais dentro de um eventual contexto” (OSTROWER, 2013, p. 179) e as relações que estabelecem entre as várias famílias de cores ou suas tonalidades. O estudo desse elemento visual é particularmente importante na presente pesquisa acadêmica. Como visto, a “matização” do bordado sobre o têxtil se apresenta como uma das características que torna o bordado de Caicó-RN um artefato destacado frente aos demais artefatos bordados como reconhece Brito (2010).

Seguindo os ensinamentos de Ostrower, sabemos que as cores podem ser organizadas em “escalas tonais” e “escalas cromáticas”. As “escalas tonais” apresentam a gradação de uma cor, desde o seu matiz mais claro até o mais escuro, havendo movimento visual quando o olhar percorre do polo claro ao escuro e vice-versa. As “escalas cromáticas” reúnem os tons mais saturados de determinada gama de cor e a sua referência são as seis cores do arco-íris: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e violeta (OSTROWER, 2013, p.182).

Assim, surgem do texto citado os princípios das relações colorísticas: tons muito intensos e valores claros se destacam e avançam; valores escuros e acromáticos recuam; a aposição de cores contrastantes lado a lado torna o movimento visual lento, ao passo que o uso de cores análogas deixa o movimento visual veloz;

cores quentes expressam proximidade, densidade, opacidade, materialidade; cores frias evocam distância, transparência, abertura, imaterialidade.

Considerando as cores primárias trazidas pela autora citada (azul, amarelo e vermelho), o azul é tido como uma cor fria enquanto que o amarelo e o vermelho são consideradas cores quentes. Ainda segundo Ostrower (2013), nas relações entre as cores secundárias (laranja, verde e violeta) e as cores terciárias (preto e branco), a atribuição da temperatura da cor será dada pela proximidade com a cor primária respectiva; cores complementares (opostas na escala cromática) se atraem e se fundem; as relações entre as cores complementares entre si e com seus pares análogos persistem ainda que se retire da composição o componente complementar, resultando num intervalo colorístico que cria tensão psíquica (OSTROWER, 2013, p. 177-212).

Figura 46 – Bordados (detalhe) sobre lençol



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2019).

Como se pode perceber, a tensão psíquica pretensamente causada pela relação entre os pares de cores complementares e suas respectivas cores análogas dificilmente foi observado no artefato têxtil pesquisado, embora não seja impossível de ser verificado, o que reafirma os indícios de uma poética da paz que subsiste à

imagem bordada na figura 46, onde há o predomínio do uso de escalas tonais e cromáticas, aproximando-se do conceito de entropia enquanto condição advinda da física na qual há a harmonia espacial das cores.

Contudo, nesse momento da pesquisa faz-se necessário trazer três apontamentos observados ao longo da história da arte hegemônica. O primeiro deles é de autoria de Éric Michaud (2016, p. 29) quando analisa a imagem como matriz da história e assinala que, em dado momento histórico, a imagem artística passou por um laboratório de base estética e científica, no qual se buscou uma higiene sábia e matizada do sistema nervoso, a exemplo das pinturas impressionistas de Georges Seurat e Paul Signac (MICHAUD, 2016, p. 29). Neste aspecto, vê-se uma relação com o objeto material em estudo, os bordados têxteis, uma vez que a aplicação das cores no bordado matizado se dá pela aproximação ou superposição de fios, dada a impossibilidade de mistura física das cores, de modo semelhante à técnica de pintura praticada no impressionismo quando as cores eram aplicadas lado a lado e as relações entre elas ocorriam no plano óptico. Pondera-se, contudo, que a intenção subjacente aos artistas do pontilhismo não é expressada de modo consciente nos bordados estudados, havendo apenas a constatação do indício, de um paradigma indiciário.

A segunda questão é exposta por Guimarães (2015) e Teixeira (2015). Trata-se das inter-relações subjetivas domésticas ou comerciais que o bordado têxtil pode, também, potencializar. A primeira afirma que o ato de tecer pode “aprisionar homens e mulheres, atrás de máquinas de costura em fábricas ilegais por todo o mundo, que sustentam uma indústria milionária da moda e dos objetos do desejo” (GUIMARÃES, 2015, p. 4070). E a segunda ressalta que, mesmo sendo considerados símbolos de castrações e castigos velados aos desejos femininos, paninhos e bordados

merecem ser tomados como um lugar de liberdade, pois as mulheres de comportamentos burgueses, normalmente tão subservientes às vontades e aos mandos dos maridos, tinham nas rodas de costura ou mesmo no trabalho solitário a sensação de controle e de poder de criação. Em uma sociedade fortemente patriarcal como a brasileira, nem a decoração doméstica, tida como da alçada do mundo feminino, no século XIX, era conduzida pelas donas de casa. Geralmente, eram os maridos que escolhiam e adquiriam os móveis, lidavam com a mão de obra, pagavam pelos serviços. Mesmo que algumas mulheres representem a exceção, como Eufrásia Teixeira Leite, as atividades

manuais sem fins lucrativos e sem participação de atividades comerciais garantiam distração e ocupação do tempo livre, sinônimo de confortável posição social. Os paninhos seriam finos artefatos de distinção e também um espaço para expansão da interioridade, de domínio de um código particular, de criação de uma linguagem artística especial, que só as mulheres dominariam (TEIXEIRA, 2015, p. 9).

A terceira observação traduz um limite verificado em face da metodologia proposta nesta pesquisa. Trata-se do fato de que, embora as relações formais sejam constantes e haja a percepção visual da cor entre pessoas de diferentes idades, formações e culturas, a denominação que damos às cores é subjetiva. Embora vejamos a mesma forma e tenhamos o mesmo tipo de retina e o mesmo sistema nervoso, expressamos as cores que visualizamos de modo diferente porque sentimos as cores de modo diferente e várias são as linguagens ou nomes que damos às cores que visualizamos (ARNHEIM, 2016, p. 322). Assim, observamos que há cores nos bordados, mas podemos sentir e denominar essas cores de modo diverso. Assim, tomando a contribuição de Ostrower (2013), que entende a cor em suas relações com outras cores, a ideia da redução da tensão psíquica com uso de cores análogas pode sofrer a ingerência de variações linguísticas.

Tão importante quanto discutir essas questões teóricas e ressaltar as particularidades vistas nas imagens bordadas ou as circunstâncias que podem envolver a atividade de bordar, é a discussão acerca da identificação nominal da autoria ou não desses trabalhos, dialogando com um capítulo muito delicado na história da arte em geral: o anonimato artístico. Como forma de problematizar a ausência de identificação da autoria de uma obra, como vivenciada nas artes visuais, sobretudo por mulheres, a presente pesquisa desenvolve esse ponto em cotejo com a realidade observada nos bordados têxteis. Para tanto, contribui relacionando as pessoas que foram citadas em pesquisas anteriores ou com as quais houve o contato durante este estudo, mencionadas a seguir.

6 MÃOS QUE BORDAM

Figura 47 - Verso de bordado feito pela pesquisadora



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2018)

O ato de bordar sobre tecido no Seridó potiguar é realizado por várias pessoas, em sua maioria mulheres. Logo, o percurso da pesquisa permitiu o contato com algumas delas, tendo em vista que o conjunto de bordadores (eiras) no Seridó, constitui um número maior e variado de pessoas. Assim, abaixo constam alguns dos nomes levantados, considerando entrevistas e contato direto e, também, nomes presentes em pesquisas anteriores que se debruçaram sobre o trabalho dessas pessoas no Seridó potiguar, no âmbito de diversificadas áreas acadêmicas, por vezes citando a autoria dos artefatos ou preservando suas identidades como as pessoas citadas por Fróes (2011, p. 67).

Vale salientar que não há a cultura de identificação dos trabalhos com os nomes de seus(uas) autores (as). A razão disso ainda não está muito clara, podendo incursionar por várias hipóteses, dentre elas a possibilidade desse bordado advir de experiências coletivas, aproximando-se das questões que envolvem as epistemologias do Sul (SANTOS, 2019, p. 88). Neste sentido, muitos outros nomes couberam, cabem ou caberão nesse coração bordado seridoense (fig. 47).

Não obstante a destacada atuação de Iracema Nogueira Batista, enquanto bordadeira e pesquisadora dos artefatos têxteis bordados no Seridó potiguar, a região citada apresenta uma rica manifestação de trabalhos com esse suporte, sobre a qual se pode elencar, na atualidade, as pessoas que serão nominadas neste capítulo, dentre outras. A menção parte dos levantamentos bibliográficos realizados anteriormente, bem como das entrevistas com essas pessoas e das fotografias realizadas no percurso da pesquisa e que envolvem o tema em estudo.

Dentre as pessoas identificadas como envolvidas na atividade do bordado têxtil no Seridó potiguar, no início do século XXI, tem-se, dentre outras: Iracema Nogueira Batista (Caicó-RN), Maria do Rosário Araújo Vale (Caicó-RN), Arlete Silva Andrade (COOBARTES – Cooperativa das Bordadeiras e Artesãos do Seridó, Caicó-RN), Cármem Batista Gomes de Araújo, Casa das Bordadeiras de Timbaúba dos Batistas-RN (AMARAL, 2019, p. 25), Joana Dalva da Silva – Dudu, Caicó-RN, (AMARAL, 2019, p. 36), Maria José Gomes de Medeiros – Barônia, Timbaúba dos Batistas-RN, fig. 48), Cleonice Araújo da Silva (AMARAL, 2019, p. 7), Cláudia – Art Bordados, São Fernando-RN (AMARAL, 2019, p. 7), Sueyla Eustácia Pereira, Timbaúba dos Batistas-RN (AMARAL, 2019, p. 7), Alcilene Conceição, Timbaúba dos Batistas-RN (AMARAL, 2019, p. 25), Alcileide, Timbaúba dos Batistas-RN (BESSA E RAMOS, 2018, p.68), Valdineide dos Santos (AMARAL, 2019, p. 22), Vanessa Pereira (AMARAL, 2019, p. 22), Noé Roberto dos Santos Neto (AMARAL, 2019, p. 31), Maria Creuza de Araújo (AMARAL, 2019, p. 12), Maria da Guia de Medeiros (Jardim do Seridó-RN), Tânia (Caicó-RN), Da Luz (BRITO, 2010, p. 83), Ivaneide (BRITO, 2010, p. 83), Iara (BRITO, 2010, p. 28), Maria Helena Lima (BRITO, 2010, p. 34, FRÓES, 2011, p. 189), Iasnaia (BRITO, 2010, p. 34), Irene (BRITO, 2010, p. 34), Ítalo (BRITO, 2010, p. 34), Lucineide (BRITO, 2010, p. 36, 102, 103), Ana Maria (BRITO, 2010, p. 82), Maria do Céu (ARAÚJO, 2015, p. 23), Livanúzia Freitas (ARAÚJO, 2015, p. 29), Maria Etelvina (ARAÚJO, 2015, p. 29), Rita Gomes (ARAÚJO, 2015, p. 29), Daguia (ARAÚJO, 2015, p. 29), Nariete Pereira (ARAÚJO, 2015, p. 31), Gorete Lucena (ARAÚJO, 2015, p. 39), Edna (ARAÚJO, 2015, p. 22), “Dona” Rosilda (ARAÚJO, 2015, p. 22), Nara (ARAÚJO, 2015, p. 79), Fátima (ARAÚJO, 2015, p. 79), Jussara (ARAÚJO, 2015, p. 79), Francisca Solange Anunciada de Assis (Caicó-RN), Genúbia Suzana Anunciada de Assis (Caicó-RN), “Dona” Severina (ALMEIDA, 2012, p. 33), Luzia Dantas, Currais Novos-RN (BESSA E RAMOS, 2018, p. 70), Maria das Neves (Caicó-RN).

Figura 48 - Bordado têxtil em paninho de bandeja



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2018)

As identificações ou não da autoria dos bordados nos artefatos dialogam com a discussão acerca do anonimato nas artes visuais e possibilitam algumas observações sobre obras e espaços expositivos visualizados no percurso da pesquisa. Para Simioni (2010, p. 6), o anonimato nas artes visuais decorre da característica de atrelar o desenho à capacidade intelectual, algo que se originou nas Academias de arte, espalhou-se por várias décadas e ultrapassou séculos, pois figuras importantes como a esposa e a mãe de Morris, Charlotte Perriand (parceira de Le Corbusier), Elise Djo-Bourgeois (esposa do arquiteto Djo-Bourgeois) e Regina Graz (esposa de John Graz) foram esquecidas da história porque “apenas” executavam os desenhos de seus maridos/irmão.

Não obstante a falta de discussão na academia, verifica-se, também, um aparente desinteresse das instituições de arte no Brasil por esse tipo de produção material brasileira. Em pesquisa exploratória prévia, verificou-se que tais expressões visuais são comumente expostas em mostras ou museus específicos, como a exposição Mão do Povo Brasileiro (1969, 2016), no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP; o Museu Casa do Pontal, no Rio de Janeiro; o Museu de Cultura Popular Djalma Maranhão e o Museu Câmara Cascudo, em Natal-RN; Museu Casa do Artista Popular, em João Pessoa-PB; o Museu Cais do Sertão, em Recife-PE; e o Centro de Arte Popular da CEMIG, em Belo Horizonte-MG.

Importa lembrar que a mostra ocorrida em São Paulo, no ano de 1969, marcou a inauguração do MASP na sede da Avenida Paulista, teve curadoria de Lina Bo Bardi e reuniu cerca de mil objetos da rica cultura material brasileira, de carrancas

a ex-votos, de mobiliário a brinquedos e têxteis, sem olvidar as reflexões propiciadas acerca da inexistência da prática artesanal no Brasil, sob a ótica das corporações de ofício europeias que, segundo a curadora, não se verificaram no arranjo cultural brasileiro, já mencionada alhures.

Assim como os demais objetos pertencentes à cultura material vista no Brasil, os bordados têm encontrado espaços expositivos de maior frequência nos mercados públicos, como o Mercado Público de Caicó-RN e suas adjacências; o Mercado São José, em Recife-PE; o Mercado Central de Fortaleza, em Fortaleza-CE; nas chamadas “feiras-livres”, como a Feira de Caruaru, em Caruaru-PE; nos eventos sazonais, como a FAMUSE em Caicó-RN, a FIART, em Natal-RN, e a FENEART, em Recife-PE, dentre outras, e nos centros de artesanato como o Centro de Artesanato de Pernambuco.

Os bordados têxteis podem ser vistos nos eventos e lugares citados, por vezes, expostos como representantes da cultura material ou postos à venda. Além disso, a escolha expositiva do Centro de Artesanato de Pernambuco, em Bezerros, apresenta vários objetos da cultura material pernambucana, dentre eles bordados têxteis. Ocorre que, dentre os itens expostos em 2018, os bordados têxteis eram os únicos artefatos sem indicação da autoria. Todos os demais artefatos tinham a indicação de seus autores, da cerâmica a tecelagem. Apenas no setor comercial do espaço referido, foi possível observar têxteis bordados com identificação, o que também foi visto no Centro de Artesanato de Pernambuco, em Recife-PE, onde constava a obra abaixo (Fig. 49).

Figura 49 – Maria Valdileide Silva Santos, painel junino, 2018.



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2018)

As razões pelas quais os bordados têxteis, geralmente, não são identificados transcendem os objetivos da presente pesquisa, mas trazem à discussão a questão do anonimato nas artes visuais e as questões de gênero que envolvem a história da arte. Nesse sentido, Simioni traz uma contribuição decisiva ao estudo dos bordados têxteis ao evidenciar como as obras de Mirian Schapiro (1923-2015), dentre elas “O anônimo é uma mulher” questionaram os estamentos artísticos e o lugar pretensamente atribuído à mulher nesse contexto. Cita as contribuições de Leonilson (1957-1993), Lia Menna Barreto (1959), Beth Moysés (1960), Rosana Paulino (1967) e Rosana Palazyan (1963) ao debate proposto (SIMIONI, 2010, p.10).

Em seu artigo “Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan”, Simioni faz um interessante passeio pelos lugares nos quais o bordado sobre o têxtil passou ao longo da história contada pelos europeus, sobretudo a partir do Renascimento, com incursões pelo advento das

Academias de arte, os movimentos Art Nouveau (França, Áustria, Alemanha e Itália) e Arts & Crafts (Inglaterra). A autora descortina um viés do debate que envolve a arte têxtil e, conseqüentemente, os bordados, ao discutir a necessária atribuição do fazer têxtil às mulheres e a “feminização” das obras de arte realizadas em suporte têxtil. Segundo a autora, esses aportes “transcendem questões estilísticas, colocando-se em um terreno mais amplo, de injunções políticas e de hierarquias construídas socialmente” (SIMIONI, 2010, p. 3).

Argumenta, ainda, que os estudos de Vasari, ao atrelarem a pintura, a escultura e a arquitetura ao desenho, tinham a finalidade de dissociar as “grandes artes” das “artes menores”. Ainda segundo a autora, numa perspectiva eurocêntrica, o advento das Academias de arte, e o conseqüente estudo com modelos vivos, trouxe várias implicações, dentre elas excluiu as mulheres e os artesãos desse espaço e os direcionou ao trabalho com miniaturas, bordados, tapeçaria. Ocorre que esses centros de estudos e produção artística suplantaram as corporações do ofício enquanto lugar de produção intelectual, separaram o artista do artesão e, junto com as questões culturais proibitivas para as mulheres, sedimentaram a classificação entre “artes maiores” e “artes menores” (SIMIONI, 2010, p. 5). As mulheres e as demais pessoas que não frequentavam a Academia foram consideradas intelectualmente inferiores.

A ocultação de autoria nas artes visuais tem sido objeto de estudo, de escrita e expressão de algumas artistas. Além dos já citados, vale lembrar a escritora Virgínia Woolf autora da célebre frase “por muito tempo na história ‘anônimo’ era uma mulher” (2016) e a historiadora Linda Nochlin (2016) que escreveu um livro no qual descortina as razões do apagamento histórico das artistas.

Ana Mae Barbosa em artigo denominado “Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras” trata dos bordados têxteis mencionando uma exposição de “sutis bordados com narrativas tão violentas como o estupro”, ocorrido nos CCBB do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ela ressalta a importância do trabalho desenvolvido por Judy Chicago, Miriam Schapiro e Paula Harper na Womanhouse (1972) junto ao Programa Feminista de Arte do Instituto de Artes da Califórnia (CalArts), para a visibilidade de trabalhos que se encontram “às margens da História da Arte” (BARBOSA, 2010, p. 1984).

Ana Mae destaca as atividades desenvolvidas pelos designers Heloísa Crocco, José Alberto Nemer e Mary Maués, junto às mulheres e aos homens de Benevides e da Ilha de Marajó, no Pará, respectivamente, onde orientaram o fazer

dos bordados têxteis, da cestaria e da cerâmica dessas regiões. A autora mencionou o fato de Lampião e seu bando bordarem suas roupas nos intervalos das lutas como argumento para incentivar pesquisas “sobre a relação entre os trabalhadores universitários com o povo, desta vez principalmente o sertanejo” (BARBOSA, 2010, p. 1987), citando os estudos desenvolvidos por Tatiana Azzi Roizenbruch, da qual foi orientadora, junto ao Grupo Piracema, no Ceará, no âmbito do Mestrado em Design da Universidade Anhembi Morumbi (ROIZENBRUCH, 2009).

Salvo algumas exceções, os bordados têxteis vistos em Portugal (continental e insular) em 2018, também não traziam a autoria (Fig. 50), apenas a indicação da procedência. Nesse caso, o anonimato apresenta-se como catalizador de um cruzamento teórico entre arte e trabalhos artesanais, sobretudo, quando realizados por mulheres. Logo, questões de gênero perpassam ambos os institutos. Nas artes visuais, tem a ver com as dificuldades de acesso aos meios e materiais ditos artísticos e, na arte popular ou no artesanato brasileiro, além de referidas barreiras, passa pela falta de discussão sobre singularidade, autoria, expressão visual e suas implicações no trabalho autoral com os materiais e técnicas que dispõe ou utiliza.

Figura 50 - Lenço bordado na Ilha da Madeira.



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2018).

No início do século XXI, outro conceito integra-se ao objeto material em estudo: o chamado “industriano”, modelo produtivo que leva os desenhos vistos em trabalhos artesanais para a produção de artefatos em grande quantidade, tendendo à saturação do mercado. Percebe-se que tal modelo produtivo avança sobre a cultura material do bordado têxtil por meio da produção industrial automatizada, em larga

escala, de produtos semelhantes, a baixo custo, forjados na identidade cultural de dada região. Tal movimento mercadológico já pode ser sentido em lugares como a Casa da Cultura de Pernambuco e na tradicional feira de Caruaru-PE. São perceptíveis e se destacam pela grande quantidade de itens ofertados, seja porque são rigorosamente, iguais a outros objetos expostos e, geralmente, apresentam poucas cores e baixos volumes, seja por seus valores de venda inferiores aos demais trabalhos artesanais.

No tocante ao bordado visto em Caicó-RN, no início do século XXI, percebe-se que o atual maquinário utilizado na automação industrial na cidade é incapaz de reproduzir a matização dos fios, uma das maiores distinções desse bordado. A máquina que borda com auxílio de um computador ainda não é capaz de sobrepor fios de várias cores num mesmo bordado têxtil, nem de produzir imagens bordadas complexas, como se pode ver nos trabalhos híbridos que utilizam bordado e renda (Fig. 51) ou naqueles que envolvem o uso de vários pontos. O bordado de Caicó-RN segue resistindo.

Figura 51 – Toalha de mesa com bordado e renda, 2018.



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva, 2018.

7 O TEMPO E O ESPAÇO DO BORDADO

Figura 52 – Davina, óleo sobre tela, 2004.



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2016).

As manhãs são quentes, iluminadas e secas em Caicó-RN, definido com o espaço desta pesquisa. É certo que o Seridó potiguar não se restringe a Caicó, mas considerando que foi uma das primeiras cidades da região, ao lado de Acari, e em razão da visibilidade que apresenta no início do século XXI, optou-se por estudar o bordado seridoense a partir dos trabalhos de uma bordadeira que aprendeu a bordar em Timbaúba dos Batistas e mora em Caicó.

Esse espaço geográfico e cultural, cortado pelo Rio Seridó, traduz a região Seridó potiguar considerada neste estudo para fins estritamente didáticos, em sintonia com o pensamento do caicoense José Augusto Bezerra de Medeiros, bacharel em Direito, professor, educador, militante, político liberal-democrata e historiador da cultura local (ARAÚJO, 2006), sendo composta por vinte e cinco municípios: Acari, Bodó, Caicó, Carnaúba dos Dantas, Cerro Corá, Cruzeta, Currais Novos, Equador,

Florânia, Ipueira, Jardim de Piranhas, Jardim do Seridó, Jucurutu, Lagoa Nova, Ouro Branco, Parelhas, Santana do Matos, Santana do Seridó, São Fernando, São João do Sabugi, São José do Seridó, São Vicente, Serra Negra do Norte, Tenente Laurentino Cruz e Timbaúba dos Batistas. Em razão da extensão do rio citado, há o Seridó paraibano e o potiguar. Faz-se necessário trazer ao cotejo a compreensão de Macêdo (2005) para quem o Seridó traduz a construção de um discurso regionalista que pode ser encenado ou reencenado em várias versões.

Nesse lugar, a constância vem da luz natural que transborda, resplandece, ilumina, queima e afaga. Ao longo do ano, a paisagem apresenta-se marcada pela dualidade: abundância e escassez. A temperatura apresenta uma variação importante entre as áreas serranas e as depressões geográficas. A umidade relativa do ar fica parte do ano próxima de cinquenta por cento.

A individualização sensorial desse espaço pode ser equiparada àquela sugerida por Almeida quando caracteriza um sertão: “O sertão é essa terra quente que arde no coração, que tem cheiros, cores e ruídos singulares” (ALMEIDA, 2012, p.26). Em sua obra, o Seridó é individualizado por sua terra, seus cheiros, cores, ruídos e, sobretudo, por seus habitantes e sua cultura. Em seu livro denominado *Estética do sertão*, a autora estudou a expressão visual do Sertão potiguar, individualizando geograficamente o espaço por sua paisagem “bela e desoladora”, possuidora de uma estética *sui generis* cujos

elementos formadores da sua visualidade passam a impressão de que o homem habitante dessa natureza árida, numa ânsia de modificá-la, sente a necessidade de enxertar cores e formas excessivas nos espaços vazios; isto é, passa a reelaborar a sua natureza sob o prisma de multicores. Surge, assim, uma estética festiva e austera, risível e épica, dramática e lírica, espalhafatosa e religiosa, monocromática e colorida, cheia e vazia (ALMEIDA, 2012, p. 29).

Para a autora, o bordado têxtil é uma atividade do universo feminino na qual “as bordadeiras do sertão traçam poemas com as linhas”, exteriorizando um “modo silencioso de ‘falar’ com a natureza” (ALMEIDA, 2012, p. 31). Para ela, o bordado têxtil está inserido na seara da expressão estética ao afirmar que

tanto os bordados quanto as colchas de 'fuxico', denominados como objetos artesanais, estão no campo da expressão estética. Podemos alargar essa expressão e recoloca-los no campo de possibilidades da arte. Abstraindo os conceitos clássicos da arte e do artista como um ser privilegiado, é possível discutir os bordados e as colchas de retalhos como expressões do belo. Poderíamos contemplá-los como traços matriciais de uma estética específica da cultura do sertão (ALMEIDA, 2012, p. 36).

O livro apresenta fotografias feitas pela autora, com imagens de bordados têxteis, os quais se mostram com flores e folhas coloridas, alguma matização nas folhas e predomínio de cores primárias e secundárias, nas quais não foi possível identificar o tipo Richelieu, nem a autoria dos bordados retratados, embora a escritora tenha citado uma fala da bordadeira caicoense Severina, a quem tratou por "Dona Severina" (ALMEIDA, 2012, p. 33).

Outra acepção pertinente é trazida por Albuquerque Júnior (2011) quando discorre sobre a criação política, literária e imagética da região Nordeste do Brasil. Além disso, o regionalismo, enquanto "estudo da expressão de um lugar particular", também é objeto de estudo de Macêdo (2005, p. 21), quando pesquisou o regionalismo seridoense potiguar com o intuito de discutir os discursos que contribuíram para o entendimento do espaço e das pessoas seridoenses, estabelecendo que cada interlocutor possui a sua versão do que entende por Seridó, e o que diferencia o espaço seridoense. Outros autores que também pesquisaram a região foram Eugênia Dantas (1996, 2005) e Ione Moraes (2004), como observa Brito (2010, p. 20), além do historiador Helder A. M. Macedo (2005, 2011), cujas pesquisas são citadas no corpo deste texto.

Assim, tem-se um espaço geográfico, sensorial, humano, cultural e político por vezes, identificado com a ideia de sertão, noutras concebido na concepção de nordeste e, por fim, individualizado por sua terra, pelas pessoas que a habitam e pelas mercadorias que produz, dentre elas os têxteis bordados, simbolicamente trazido pela figura da bordadeira ao centro da obra que abre este capítulo (Fig. 52 e 53).

Figura 53 – Davina (detalhe), óleo sobre tela, 2004

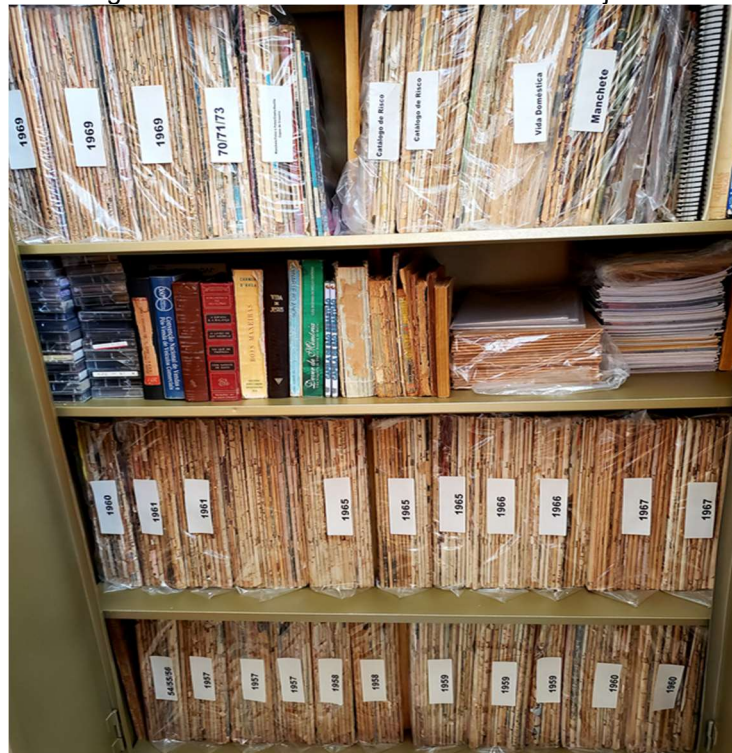


Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2016)

Logo, as tradições se perpetuam a exemplo do ato de bordar, do modo de preparo do queijo de manteiga, das festas municipais, seus atores, seus mitos e seus monumentos. No tocante às festas, é importante frisar que a Festa de Sant’Anna de Caicó, trazida na pintura apresentada na figura 53 (imediações do Arco do Triunfo caicoense), foi inscrita em 2010, no Livro de Registros das Celebrações do IPHAN (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL) enquanto Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, por ser considerada um veículo da “memória e da identidade coletiva, em especial os relacionados com as expressões ligadas à fé católica” (IPHAN, 2010, p. 7).

No âmbito dos bordados têxteis, Maria do Rosário Araújo Vale, “riscadeira” renomada do bordado de Caicó-RN, guardiã de diversos desenhos e objetos afeitos à cultura material do artefato bordado, apresenta-se como descendente de portugueses e idealiza o Museu do Bordado de Caicó, sonho que acalenta há alguns anos, enquanto organiza (Fig. 54), intuitivamente, esse material nas dependências de sua casa-museu espontâneo localizada numa pacata travessa entre as ruas Profa. Júlia Medeiros e Pe. João Maria, no centro de Caicó-RN.

Figura 54 - Encartes de revistas e outros objetos



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2018)

Figura 55 - Rosário Vale riscando



Fotografia: Séfora S. da Costa e Silva (2020)

Maria do Rosário Araújo Vale nasceu em 30 de abril de 1958, sendo filha do casal Nelson Vale de Castro e Maria Araújo Vale, que era bordadeira e professora de bordado, mais conhecida como “maroca”. Segundo Rosário, aprendeu a gostar de bordados quando ainda estava no ventre de sua mãe. Tendo ficado órfã aos três anos de idade, diz que aprendeu a riscar (Fig. 55), por necessidade, com as tias com quais passou a morar. Possui experiência com pintura em tecido, pintura em tela e

restauração de imagens sacras, além de uma longa e destacada atuação na atividade do bordado em Caicó-RN, sendo considerada por outras bordadeiras como a guardiã da história do bordado no Seridó potiguar, e por isso organiza intuitivamente vários artefatos históricos dessa cultura material.

Dentre as várias entrevistas que deu a outros(as) pesquisadores(as), a jornais, revistas e programas de televisão, destaca-se aquela concedida ao programa “Resenhas do RN”, produzido pela sucursal da *Rede Globo* no estado, em janeiro de 2019, na qual explica que o bordado com o ponto richelieu é apropriado para momentos de celebração, não sendo recomendado para a indumentária inspirada na Segunda Guerra Mundial e sugerida na reportagem.

Por fim, faz-se necessário trazer as observações de Brito (2013, p. 4) acerca das relações que as bordadeiras travam com o espaço seridoense, ao afirmar que o bordado seridoense

acessa, por meio da memória, elementos narrativos que tratam da relação das mulheres com o espaço e sua paisagem, apropriando-se e reinterpretando a realidade física a partir de sua experiência estética com a produção artesanal e, também, refletir como esse processo repercute na formação de outras bordadeiras que, inevitavelmente, vão aprendendo a ler e a narrar as histórias e as paisagens através dos tecidos, das linhas e das agulhas (BRITO, 2013, p.4).

Dessa maneira, pontifica que, de um modo geral, a produção de bordados traduz uma elaboração estética feminina sobre e para a região seridoense (BRITO, 2013, p.4), o que dialoga com o pensamento de Almeida (2012, p. 36) acerca da estética do bordado no sertão, para quem tais bordados são expressões do belo. Além das considerações gerais sobre o espaço seridoense do ponto de vista das pessoas envolvidas com o bordado têxtil, ambos os estudos reafirmam as preocupações estéticas presentes no bordado, o que pode ser aprofundado no presente estudo quando se discutiu a dimensão sensível presente no bordado, em especial, a intenção de paz.

8 O ARREIMATE

No arremate da pesquisa realizada sobre a expressão visual do bordado têxtil no Seridó potiguar, no início do século XXI, a partir dos artefatos bordados por Iracema Nogueira Batista, o sentimento de gratidão transborda estas linhas. O aprendizado foi considerável e abrange desde noções sobre os primórdios do bordado têxtil na Antiguidade, passando pela história da arte europeia até chegar aos ensinamentos de Fayga Ostrower, em cotejo com o bordado têxtil, documentando o trabalho e as histórias de vida de pessoas marcantes nessa atividade no Seridó potiguar. Toda uma epistemologia foi elaborada no decorrer do curso, oferecendo novos conhecimentos sobre o tema.

As reflexões teóricas sobre arte popular, artesanato, arte têxtil marcaram uma fase decisiva neste contexto, expandindo a compreensão das artes visuais para além da pintura e da escultura, num exercício que culminou num interessante deslocamento teórico. O viés metodológico empregado logrou o êxito de permitir a aproximação entre os artefatos têxteis bordados e a perspectiva de ensino de artes visuais proposta por Fayga Ostrower (2013), numa abordagem realizada no ano do seu centenário de nascimento (1920-2020). Tal enfoque poderia ter levado ao estudo apenas da forma, o que foi mitigado com a análise das obras de Iracema Nogueira Batista e de sua forma de vida, em acordo com a metodologia micro-histórica.

Os intercruzamentos de ideias trazidos possibilitaram enxergar o quanto as análises da cultura material que se realiza no Brasil dependem de considerações externas que, muitas vezes, desconhecem a realidade do processo produtivo caracterizado por reunir, a um só tempo, atividades rudimentares, artesanais e artísticas. Mostrou, também, que voltar-se para si, sua arte, seus(as) artistas e teóricos(as), pode favorecer ao estudo da manifestação cultural de um povo, pois todo o conhecimento humano deve ser considerado e resguardado. Não se trata de inverter o jogo das diferenças hegemônicas, ou menosprezar outras atividades intelectuais, mas de buscar uma metodologia de análise que seja pertinente à realidade proposta, considerando que há várias possibilidades de se bordar sobre o têxtil, em vários lugares e momentos históricos distintos.

Nesse sentido, a inspiração da abordagem micro-histórica (e qualitativa), no âmbito das artes visuais, mostrou-se adequada, quando a análise de quatro artefatos bordados por Iracema Nogueira Batista evidenciou as escolhas compositivas

nesses bordados, suas direções, conformações espaciais, cores, volumes e luz, em consonância com os elementos visuais ensinados por Fayga Ostrower (2013, p. 99), artista visual, professora e teórica das Artes Visuais radicada no Brasil. Neste aspecto, o método interpretativo mostrou-se válido cognitivamente porque se debruçou sobre um detalhe dos artefatos: os fios bordados e a superfície. Desse modo, o viés metodológico proposto evidenciou-se nas análises realizadas sobre a documentação imagética, de modo que a interferência de Iracema Nogueira Batista nesses artefatos traduz um paradigma indiciário de que haja uma intenção sensível de paz no ato de bordar sobre o têxtil, num contexto de liberdade e dignidade humana, em Caicó-RN, no início do século XXI.

Viu-se que a bordadeira Iracema Nogueira Batista muito contribuiu para a consolidação da cultura material do bordado têxtil no Seridó potiguar, seja pelos trabalhos que produz há sessenta anos, ou por ter uma destacada atividade aliada à pesquisa desse artefato em diversos campos do conhecimento, por mais de trinta anos. Desse modo, a inspiração na teoria do paradigma indiciário (GINZBURG, 1986, p. 149), mostrou-se adequada ao fim proposto, pois, não obstante suas particularidades, é possível acessar indícios de uma sensibilidade estética nas escolhas vistas no ato de bordar no Seridó potiguar na atualidade.

Dentre eles, citam-se a presença dos elementos visuais (OSTROWER, 2013, p. 99) e as relações colorísticas comumente vistas nos bordados têxteis de Caicó-RN, como as mais significativas contribuições que a expressão visual desse bordado dá à cultura material, uma vez que o emprego das cores incorre na redução da tensão psíquica, uma abordagem trazida por Ostrower (2013, p. 207). Este trabalho aponta que o referido bordado caminha com a moda, como trazido na blusa e no vestido bordados por Iracema Nogueira Batista e nos desenhos realizados por Maria do Rosário Araújo Vale, retomando um viés tradicional que associa o bordado com enxovais de casamento.

Observa-se, contudo, que, como é próprio à análise qualitativa, cada artefato têxtil bordado permitiu um estudo particularizado. Logo, foram expostos pontos de vista silenciados, sentimentos, emoções, crenças e atitudes no ato de bordar. Sua proximidade com a dimensão sensível das artes visuais ou com os conceitos de trabalho artesanal trazidos por Sennett (2013, p. 19) e Suassuna (2009, p. 267), foram evidenciados, desvencilhando dada atividade das concepções de arte popular por entender que tal acepção descortina relações culturais hegemônicas e

não-hegemônicas afeitas ao estudo da sociologia da arte e da decolonialidade estética.

Na arte têxtil, verificou-se a abertura de um campo expandido para os têxteis bordados, sobretudo quando estes questionam os materiais têxteis e provocam discussões potencializando os vínculos que dada expressão mantém com as questões de gênero. Descortinou um lindo e intenso relacionamento teórico com a arte têxtil, discutindo conceitos, conhecendo artistas e suas obras e, sobretudo, debatendo sobre o anonimato nas artes visuais em geral (SIMIONI, 2010, p. 10) e mais especificamente na atividade com os bordados têxteis seridoenses e pernambucanos, preenchendo, dessa forma, uma lacuna acadêmica nas artes visuais, contribuindo para o fortalecimento da memória e da cultura locais, da teoria e da história da arte.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó-SC, Editora Argos, 2013.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.
- ALMEIDA, Ângela. **Estética do sertão**. Natal-RN: EDUFRN, 2012.
- ALMEIDA, Elaine. **O espaço da transculturação**. Doi: 10.5007/2176-8552.2009n8p91. Outra travessia, Florianópolis, n. 8, p. 91-97, jan. 2009. ISSN 2176-8552. Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/16675-52715-1-PB.pdf. Acesso em: 13 jan. 2020. Doi: <http://dx.doi.org/10.5007/16675>.
- AMARAL, Túlio Lourenço do. **Bordados do Seridó**. Catálogo etnográfico lançado durante a exposição realizada no período de 12 de dezembro de 2019 a 02 de fevereiro de 2020 na Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Museu Edson Carneiro, Rio de Janeiro-RJ.
- ANDRADE, Louise dos Reis Gusmão. **Um lugar de memória**: a subjetividade do bordado na instalação artística. Trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em Artes Visuais, UFRN, 2017.
- ARAÚJO, Adriana P. M. **“Bordados do Seridó”**: uma experiência etnográfica com as bordadeiras do município de Caicó-RN. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Natal-RN, 2013.
- ARAÚJO, Marta Maria de. **José Augusto Bezerra de Medeiros**: suas lições teóricas e práticas de Pedagogia Nova. In: *Mestres do Seridó: memórias*, volume 1. Ausônio Tércio de Araújo, Eugênia Maria Dantas, Maria das Dores Medeiros, Muirakytan K. de Macedo (organizadores). Natal-RN: Uma, 2006.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo-SP: Cengage Learning, 2016.
- BAHAMÓN, Alejandro. **Arquitetura efêmera têxtil**. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2004.
- BAHIA, Ana Beatriz. **Bordaduras na arte contemporânea brasileira**: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson. Periscope Magazine, Florianópolis, 2002.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. **A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino**: considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira. 17º Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas – Panorama da Pesquisa em artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008, Florianópolis-SC.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação contemporânea ou culturalista**. VX CONFAEB 2004. In Conferências em arte-educação: narrativas plurais. AMARAL, Maria das Vitórias Negreiros e SILVA, Maria Betânia e. (orgs). Recife-PE: Gráfica Flamar Editora, 2014, p. 27-37.

BARBOSA, Ana Mae. Discurso na solenidade de entrega do título de Doutora Honoris Causa da Universidade Federal de Pernambuco, em 13 maio de 2018.

BARBOSA, Ana Mae. **Entre memória e história**. In Ensino da arte: memória e história. BARBOSA, Ana Mae (org.). São Paulo-SP: Perspectiva, 2014, p. 1-26.

BARBOSA, Ana Mae. **Uma questão de política cultural**: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil, p. 1979-1988.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. **Visível, audível, tangível**: mitos do corpo na performance em Pernambuco. Recife-PE: Provisual Gráfica, 2018.

BARBOSA, Vera Lucia Ermida. **Mulher e Artesanato**: as artesãs do povoado do Bichinho/Prados-MG. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

BASTOS, Helena Rugai. **Um livro para uma escola de arte popular**. In: RAMOS, Everardo. Xico Santeiro: uma escola de arte popular. Natal-RN: EDUFRRN, 2015.

BATISTA, Iracema Nogueira. **O bordado artesanal de Caicó – as relações de produção**”. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Caicó-RN, 1988.

BATISTA, Iracema Nogueira. **A influência do estilo barroco na imaginária do Seridó**. Monografia. Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Barroca, Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), 1996.

BATISTA, Iracema Nogueira; MACEDO, Helder Alexandre Medeiros de. **Bordado do Seridó**. Natal-RN: Sebrae-RN, 2011. No prelo.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo Martins Fontes, 2009.

BOUTY, Alessandra Marinho. **Letras por um fio: a tradução intersemiótica do conto A Moça Tecelã**, de Marina Colasanti, nos bordados de Matizes Dumont. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, 2018.

BRITO, Thaís F. S. **Bordados e bordadeiras**. Um estudo sobre a produção artesanal de bordados em Caicó/RN. Tese (Doutorado em Antropologia Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BRITO, Thaís F. S. **Narrativas, repertórios e aprendizado: bordados e bordadeiras**. Iluminuras, Porto Alegre, v. 14, n. 34, p. 125-154, ago./dez. 2013.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da imanência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CARDOSO, R. **A história da arte e outras histórias**. In: Cultura Visual, n. 12, outubro/2009. Salvador: EDUFBA, p. 105-113.

CIRNE, Moacir. **Seridó, seridós**. Natal: Sebo Vermelho, 2013.

CONTEXTILE 2018. **Catálogo da Bienal de Arte Têxtil Contemporânea**, Guimarães, Portugal, 2018.

CHAGAS, Claudia Regina Ribeiro Pinheiro das. **Bordado como expressão de vida: gênero, sexualidade**, UERJ, GT: Gênero, Sexualidade e Educação / n.23.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX**. Série Livre Pensar, 17. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

COSTA, Rafael Gomes. **Avaliação identitária de produtos com atributos locais, a partir de um modelo multicritério**. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande-PB, 2018.

DERDIK, Edith. **Linha de costura**. Belo Horizonte-MG: C/Arte, 2010.

DICIONÁRIO MICHAELS. Disponível in: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=wMj7>, acesso em 01 de maio de 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, Danilo José. **Ferramentas do linho e da lã: o ADN do povoamento rural da Madeira**. Funchal, Portugal: Grupo de Folclore e Etnográfico da Boa Nova, 2016.

FERNANDES, Yasmin Mariani de Moura e Campos. **Estudo Panorâmico das Referências Artesanais no Design de Mobiliário Contemporâneo no Brasil**.

Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

FERREIRA, Frederico Hudson. **Arte têxtil mestiça em Pirenópolis-GO: tradição e contemporaneidade**. Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2014.

FERREIRA, Isabella Karim Morais. **Bordando histórias, construindo narrativas: um breve relato de estudos sobre a prática do bordado no Brasil**. VII Simpósio Nacional de História Cultural. História Cultural: Escritas, Circulação, Leituras e Recepções. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo – SP, 10 e 14 de Novembro de 2014.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. **A farra do boi: palavras, sentidos, ficções**. 2ª Edição. Florianópolis-SC: Editora da UFSC, 1998.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza**. Chapecó-SC: Argos, 2007.

FLORES, M. B. R.; PETRY, M. B. **Na caverna com Tarsila: sobrevivências do primitivo como presença do não colonial**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 1, p. 115-132, jan. 2019. Disponível em: <https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/3770>; DOI: <https://doi.org/1024978/mod.v3i1.3770>.

FRÓES, César Quintão. **Dimensão educativa do trabalho: estudo de caso da associação de bordadeiras do Seridó – ABS/Caicó, Rio Grande do Norte**. Tese (Doutorado em Educação). Natal-RN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

GEIGER, Anna Bella. **Fayga Ostrower**. Editora de FGV, 2002, em formato de e-book disponível para download mediante cadastro.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2006.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GUIMARÃES, Mariana. **Bordadura como linguagem de experiências, afeto, vínculo e liberdade**. 24º Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas – Compartilhamentos na arte: redes e conexões – 22 a 26 de setembro de 2015, Santa Maria-RS.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Vol. 1. São Paulo-SP: Editora Mestre Jou, 1982.

HILLER, Bill. **Space is the Machine: a configurational theory of architecture.** 1994. Disponível em: <http://spaceisthemachine.com/>.

IPHAN (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL). Dossiê IPHAN Festa de Sant'Anna, 2010.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas-SP: Papyrus, 1996.

KANDINSKY, Wassily. Ponto e linha sobre plano: contribuição à análise dos elementos da pintura. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KODJA, Gisela. **Bordados do Morro de São Bento: a vida tecida entre o linho e as linhas.** São Carlos-ICASESP, 2008.

LIRA, Flávia Wanderley Pereira de. **Design e artesanato: compartilhando caminhos para a inovação social.** Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

MACEDO, Muirakytan Kennedy de. **A penúltima versão do Seridó – uma história do regionalismo seridoense.** Natal-RN: Sebo Vermelho, 2005.

MICHAUD, Éric. **A imagem, matriz da história.** In: Imagens na história da arte. Ana Paula SPINI, Luciene LEHMKUHL, Valéria Mara da SILVA (Org.). São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Aurora, 2016.

NORANGRANDO, Rafaela; BROEGA, Ana Cristina. **O lenço dos namorados.** In: espaço aberto, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-EspacoAberto-6277648.pdf>, acesso em 18/01/2020.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OCAMPO, Estela; PERAN, Martí. **Teorias del arte.** Barcelona: Icària Editorial, 1998.

OSTROWER, Faygha Perla. **Universos da arte.** Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

OSTROWER, Faygha Perla. **Criatividade e processos de criação.** 28ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

OSTROWER, Faygha Perla. **A sensibilidade do intelecto.** Rio de Janeiro-RJ: Campus, 1998.

PANELLA, Verónica. **Amar la trama: um acercamento a la VII Bienal Internacional de Arte Textil,** in: La Pupila, Montevideú, Uruguai, Ano 9, nº 44, novembro de 2017, p.1-5.

Revista Empresa e Mercado. **Marca de Cultura e Tradição**. Editora: Comunique, Natal-RN, Ano XV, nº18, edição 2011, p. 32.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PELED, Yiftah. **Metodologias em Poéticas Visuais**. In: REVISTA PORTO ARTE: PORTO ALEGRE, V. 19, N. 33, NOVEMBRO/2012.

PONTES, Edna Matosinhos de. **Eu me ensinei: narrativas da criatividade popular brasileira**. São Paulo: Via impressa edições de arte, 2017.

PROUS, André. **Arte pré-histórica do Brasil**. Belo Horizonte-MG: C/Arte, 2007.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Políticas e poéticas no pós-colonialismo**. Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Transversalidade nas Artes Visuais, de 21 a 26/09/2009, Salvador-BA.

RAMOS, E; BESSA, O. **Projeto Vernáculo: a arte e o artefato popular do Rio Grande do Norte em destaque**. Revista Extensão & Sociedade, 22 jun. 2018.

REVEL, Jacques. **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2000.

ROIZENBRUCH, Tatiana Azzi. **O Jogo das Diferenças: Design e Arte Popular no Cenário Multicultural Brasileiro**. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Design, da Universidade Anhembi Morumbi, 2009.

SÁNCHEZ, José Luís Sánchez. **Iconología simbólica em los bordados populares toledanos**. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2013.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **Leitura de imagens**. São Paulo-SP: Editora Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte-BG: Autêntica Editora, 2019.

SILVA, Paulo Fernando Teles de Lemos e. **Bordados Tradicionais Portugueses**. Dissertação apresentada ao Departamento De Engenharia Têxtil, da Universidade do Minho, mestrado em Design e Marketing, em 2006. Disponível em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6723>.

SILVA, Séfora S. C. **A pintura rupestre no Seridó potiguar:** uma abordagem do ponto de vista da história das artes visuais. Natal-RN, 2018. No prelo.

SILVA, Séfora S. C. **A arte têxtil brasileira:** uma análise das obras de Joedy Marins na bienal internacional de arte têxtil contemporânea em 2018. Anais da I Jornada Discente do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, 2019. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/jornadadiscentepgavufpb/>.

SILVA, Séfora S. C.; LEHMKUHL, Luciene. **Uma poética paz:** visualidades dos têxteis bordados no Seridó Potiguar no início do século XXI. Encontros e conexões em Artes Visuais. Maria Betânia e Silva, Robson Xavier da Costa e Fabíola Cristina Alves (organizadores). João Pessoa-PB: Editora UFPB, 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Bordado e transgressão:** questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Campinas-SP: Revista Proa, nº02, vol.01, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Regina Gomide Graz:** modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. In: Revista do IEB n. 45, p 87-106, set. 2007.

SOUSA, Maisa Ferreira de. **O bordado como linguagem na arte/educação.** Trabalho de conclusão do Curso de Artes Plásticas, habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2012.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular:** uma introdução. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética.** Rio de Janeiro-RJ: José Olympio, 2009.

TEIXEIRA, Marize Malta. **Paninhos, agulhas e pespontos:** a arte de bordar o esquecimento na história. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis-SC, de 27 a 31 de julho de 2015.

Tramações (2ª edição) [recurso eletrônico]: sobre visualidades em queda/ Luciana Borre Nunes (org.). - Recife-PE: Ed. UFPE, 2019.

VASCONCELOS, Isabella Karim Morais Ferreira de. **Uma prática, um bem cultural:** uma história sobre o bordado na cidade de Passira-PE. Programa de Pós-graduação em História, Mestrado em História Social da Cultura Regional, 2016.

VIEIRA, Alberto. **O bordado da Madeira:** na história e cotidiano do arquipélago. Funchal, 1999.

Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (5ª edição, 2009. 976 Pgs.)

YIAKOUMAKI, Nayia. **Arte popular em contexto contemporâneo, 2018, palestra.** Museu Câmara Cascudo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 22/03/2018.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte:** um paralelo entre arte e ciência. Campinas-SP: Autores Associados, 2012.

ZACCARA, Madalena. **Ocidente**: uma história da arte hegemônica, branca e masculina. In: De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco. ZACCARA, Madalena (Org.). Recife-PE: Ed. da Organizadora, 2017.

Referências de sites consultados

A ARTISTA. <https://faygaostrower.org.br>, 20 de junho de 2017. Disponível em: <https://faygaostrower.org.br/a-artista/biografia-resumida>.

A MÃO DO POVO BRASILEIRO 1969/2016. <https://masp.org.br>, 04 de junho de 2018. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>.

BIENAL DE ARTE TÊXTIL CONTEMPORÂNEA DE GUIMARÃES. <http://contextile.pt/2018/en/>, 22 de dezembro de 2018. Disponível em: <http://contextile.pt/2018/en/>.

CONSELHO MUNDIAL DE ARTESANATO. <https://www.wccinternational.org>, 21 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://www.wccinternational.org/>.

ELIZA BENNETT BORDOU UMA ESCULTURA AUTOINFLIGIDA EM SUA CARNE. <https://www.designboom.com/>, 03 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.designboom.com/art/eliza-bennett-embroiders-a-self-inflicted-sculpture-into-her-flesh-12-27-2013/>

FAITH RINGGOLD. <https://www.faihringgold.com/>, 20 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.faihringgold.com/about-faith/>.

GUNTA STÖLZL: 1919-1925 Bauhaus student. <https://www.bauhaus100.com>, 04 de junho de 2019. Disponível em: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/gunta-stoelzl/>.

MUSEU CASA DO PONTAL. <http://www.conhecendomuseus.com.br/>, 12 de janeiro de 2020. Disponível em: <http://www.conhecendomuseus.com.br/museus/museu-casa-do-pontal/>.

OITAVA BIENAL DE ARTE TÊXTIL CONTEMPORÂNEA. <https://madrid2019.wta-online.org>, 19 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://madrid2019.wta-online.org/about-the-biennial/>.

RESENHAS DO RN EM CAICÓ PARTE 1. <https://www.youtube.com/>, 19 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eB1tOKfS1Gw>.

SIDIVAL FILA: FREI BRASILEIRO BASEADO EM ROMA EXPÕE ARTE ABSTRATA EM PARIS E NA BIENAL DE VENEZA. <http://www.rfi.fr/br/>, 21 de dezembro de 2019. Disponível em: <http://www.rfi.fr/br/brasil/20190628-sidival-fila-frei-brasileiro-baseado-em-roma-expoe-arte-abstrata-em-paris-e-na-biena>.

GLOSSÁRIO

artes visuais *Expressões visuais que partem da percepção sensível, apresentando um conceito variável segundo a concepção da pessoa que se expressa, no tempo e no espaço.*

bastidor *Objeto circular vazado utilizado para fixar o tecido no ato de bordar.*

bordado *É o resultado da aplicação de fios sobre dada superfície.*

cor *Elemento visual influenciado pela luz cujo entendimento demanda o estudo das relações entre as cores e da linguagem que o identifica.*

decolonialidade estética *Nova epistemologia que estuda a expressão estética a partir de autores(as) e artistas latino-americanos(as) voltados(as) para a desconstrução de teorias hegemônicas.*

entropia *Conceito advindo da física que mede o grau de harmonia na disposição espacial das cores numa obra.*

forma *Traduz a totalidade do que pode ser visualizado numa obra, compreendendo os elementos linha, superfície, volume, luz e cor.*

harmonia *Qualidade de uma composição na qual observa-se mais conexões do que rupturas entre as suas partes. Assim como a noção de ritmo, advém da doutrina da composição musical.*

APÊNDICES

Essa parte do texto comporta as proposições que surgiram no curso da presente pesquisa, dentre as quais, uma carta dirigida às bordadeiras anônimas e um argumento de filme biográfico.

A carta decorreu da impossibilidade de encontrar pessoalmente todas as pessoas envolvidas na atividade do bordado no Seridó potiguar e da necessidade de agradecer a todas elas, por seu trabalho, suas estórias de vida e a importância de suas atitudes para a formação do Seridó potiguar. Surgiu, ainda, a intenção de elaborar um documentário sobre o cotidiano das bordadeiras, em especial sobre a relação de Iracema Nogueira Batista com o bordado têxtil no Seridó potiguar, uma vez que o texto desta pesquisa não comporta todas as vivências com as quais tive contato e que muito me ensinaram, em vários aspectos, tornando-se um estímulo à produção audiovisual.

APÊNDICE A – CARTA À BORDADEIRA ANÔNIMA

Seridó potiguar, inverno de 2019.

À bordadeira anônima

Meu percurso de vida e de pesquisa têm me proporcionado muitas reflexões e muitos aprendizados em razão dos quais o sentimento de gratidão se torna um exercício diário de reconhecimento por tudo que vivi. As dificuldades enfrentadas com a misoginia e as condições diferenciadas de vida da mulher são uma realidade para mim e para muitas pessoas com as quais conversei ao longo deste estudo.

Talvez, por isso, eu tenha pensado bastante nas pequenas rupturas que muitas mulheres tiveram que fazer em seus percursos ao longo da História. Precisaram desviar-se de figuras masculinas (e femininas) opressoras. Abriam mão de suas missões, seus dons, trabalhos, amigos, paixões, corpos. Afinal, são tantos não: “não pode, não faça, não vá, não tente, não precisa, não tem condições, não sabe, não fale, não se expresse...”

Esse passeio não tem sido fácil, por vezes, até perigoso. O feminicídio que ora grassa sempre existiu. Minha avó materna dizia que a sua mãe havia morrido de sofrer dentro de um casamento, nas entranhas do sertão, no Rio Grande do Norte. As minúcias desse relacionamento só eles poderiam relatar, mas ainda assim, sou-lhes grata pela vida da minha avó, da minha mãe e a minha.

A ruptura pelo “sim, eu posso, eu faço, eu vou, eu tento, eu quero, eu tenho condições, eu sei, eu falo, eu me expresso...” pode ser observada em várias vivências partilhadas com a pesquisadora, embora os não tenham sido mais frequentemente citados. Desviar-se das dificuldades, progredir, estudar, pesquisar, trabalhar e edificar; reelaborar-se e seguir são caminhos inspirados nesse percurso, durante o qual o incentivo de minha mãe foi decisivo, dizendo-me, sim, você pode, vá, tente, estude, trabalhe, pesquise, crie, fale e faça.

O ato de riscar, bordar, costurar, normalmente realizado com a cabeça baixa, traçando caminhos, escolhas e seguindo por eles, pode simbolizar bem a submissão, a contrição e o mergulho em si. Conhecer-se ao ponto de saber que sem bordar sobre o têxtil seria muito difícil viver. Questionar restrições advindas de pessoas indiferentes ao seu contexto e à sua vivência e seguir em frente.

Vejo em seu trabalho a costura íntima de um sonho de paz e harmonia para todas as pessoas, perceptível apenas para quem vê como os olhos da sensibilidade, da humildade, da gratidão e da esperança.

Gostaria de cumprimentá-la e a todas as pessoas que, com seus percursos e escolhas, mostram o caminho do sim.

Olá, como vai?

Receba meu abraço fraterno.

Obrigada.

APÊNDICE B – ARGUMENTO DO FILME “SIM”

Início do século XXI, no sertão do Seridó potiguar, quente e seco. Não chove há anos e o tráfego de carros-pipa e de carregamentos de água mineral é comum. A maior cidade da região possui várias empresas de engarrafamento de água potável. Com 60 mil habitantes, sem cinema, cinco universidades, lojas de carros, pessoas habituadas ao cotidiano de cidade pequena, vivendo suas vidas e as dos outros, famílias grandes, apatia e tristeza com o cenário político local e nacional, vida simples, produção de artefatos têxteis bordados, bordadeiras em suas casas, guardadas do sol, do olhar curioso, escritores(as), crianças e adolescentes pela rua, comércio local movimentado pela renda vinda do governo (municipal, estadual e federal). Fluxo de pessoas em busca de atendimento médico. O filme trata das microfissuras sociais, de pequenos gestos de altivez de mulheres sertanejas, que com autonomia e senso crítico, desafiam convenções sociais e conquistam sua independência financeira. É o caso da bordadeira Iracema que através do estudo e do trabalho como bordadeira, mantém a si e chega à pós-graduação, com pesquisa sobre o bordado artesanal de Caicó. O conflito estabelece-se com o orientador do estudo que se recusa a tutoria de uma investigação sobre bordados, sob a alegação de que “renda não dá pesquisa”. Iracema discorda da opinião, insiste no estudo, e passa a executá-lo à revelia de seu orientador. Ao final, após aprovada, vai a “feira livre” divulgar os resultados da sua pesquisa. O auge do conflito acontece quando Iracema percebe que poucas pessoas prestam atenção ao que ela está dizendo e, com a ajuda de Arlete Silva Andrade, sobe em um caminhão e com o auxílio de um microfone, fala sobre seus estudos. Mais tarde, atuando como servidora pública da universidade federal, é nomeada diretora do Museu do Seridó, de onde se aposenta, prestando relevantes serviços a toda comunidade.