

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

NATHALIA JUSTINIANO BONIZIO

Práticas e fazeres têxteis:
da construção de estigmas à ressignificação contemporânea

UBERLÂNDIA - MG
2025

NATHALIA JUSTINIANO BONIZIO

Práticas e fazeres têxteis:
da construção de estigmas à ressignificação contemporânea

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Artes Visuais da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção dos títulos
de bacharel e licenciada em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Renato Palumbo
Dória

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Natália
Rezende Oliveira

UBERLÂNDIA - MG

2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com
dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B715 2025	Bonizio, Nathalia Justiniano, 2002- Práticas e fazeres têxteis [recurso eletrônico] : da construção de estigmas à ressignificação contemporânea / Nathalia Justiniano Bonizio. - 2025.
Orientador: Renato Palumbo Dória. Coorientadora: Natália Rezende Oliveira. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Artes Visuais.	
Modo de acesso: Internet. Inclui bibliografia.	
1. Artes. I. Dória, Renato Palumbo, 1967-, (Orient.). II. Oliveira, Natália Rezende, 1990-, (Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Artes Visuais. IV. Título.	
CDU: 7	

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2: Gizele
Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

NATHALIA JUSTINIANO BONIZIO

Práticas e fazeres têxteis:
da construção de estigmas à ressignificação contemporânea

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Artes Visuais da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção dos títulos
de bacharel e licenciada em Artes Visuais

Uberlândia, 24 de setembro de 2025

Banca examinadora:

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória – Orientador (IARTE/UFU)

Prof^a. Dra^a. Natália Rezende Oliveira – Coorientadora (EBA/UFMG)

Prof^a. Dra^a Clarissa Monteiro Borges – Membro Titular (IARTE/UFU)

Prof^a. Dra^a. Tatiana Sampaio Ferraz – Membro Titular (IARTE/UFU)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Aparecido e Silvia, pelo apoio incondicional que me oferecem, e que permitiu que fosse ambiciosa o suficiente para realizar esta graduação.

Agradeço à professora Renata, que ajudou a moldar a forma com que vejo o mundo e a maneira que escrevo sobre ele. Aos professores Renato e Natália, que prontamente aceitaram acompanhar e orientar este estudo, compartilhando conhecimentos que acresceram muito ao meu repertório e a minha pessoa. Também às professoras da banca examinadora, Clarissa e Tatiana, por se disponibilizarem a fazer parte deste momento.

À Ana Julia e Gabriela, companheiras inseparáveis desta jornada, cujo apoio emocional, conversas, momentos de descontração e distração proporcionados se mostraram tão cruciais quanto qualquer recurso em âmbito acadêmico.

Não deixo de citar, também, a Universidade Federal de Uberlândia enquanto instituição pública ofertante de um ensino de qualidade gratuito, viabilizando minha permanência, bem como aos profissionais que tornam este ambiente possível.

Finalmente, aos artesãos e artesãs que, com suas mãos, dão sentido e materialidade a minha pesquisa. Que suas vozes, historicamente silenciadas, ecoem nestas páginas como testemunho de que o fazer manual têxtil é também um modo de conhecer o mundo e transformá-lo através da resistência.

“O questionamento da ordem remete à mudança de uma *razão*.” (Certeau, 2012, p.182).

RESUMO

A presente pesquisa objetiva uma análise histórica da produção têxtil no contexto da cultura européia e ocidental, sua posterior desvalorização enquanto fazer manual, bem como de suas ressignificações contemporâneas. Um dos pontos de partida conceituais desta análise são os escritos de Michel de Certeau sobre as “artes do fazer”, nos quais a costura configura-se como prática tática por meio do qual o sujeito ordinário, desprovido do privilégio da criação artística, e próximo da reprodução artesanal, “opera golpes”¹ de modo a enfrentar um poder centralizador que o segrega da produção contemplada pelo sistema de arte. Assim, a partir de uma revisão do material existente sobre o tema, é proposta uma investigação do paradoxo de um fazer aparentemente submisso em razão a mecanicidade e ao feminino, mas que se concretiza enquanto linguagem de resistência capaz de ressignificar discursos e subverter hierarquias impostas pela Historiografia da Arte.

Palavras-Chave: Artes têxteis. Artes de fazer. Fazer têxtil. Manualidade.

¹ CERTEAU, M.. A Invenção do Cotidiano, 2013, p. 94.

ABSTRACT

This research seeks to historically analyze textile production in the context of European and Western culture, its subsequent devaluation as a manual activity, and its contemporary resignifications. One of the conceptual starting points for this analysis is Michel de Certeau's writings on the arts of "making do", in which sewing is configured as a tactical practice in which the ordinary being, deprived of the privilege of artistic creation and close to an artisanal reproduction, confronts a centralizing power that segregates them from the production contemplated by the art system. Thus, based on a review of existing material on the subject, it's proposed an investigation of the paradox of a practice seemingly submissive due to mechanicity and the feminine, but which materializes itself as a language of resistance capable of redefining discourses and subverting hierarchies imposed by the Historiography of Art.

Keywords: Textile Arts. Arts of "making do". Textile making. Manuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Irmão alfaiate Lorenz, 1425.....	18
Figura 2 - Colbert visitando os Gobelins, 1665.....	19
Figura 3 - Perspectiva da Manufatura Gobelins, 1762.....	23
Figura 4 - Sampler de bordado, 1789.....	31
Figura 5 - Aula de costura e bordado aos indígenas Bororó, 1908.....	33
Figura 6 - Aula de costura para meninas, fim do séc. XIX.....	35
Figura 7 - Capa do The Lowell Oferring, 1845.....	37
Figura 8 - Turma de Tecelagem na Bauhaus Dessau, s. d.....	41
Figura 9 - Artistas na 1ª Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne, 1962.....	42
Figura 10 - Anotações de Lina Bo Bardi à exposição de Edmar de Almeida, s. d....	47
Figura 11 - Montagem da exposição <i>Repastos - Edmar e as tecedeiras do Triângulo Mineiro</i> , 1975.....	48
Figura 12 - “Secretaria inaugura a Unidade de Tecelagem”, 1992.....	51
Figura 13 - Palestra no Centro de Fiação e Tecelagem, 2000.....	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: O ARTESANATO COMO EPISTEMOLOGIA CORPORIFICADA....	14
1.1. Entre o saber e o fazer.....	14
1.2. O artífice como convergência entre o corpo e a mente.....	24
CAPÍTULO 2: OS TÊXTEIS COMO RESISTÊNCIA E REINVENÇÃO DO FEMININO.....	27
2.1. Relações possíveis com Michel de Certeau.....	27
2.2. A feminização das práticas têxteis.....	29
2.3. A renovação e o novo conceito de arte têxtil.....	39
CAPÍTULO 3: PERCURSO DAS TRAMAS MINEIRAS.....	45
3.1. O fazer têxtil no Brasil e a exposição “Repastos: Edmar e as tecedeiras do Triângulo Mineiro”.....	45
3.2. O caso do Centro de Fiação e Tecelagem de Uberlândia.....	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS.....	58

INTRODUÇÃO

Dentro dos estudos da Estética, Susanne Langer² define a linguagem artística como um sistema simbólico que permite a expressão de sentimentos, ideias e experiências de maneira não discursiva, na qual diferentes expressões recorreriam aos seus próprios códigos para a comunicação efetiva da obra. De forma semelhante, Barthes³ discute o sistema da moda em uma perspectiva que o coloca como portador de discursos e códigos culturais que revelam hierarquias sociais. Nesta relação, o têxtil, seu suporte, poderia se consolidar como linguagem artística ao transformar suas diferentes técnicas em potentes sistemas de significação simbólica, articulando saberes e identidades através de sua materialidade.

A linguagem têxtil⁴, contudo, não somente expressa relações de poder em sua estrutura interna, de forma a revelar distinções sociais através da construção do gosto⁵, como também está submetida, externamente, aos discursos do campo artístico. Este estabelece historicamente parâmetros excludentes para com categorias de produção, assim como de gênero⁶, refletidos na escassez de espaços reservados às produções têxteis no circuito de arte.

A presente pesquisa, portanto, surge do incômodo enquanto artista ao constatar, no âmbito do curso superior em Artes Visuais, uma sistemática desvalorização do fazer artesanal manual frente às consagradas categorias de produção liberais. Essa ordem, que relega ao têxtil um lugar secundário nas discussões teóricas, práticas artísticas e escritas acadêmicas, motiva uma investigação que encontra sua justificativa na possibilidade de articulação dos motivos de sua desvalorização histórica ao local de ambiguidade que ocupa no contexto da arte contemporânea, simultaneamente revalorizado como linguagem artística e ainda tensionado por resquícios dos estigmas que lhe foram associados. A abordagem, ancorada em parte na metodologia materialista cultural⁷, mostra-se pertinente uma vez que incentiva o olhar para as condições sociais do fazer artístico

² LANGER, S. K.. Sentimento e Forma, 2020.

³ BARTHES, R.. Sistema da moda, 2009.

⁴ Reconhece-se que a linguagem têxtil é composta por múltiplas técnicas e materialidades, implicando a possibilidade do uso da palavra “linguagem” no plural. A escolha pelo singular, aqui, parte não de uma negação da pluralidade, mas do reconhecer de uma convergência entre os conjuntos sob uma mesma categoria.

⁵ BOURDIEU, P.. A Distinção: crítica social do julgamento, 2011.

⁶ SIMIONI, A. P. C.. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, 2010, p. 5.

⁷ Raymond Williams. Cultura e Materialismo, 2011.

e artesanal, possibilitando o entendimento da organização e estruturação dos sistemas que condicionam a produção e a recepção dessas práticas⁸.

Objetivando restituir os caminhos da inconformada subordinação da linguagem têxtil, a pesquisa incorpora as contribuições da socióloga Ana Paula Cavalcanti Simioni para a investigação de uma historiografia que revela o duplo processo de marginalização dos ofícios: primeiro, pelo vínculo com a mecanicidade, contrária à genialidade do artista, a qual Richard Sennett terá o prazer em questionar; segundo, por sua feminização, ou seja, pela vinculação dos gêneros artísticos menores ao feminino⁹.

Ademais, pensando na arte como agente indissociável da organização política e social¹⁰, assim como a cultura é para Raymond Williams, toma-se como objeto de estudo as práticas têxteis como forma de resistência. Para tanto, o texto dialoga fundamentalmente com os escritos de Michel de Certeau, pioneiro de uma abordagem na Sociologia da Arte para a construção de uma teoria que tomasse os fazeres artesanais e as práticas cotidianas como espaços de insurgência frente a estruturas centralizadoras de poder, como a própria noção hegemônica de arte. Em *A invenção do cotidiano*, o autor demonstra como indivíduos e grupos subalternizados desenvolvem táticas criativas para uma apropriação que resulte em golpes à ordem dominante. Essa perspectiva impulsiona saberes tradicionais e populares, incluindo a costura, o bordado e a tecelagem, e revela seu potencial enquanto gesto subversivo. Juntos, Certeau e Simioni oferecerão subsídios para não somente compreender a busca pela legitimação dos fazeres têxteis na contemporaneidade, mas para seu reconhecimento enquanto técnicas importantes de enfrentamento às hierarquias artísticas e sociais.

Assim, em um terceiro momento, quando o olhar volta-se para o cenário contemporâneo brasileiro em um contexto regional, prioriza-se o estudo de movimentos artísticos que estejam intrinsecamente ligados a pautas sociais, destacando a produção têxtil de mulheres do Triângulo Mineiro reunidas pela construção do Centro de Tecelagem Fios do Cerrado em Uberlândia – documentado

⁸ No livro *Politics of Modernism: Against the new conformists*, Williams diz que a discussão teórica sobre a cultura “não pode se isentar do mais rigoroso exame de sua própria situação e das suas formações sociais e históricas em que se insere, ou de uma análise conjunta de suas premissas, proposições, métodos e resultados” (2007, p. 163). O conceito, portanto, é utilizado como suporte para a construção de uma ótica semelhante acerca da produção artística e artesanal.

⁹ SIMIONI, A. P. C.. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, 2010, p. 5.

¹⁰ ROSENTHAL, D.. O elemento material como agente social. 2011, p. 112.

por Cláudia Renata Duarte¹¹ –. Esta iniciativa não apenas materializa as tensões da precarização do trabalho artesanal e da invisibilização do fazer feminino, mas também evidencia uma luta pelo empoderamento econômico e pela resistência cultural, revalorizando práticas ancestrais que persistem e se reinventam frente não somente à hierarquização do sistema das artes, mas às produções massificadas do capitalismo.

¹¹ No livro *Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: História e Cultura Material*. EDUFU, 2009, derivado de sua pesquisa de mestrado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

CAPÍTULO 1: O ARTESANATO COMO EPISTEMOLOGIA CORPORIFICADA

1.1. Entre o saber e o fazer

O fazer têxtil é antigo, remontando à pré-história, uma vez que o uso das fibras vegetais e peles animais trançadas forneciam abrigo para uma vida de errância, uma vida nômade¹², característica ainda do período paleolítico. Segundo Albers, os têxteis ainda são caracterizados pelos traços que os tornaram adequados à função do abrigo, apesar de já receberem outros usos e projeções na contemporaneidade.

O conceito de arte têxtil, no entanto, é recente. A pesquisadora Carolina Grippa entende-o como suporte que utiliza fibras e tecidos em sua construção, e vê somente no movimento contemporâneo uma visibilidade e abrangência não obtidos anteriormente na história da arte¹³. Esta visão e sensação de anulação não surge por acaso, mas é fruto de algo sistêmico, um determinismo levantado por estruturas sociais que atuam diretamente e deliberadamente para o apagamento de certos grupos, entre estes os artesãos, os artífices e as mulheres artistas, segundo Nochlin¹⁴.

Ao levantar questionamentos sobre a ausência deste último grupo na historiografia da arte, Nochlin desafia o mito do artista como gênio individual, como uma figura dotada de talento inato, detentora da genialidade, e que recebe inspirações externas e transcendentais. Esta narrativa ignora que a produção artística é, na verdade, um processo socialmente mediado, e que depende de fatores históricos e sociais negados às mulheres – e também aos trabalhadores comuns –, tais como condições adequadas para sua formação técnica e para sua participação nas redes de patronagem e de circulação no sistema institucional de arte.

Uma vez impedidas de frequentar as academias, detentoras do monopólio do estudo do modelo vivo, as artistas consequentemente se distanciaram das produções de gêneros artísticos tidos como superiores, que se davam, frequentemente, em torno da representação da figura humana, como a pintura histórica, por exemplo. Com isso, foram relegadas às categorias menores da hierarquia, que aos poucos iam se tornando feminizadas. Produções que ora eram

¹² ALBERS, A.. *The Pliable Plane: textiles in architecture*. 1957. apud OLIVEIRA, N.. *Texturas do Entrelace: formas narrativas e elementos composicionais da linguagem têxtil*, 2023, p. 198.

¹³ GRIPPA, C.. *Arte têxtil*. In: *Verbetes da Arte*. Revista Arte ConTexto, 2019.

¹⁴ NOCHLIN, L.. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. 2016, p. 7-9.

valorizadas, como a tapeçaria e o bordado, centrais na Idade Média para usufruto do clero, passam, a partir da Idade Moderna, a comportar duas cargas simbólicas negativas: “a do trabalho ‘feminino’, logo inferior, e a do trabalho manual, cada dia mais desqualificado”¹⁵.

A construção sistemática desta deslegitimação do trabalho têxtil e de outras expressões manuais, no entanto, parte de uma mudança histórica, abordada também por Simioni. Ela remete à noção de mecanicidade, cujas bases segregatórias remontam ao período clássico, quando são estabelecidas cisões entre o saber e o fazer. Em *A República*, Platão já trazia essas categorias como limitadoras, como “obstáculos à busca da Beleza, dado que convida a permanecer no mundo sensível que ela reproduz”¹⁶, ou seja, impossibilitando a contemplação do inteligível. Desta forma, o artesão, refém do uso de seus sentidos, seria desprovido de ideias, subordinado às condições que deve imitar na feitura, no caso do livro, dos móveis.

Ainda na Grécia Antiga, Aristóteles irá, em *Metafísica*, sustentar de forma semelhante a nobreza das operações especulativas do espírito dos produtores das artes maiores, diferentemente daqueles dos artesanatos:

Consideramos que em toda profissão os arquitetos são mais estimáveis e sabem mais e são mais sábios que os artesãos, pois conhecem as razões das coisas que são feitas¹⁷.

Ademais, já neste período, apesar da atividade têxtil ainda não contar com a restrição de gênero, observamos outro indício do que posteriormente se atribuiria às mulheres. Na literatura, em especial nos poemas homéricos, o fiar e o tecer aparecem como trabalhos exclusivamente femininos¹⁸, por vezes relacionados a astúcia e a fala. Desta forma, personagens silenciadas por uma sociedade grega que impedia suas participações na vida social e política narravam acontecimentos através das tramas, como fez Helena de Tróia.

Penélope, ao contrário de Helena, evidencia não o aspecto da fala, mas da astúcia, da engenhosidade, do engano. Esposa de Odisseu, é comumente retratada

¹⁵ SIMIONI, A. P. C.. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil, 2007, p. 95.

¹⁶ LACOSTE, J.. A Filosofia da Arte, 1986, p. 20.

¹⁷ Aristóteles, *Metaphysics*. 1933, apud SENNETT, R.. O Artífice, 2009, p. 33.

¹⁸ SAIS, L. A.. Vestes que falam – A tecelagem e as personagens femininas dos poemas homéricos, 2015, p. 7.

como símbolo de temperança e fidelidade, uma vez que passa anos à espera de seu retorno. Pressionada a casar novamente diante da incerteza do paradeiro do esposo, ela encontra no tecer da mortalha de Laertes, seu sogro, o pretexto para atrasar os pretendentes. Entre o fazer durante o dia e o desfazer a noite, Penélope adia sua decisão por três anos. Esse ato revela que, apesar das atividades têxteis terem sido historicamente instrumentalizadas como mecanismos de submissão e silenciamento, as mulheres que as produziram – e ainda o fazem – constantemente as ressignificam, subvertendo seu uso seja para a comunicação do indizível, como Helena, ou para enganar e inverter os sistemas, como Penélope. O tear converte-se, assim, em emblema de resistência e gesto político mesmo em contextos onde ainda não era pensado como tal.

Quanto ao panteão grego, termo contemporâneo à “mitologia”, a história das Nove Musas precederá e trará justificativas para a divisão entre artes liberais e mecânicas. Filhas de Zeus e Mnemosine, a personificação da memória, estavam associadas à Apolo, e evocavam a inspiração artística e científica, simbolizando a ligação entre o divino e a criatividade humana. Elas representavam o próprio intelecto humano em forma divinizada, encarnando a ideia de que o saber era um dom sagrado, destinado a elevar o espírito acima da existência material, e reservado àqueles que o cultivavam. Cada Musa, ao governar uma área específica, refletia então uma face distinta do intelecto: Calíope, a poesia épica e a retórica; Clio, a história; Erato, a poesia lírica e erótica; Euterpe, a música; Melpomene, a tragédia; Políminia, os hinos; Terpsícore, a dança; Tália, a comédia; Urania, a astronomia.

Essa concepção de superioridade do teórico ganha alicerces no imaginário ocidental, culminando em ecos não somente na História da Arte como disciplina, mas nos próprios modelos educacionais. No período helenístico, Marco Varrão é o primeiro a tentar compilar o conteúdo de disciplinas encíclicas, ou as sete artes liberais em seus Nove Livros das Disciplinas, nomeando a gramática, retórica, dialética, geometria, aritmética, astronomia, música e arquitetura¹⁹. No entanto, quem o faz de melhor e mais popular forma, criando um clássico da era medieval é Marciano Capella, com *As Nupcias de Filologia e Mercúrio*.

Na obra dividida em nove volumes, o autor combina a alegoria mitológica à enciclopédia didática para narrar a união da eloquência (Mercúrio) com o conhecimento sistemático (Filologia), apresentando o saber e a estruturação deste

¹⁹ NUNES, R. A. C.. As Artes Liberais na Idade Média, 1975, p. 4.

em torno das sete artes liberais. Estas aparecem como criadas a serem apresentadas à noiva, introduzidas com a explicação de seus domínios em prosa e verso. Por vez, estarão divididas em dois blocos, a dizer o *Trivium* (Gramática, Dialética e Retórica), que focaria no estudo da linguagem e no exercício do pensamento para servir de base ao *Quadrivium* (Geometria, Aritmética, Astronomia e Harmonia ou Música), que buscava a compreensão das relações matemáticas e científicas presentes no mundo.

Até então, observa-se uma grande exaltação das faculdades mentais por parte da humanidade, reverberando na marginalização das artes mecânicas, desprovidas de uma ligação ao intelecto e ao filosófico. No entanto, apesar de o livro de Capella servir como fundamento pedagógico da educação medieval e reforçar a superioridade do saber contemplativo, a racionalidade já não ocupava o lugar central na sociedade, mas um complementar à teologia. E esta, por vez, era motivo de diversas tapeçarias, uma vez que as peças tinham a função de propagar e manter a fé, funcionando como uma espécie de painel narrativo, com uma função narrativa e didática de contar temas históricos e bíblicos²⁰, além de sua própria produção ser quase que exclusivamente por pessoas associadas ao clero, que também cuidavam das vestes da classe, vide a Figura 1.

²⁰ VIEIRA, S.. A Tapeçaria dos Nove Heróis – A prática social da arte com mulheres, 1990, p. 30 apud TIGRE, L. Artes têxteis na história, 2014, p. 9.

Figura 1 - Irmão alfaiate Lorenz, 1425



Irmão alfaiate Lorenz, Livros da Casa de Nuremberg ou Livros dos Doze Irmãos (*Hausbücher der Nürnberger Zwölfbrüderstiftungen*). 1425. Amb. 317.2º Folio 18 recto [(Konrad) Mendel I]. Biblioteca Municipal de Nuremberg. Digitalizado por projeto da instituição Deutsche Forschungsgemeinschaft de 2007 a 2009. Disponível em:

https://online-service.nuernberg.de/viewer/image/5d64f831-7a9d-47b4-9a01-d6a28f29ad99/38/LOG_0038/. Acesso em 22 fev. 2025.

Assim, por conta de sua capacidade figurativa e de seu caráter utilitário, as tapeçarias serviam não apenas como decoração de ambientes reservados aos monastérios e à alta sociedade, mas como papel de parede²¹, como estruturas complementares à arquitetura para proteção do frio e do vento, e continuou a sê-lo mesmo depois [Figura 3]. Possuí-las denotava um alto status, o que valorizou brevemente a categoria artesanal, dotada de uma razão do tipo prática. Com isso, e levando em consideração as barreiras tecnológicas existentes na época, observa-se que o gênero têxtil tinha uma certa autonomia e os limites de sua materialidade respeitados. Apesar de já reproduzirem cartões de pinturas, o comportamento das tramas não era contrariado, portanto se nota figuras planas, com traços estilizados e sem muita profundidade ou perspectiva, além de poucas cores obtidas através de corantes naturais, sempre na linha daquilo que a tecelagem permitia.

²¹ TIGRE, L.. Artes Têxteis na História, 2014, p. 7.

Figura 2 - Colbert visitando os Gobelins, 1665



Sébastien Leclerc I, Colbert visitando os Gobelins, 1665, gravura em 14,5 x 23,8 cm. A gravura retrata a visita à oficina de Manufatura Gobelins por Colbert de Villacert, superintendente dos Edifícios do Rei na França de 1691 a 1699. Os operários estão em um processo de pendurar uma série de tapeçarias que retratam a história de Alexandre, tecidas para o rei Luís XIV, com design de Charles Le Brun [tradução nossa]. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/362146>. Acesso em 14 jul. 2025.

O declínio das artes mecânicas, aplicadas, portanto têxteis, vem com a retomada dos preceitos clássicos pelos renascentistas. Com a racionalidade novamente ao centro, o conceito romântico de artista como gênio, antes somente escopo, agora toma formas mais sólidas. Aqui, trago de forma superficial a visão de Kant em *Crítica do Juízo* (1790), analisada por Jean-Yves Lacoste (1986). Mesmo posterior, percebe-se que traduz fortemente um arquétipo que ainda perdura na contemporaneidade.

As belas-artes são as artes do gênio. Ora, o gênio ou espírito (o *ingenium*, cuja noção remonta a Shaftesbury, Cassirer, p. 310) é um 'talento', um 'dom natural', uma 'faculdade produtiva inata' do artista. Com efeito, na medida em que fazem parte da arte em geral, e portanto da produção intencional, as belas-artes supõem regras que permitem conceber a possibilidade de seus produtos. Mas porque se trata de artes do belo, definidas pelo julgamento estético refletido, essas regras não poderiam vir do entendimento. Assim, 'o gênio é a disposição inata do espírito pela qual a natureza fornece as regras à arte' (1790, p. 138). Daí o paradoxo do gênio que deve ser simultaneamente original (porquanto não pode nascer da aprendizagem de certas regras) e exemplar, dado que suas obras podem tornar-se modelos que servirão aos outros de regra de julgamento aduzida a posteriori²².

²² LACOSTE, J.. A Filosofia da Arte, 1986, p.33.

Este trecho pressupõe alguns pontos importantes. O artista, nesta concepção, seria uma figura individual dotada de uma habilidade inata que não poderia ser ensinada ou reproduzida por regras técnicas ou acadêmicas, opondo-se então à ciência, ao entendimento, mas achegando-se ao dom divino da Antiguidade. Além disso, devendo ser original, é criador de regras, contrário ao artesão, de ofício mercenário que segue padrões pré-estabelecidos, que não produz se não pela imitação, como diria Platão. Ainda, por estar no contexto das belas-artes, que contribuem para a “cultura das faculdades da alma”, além de servir de paradigma para o aferimento do julgo do belo por gerações posteriores, a atividade do artista resultaria em uma finalidade despreocupada, voltada ao culto de uma beleza que não serve à padrões utilitários, mas puramente estéticos.

O tecelão, pois, não somente ligado aos ateliês medievais coletivos, mas à dupla imitação, seja das regras da tecelagem, seja da reprodução de cartões pintados, e também a um modo de produção capitalista, visto as funções híbridas da tapeçaria, terá sua posição social decisivamente influída²³. Por isso, quando a História da Arte finalmente é montada enquanto disciplina, as artes aplicadas já ocupavam um espaço inferior²⁴.

Isso é agravado com os estudos de Giorgio Vasari. Responsável pela fundação da Academia de Desenho de Florença em 1562, Vasari irá escrever *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* para elevar o status dos pintores, escultores e arquitetos à uma posição que os distanciasse dos artesãos. Ao narrar as biografias de Michelangelo e Leonardo Da Vinci, por exemplo, cristaliza definitivamente o mito do gênio artístico, novamente, com as características do talento inato, da originalidade e da individualidade.

Um ponto diferente, no entanto, é apresentado. Essas três linguagens estariam reunidas pelo *disegno*. O desenho faria parte da concepção mental das obras, antecedendo sua execução material e ligando-a ao mundo das ideias, passando a exercer uma função chave de mediação, sendo interpretado como uma atividade concebida no cérebro e executada pelas mãos, fruto, assim, de uma ação mental²⁵.

²³ JIMENEZ, M.. O que é Estética? 1997, p. 32, apud TIGRE, L.. Artes Têxteis na História, 2014, p. 9

²⁴ CHADWICK, W.. Women, Art and Society: World of Art Series, 1996, apud SIMIONI, A. P. C.. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, 2010, p. 4.

²⁵ Ibid., p. 4.

Era este o ponto que separava as ‘grandes artes’, ou ‘artes puras’ das outras modalidades, doravante consideradas inferiores, e associadas ao artesanato, termo que adquiriu, então, um sentido negativo. O termo passou a compreender as produções coletivas de caráter estritamente manual; seus produtores eram vistos como destituídos de capacidades intelectuais superiores, tratava-se de simples executores, muito longe, portanto, da imagem do artista enquanto criador que emergia nos discursos vasarianos²⁶.

Estes preceitos servirão de base, posteriormente, para a formulação de um racionalismo clássico precedente ainda ao Iluminismo. René Descartes, enquanto fundador da vertente, propõe uma filosofia baseada na sujeição das ideias a um programa de dúvidas sistemática, defendendo que o conhecimento verdadeiro somente é alcançado quando separado da experiência sensível, opondo-se ao empirismo. Esta ênfase na autonomia do pensamento lógico tornou-se base do projeto iluminista do século XVIII. No entanto, enquanto Descartes buscava verdades universais a priori enquanto ideias inatas, os iluministas radicalizaram seu método aplicando-o criticamente à sociedade, à política e às ciências, transformando o racionalismo cartesiano em uma ferramenta de emancipação contra dogmas religiosos e exponents de filósofos medievais, assim como contra os absolutismos monárquicos que marcaram o século XVII.

Logo, se Descartes inaugura o culto à razão como instrumento individual de conhecimento, os iluministas o converteram em arma coletiva de transformação social, mantendo, porém, a crença central de que a ordem do mundo poderia ser dominada pela lógica humana. É neste contexto que surge *L’Encyclopédie* de Diderot et d’Alambert, ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Produzida entre 1751 e 1780 na França, e configurando uma obra monumental, com dezessete volumes de textos, cinco de suplementos, dois de índice geral e onze que reuniam perto de três mil estampas, ela:

expressa o desígnio ambicioso de homens eruditos dispostos, como afirmou Diderot no *Prospectus*, a “traçar um quadro geral dos esforços da mente humana, em todos os gêneros, em todos os tempos”, reunindo de modo encadeado os “conhecimentos dispersos pela superfície da terra”.²⁷

²⁶ GOLDSTEIN, C.. Teaching art: academies and schools from Vasari to Albers. 1996, apud SIMIONI, A. P. C.. Bordado e transgressão: questão de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. 2010, p. 4.

²⁷ OLIVEIRA, C. H. S.. A Encyclopédie de Diderot: De Tratado a álbum ilustrado. Observações sobre os riscos de interpretações editoriais, 1993, p. 293.

Deste modo, irá reunir artigos e verbetes sobre ciência, filosofia, artes e ofícios, defendendo a subversão das estruturas do poder intelectual, político e religioso de seu tempo, utilizando das diversas escalas do conhecimento como instrumento de emancipação. Por trás do projeto, havia uma aposta na razão como força transformadora: a *Encyclopédie* não funcionava apenas como um compêndio, mas aproximava-se de um manifesto político ao contrariar a fragmentação e a hierarquização do saber, dignificando as artes mecânicas ao nível das ciências; ao promover a democratização do conhecimento, com as representações visuais de espaços de relações produtivas nem sempre visíveis; ao possuir um sistema de referências cruzadas, criando uma rede de sentidos ocultos; por último, ao ponto de ter sua publicação censurada pelo império e pela Igreja devido ao caráter revolucionário.

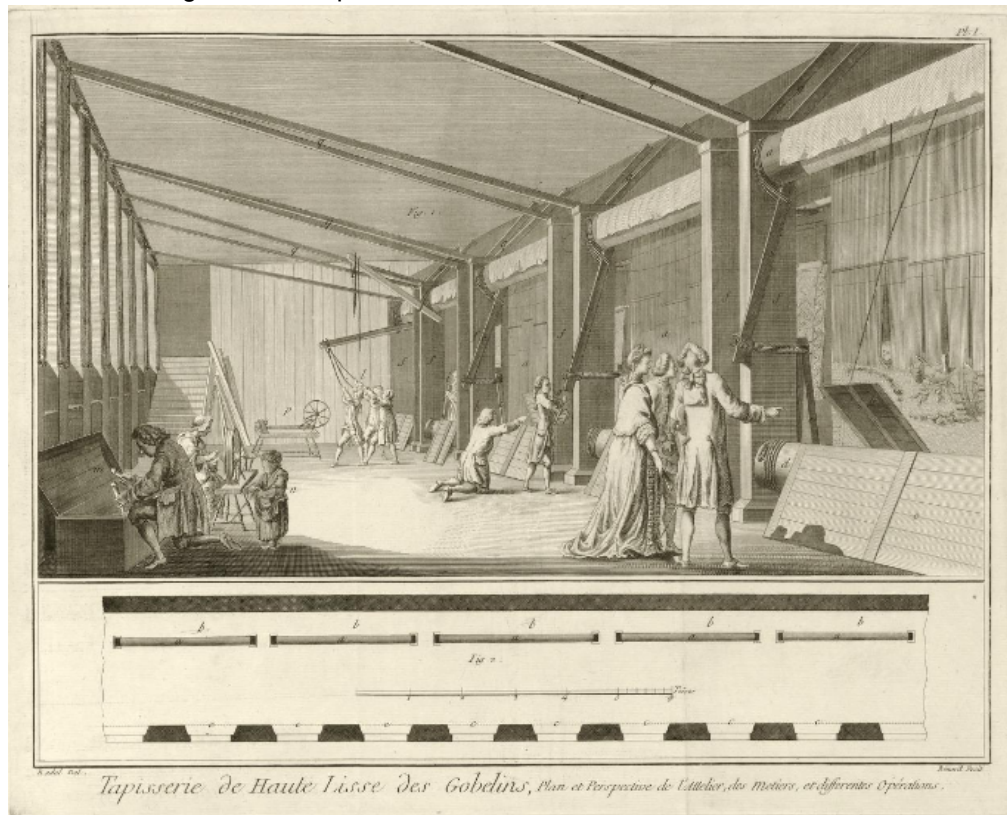
Em suma, não importava que a categoria das artes mecânicas estivesse bem demarcada no texto como “as artes que se limitam a ‘adaptar’ os materiais cortando-os, unindo-os, sem ‘lhes dar um novo’ (por fusão, composição, etc).”²⁸, uma vez que fora elaborada não com o intuito de gerar uma invisibilização, mas para demonstrar a “utilidade” das diferentes produções manufatureiras, seja no que diz respeito aos produtos, aos modos de emprego de ferramentas ou aos maquinários. Além disso, os autores não perdiam a oportunidade de criticar as circunstâncias que estavam inseridos os trabalhadores para o desenvolvimento das atividades, sugerindo medidas que pudessem dinamizá-las²⁹.

A figura 3, por exemplo, mostra uma oficina da Manufatura *Gobelins* que se dedica à produção de tapeçarias segundo demanda da Coroa francesa. Na imagem, observamos várias atividades acontecendo ao mesmo tempo. À frente, no lado esquerdo do quadro, uma mulher trabalha com a roda de fiar. Ao fundo, três operários atuam no tensionamento dos fios da urdidura. Enquanto isso, nos outros teares, alguns tecelões trabalham, enquanto os mais à frente, mais ao lado direito do quadro, discutem. É interessante notar que o ofício sobre as tramas acontece de pé, durante muitas horas do dia, evidenciando uma das críticas às circunstâncias precárias das ocupações manuais.

²⁸ CERTEAU, M.. A Invenção do Cotidiano, 2013, p. 129.

²⁹ OLIVEIRA, C. H. S.. A *Encyclopédie* de Diderot: De Tratado a álbum ilustrado. Observações sobre os riscos de interpretações editoriais, 1993, p. 295.

Figura 3 - Perspectiva da Manufatura Gobelins, 1762



Bernard Fecit, pseudônimo de Jacques Renaud Bernard. Tapisserie de Haute Lisse des Gobelins, Plan et Perspective de l'Atelier, des Metiers, et differentes opérations. Em português, Tapeçaria Gobelins de alta ardidura, Plano de perspectiva da oficina, dos ofícios e das diferentes operações. In: Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication, em português, Coleção de placas sobre as ciências, as artes liberais e as artes mecânicas, com suas explicações, da Enciclopédia de Diderot e d'Alambert. Volume de pranchas 9, prancha 1, p. 417. 1762. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125006581827/page/n416/mode/1up. Acesso em 14 jul. 2025.

No entanto, nem só de pontos positivos fez-se a existência dos volumes. Se para o entendimento de Diderot e D'Alambert as ilustrações respondiam ao princípio de expor ao público a gênese, o caráter e o “estado presente” das ciências, das artes e dos ofícios, por outro lado, a apropriação estética e a fragmentação de suas pranchas geraram distorções históricas e epistemológicas profundas, transformando a Enciclopédia em um instrumento do poder que ela mesma buscava criticar.

Se as gravuras foram originalmente concebidas para valorizar o trabalho manual como ato contra a hierarquia aristocrática, quando deslocadas de seus verbetes críticos, perdem toda sua carga. O tear, por exemplo, desvencilhado do texto que denunciava a exploração dos tecelões, transforma-se em objeto de contemplação superficial, cuja função é reduzida a mera curiosidade estética, ocultando a luta de classes inscrita em sua materialidade e gestos. Com a luta

suprimida, portanto, cria-se uma falsa narrativa de relações produtivas harmoniosas, omitindo a exploração colonial da matéria e a dominação dos corpos. As ilustrações tornam-se composição distorcida de um panorama completamente neutro das técnicas e processos de fabricação supostamente empregados no século XVIII, além de servir posteriormente em manuais do século XIX com o objetivo de disciplinar operários sob o capitalismo industrial.

Veremos, então, que embora haja a iniciativa para a emancipação do pensamento e a equalização dos diferentes tipos de conhecimentos, as estruturas de poder atuam de maneira a negar a potencialidade daquelas que fujam do intelecto, reservado unicamente à classe erudita. Assim, cânones como o gênio artista perduram de modo a exercer influência na contemporaneidade, com heranças se manifestando interna e externamente à arte, seja através da leitura diminuta e desvalorada do artesanato e das modalidades têxteis por associação à cultura popular, da produção de tradições não europeias com um viés euro e etnocêntrico ou por outros distintos fatores.

1.2. O artífice como convergência entre o corpo e a mente

Neste momento, é crucial problematizar os mecanismos que negam a qualificação do fazer manual. Reconhecer o fazer como extensão do pensar é o primeiro passo que o texto dá para identificá-lo como agente de resistência e como portador de discursos político-sociais. É desta maneira que o livro *O Artífice* (2008) de Richard Sennett apresenta-se para a argumentação de que todos os tipos de trabalho, portanto também as atividades artesanais, são dotadas, sim, de conhecimento, de contato com o intelecto. O que acontece, na realidade, é que o saber traduzido ao corpo e a experiência sensorial para com o material físico é sistematicamente desvalorizado por estruturas de poder que privilegiam o abstrato dissociado da prática.

O autor irá então abrir o livro contrariando sua professora, distanciando-se de sua negatividade para com o artífice. Hannah Arendt, segundo Sennett, via aquele quem produz coisas materiais muitas vezes como quem não possui poder racional e ético de controle sobre o próprio produto³⁰, como quem perpetua o mito da caixa de

³⁰ GHIDETTI, F. F. *O Artífice*. 2013, p. 457.

Pandora, em uma constante exposição de si e dos outros a danos causados por sua possível abertura. Seguindo esta ideia, haveria uma distinção entre o *animal laborens* e o *homo faber*. O primeiro, como o nome indica, equipara o humano a uma besta de carga que, absorva em sua tarefa, toma o trabalho como fim em si mesmo. O segundo, por outro lado, é o juiz do labor e das práticas materiais, não um colega do produtor, mas seu superior, aquele que deixa de fazer para discutir sobre, que se fixa na pergunta do porquê, não do como.

Esta divisão parece-me falsa porque menospreza o homem prático – ou a mulher – que trabalha. O animal humano que é *Animal laborens* é capaz de pensar; as discussões sustentadas pelo produtor podem ocorrer mentalmente com materiais, e não com pessoas; as pessoas que trabalham juntas certamente conversam a respeito do que estão fazendo. Para Arendt, a mente se ativa uma vez que realizado o trabalho. Uma outra visão, mais equilibrada, é a de que o pensamento e o sentimento estão contidos no processo do fazer.³¹

Sennett, portanto, ao problematizar o menosprezo pela manualidade, passa a reivindicar não apenas a dignificação, mas a essencialidade epistemológica do trabalho manual. O artífice, então, irá condensar um diálogo entre ideias e práticas concretas³², em um ato de indissociabilidade entre o pensar e o fazer, entre a cabeça e o corpo erroneamente separados, culminando na criação de hierarquias artísticas e de estruturas de poder que integram e persistem em outras áreas do conhecimento.

É importante reforçar que para o autor, o artesão não se distingue do artífice, mas com ele se relaciona em complementariedade. O artesão desempenha concretamente os gestos, materiais e técnicas de ofícios específicos, valorizando o produto e a tradição histórica do fazer, enquanto o artífice representa um princípio universal de excelência ética, do processo atravessado pelo desejo de um trabalho benfeito por si mesmo³³. Todo artesão é também um artífice. De forma semelhante, e por aproximação, o artista também. O uso do termo, portanto, reflete menos um julgamento de valor e mais uma escolha pessoal de Sennett para a anunciação de produtores que focalizam a relação íntima entre a mão e a cabeça³⁴ em contraposição à alienação do trabalho moderno, que continua a fragmentá-los.

³¹ SENETT, R.. O Artífice, 2009, p. 17.

³² GHIDETTI, F. F.. O Artífice, 2013, p. 457.

³³ SENNET, R.. O Artífice, 2009, p. 19.

³⁴ Ibid., p. 20.

Ademais, o autor defende duas teses a quais chama de polêmicas. Façamos primeiro de que “todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais”³⁵. A razão para a afirmação é simples: todas elas são desenvolvidas através da capacitação. Ele desconfia do talento inato típico da visão romântica do artista, uma vez que somente adquire um alto nível aquele que, na repetição, erra. E no erro, reconhece para melhorar. “Devo dispor-me a cometer erros, tocar notas erradas, para eventualmente acertar”³⁶. Não importa, portanto, que o *disegno* de Vasari tenha passado a integrar as artes liberais, uma vez que a concretização de uma pintura, escultura ou monumento arquitetônico depende diretamente da prática material de quem o faz, somente com o adicional da concepção mental.

A segunda tese seria de que o entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação³⁷. Ao falar das ferramentas, por exemplo, Sennett discorre sobre o aperfeiçoamento do uso de determinados materiais quando nos desafiamos a utilizá-los para fins aos quais não foram concebidos, seja pela precariedade ou pela dificuldade. A imaginação estaria sendo usada, então, quando o artífice encontra meios de se adaptar. O mesmo ocorre quando a própria matéria sugere caminhos, restando somente interpretá-los e estudá-los para que seja bem utilizada, não rejeitando as possibilidades, mas se moldando a elas.

Ambos os discursos deixam claro a potencialidade e inseparabilidade entre o conceito e a matéria, entre o planejamento e a improvisação, evidenciando quão semelhante é o trabalho do artesão e do artista, e o quão inconsistente é a cisão entre ambos. O tecelão que prepara a urdidura está tão engajado em um ato reflexivo quanto o pintor que se debruça sobre uma tela, pois ambos pensam com e através das mãos. Desta forma, tentar desmontar essa hierarquia do campo artístico não apenas reabilita o valor epistemológico do fazer, mas também expõe como o apagamento das artes aplicadas e manuais foi, desde sempre, fruto de estratégias de poder – e este é justamente o ponto do próximo capítulo.

³⁵ Ibid., p. 20.

³⁶ Ibid., p. 180.

³⁷ Ibid., p. 20.

CAPÍTULO 2: OS TÊXTEIS COMO RESISTÊNCIA E REINVENÇÃO DO FEMININO

2.1. As relações possíveis com Michel de Certeau

Até então, falou-se de como os fazeres artesanais são diminuídos por sua aproximação ao trabalho mecânico. Todavia, para podermos questionar de fato seu apagamento sistemático, devemos traçar um caminho que privilegie os movimentos de luta por sua revalorização, explicando outros fatores pelos quais teve de e ainda se deve lutar em esferas que escapam à arte, mas que ocupam todo o campo social. Para isto, o presente tópico propõe visualizar estas ações a partir dos escritos de Michel de Certeau, historiador francês que tece toda uma pesquisa para a compreensão das práticas cotidianas como formas de resistência.

É fato que as grandes estruturas estão todas submetidas à lei de centralização. Isto fala Certeau³⁸ ao escrever, em *A Cultura no Plural*, que a etnologia clássica representaria uma das formas de colonização, uma vez que implica uma relação de força e dominação para seu funcionamento, operando violências simbólicas ao transformar culturas vivas em objetos inertes. De forma semelhante, como visto no tópico anterior, disto não escapa a arte. Atuando de forma a fazer imperar algumas categorias sobre outras, ela estabelece papéis e fronteiras rígidas que celebram o erudito em detrimento do popular.

Este último termo, no entanto, é visto com maus olhos pelo autor. Para ele, a arte, mais especificamente a cultura popular, resulta de uma construção com fins políticos deliberados. “A sociedade constitui o cultural como espetáculo de uma construção e seus elementos como objetos folclóricos de uma comercialização econômico-política.”³⁹. Ou seja, em vista de tornar-se objeto de consumo, a cultura é esvaziada de significado, tal como as placas de Diderot e D’Alambert, que perdiam seu discurso político quando deslocadas de seus verbetes.

Infere-se, assim, que a mecanicidade não é o único fator para o apagamento dos têxteis. Tendo em vista não somente seu caráter figurativo, mas utilitário, eles se constituirão como linguagem visual e expressão simbólica – tal como no pensamento de Barthes –, ligando-se intrinsecamente à produção artesanal de diversas comunidades e povos marginalizados: a citar os têxteis dos povos andinos, a cestaria dos indígenas da mesoamérica, as técnicas de tingimento de povos

³⁸ CERTEAU, M.. *A Cultura no Plural*. 2012. p. 153.

³⁹ Ibid. 146.

orientais, além dos quiltings e rendas dos povos afro-americanos e afro-brasileiros, respectivamente.

Com uma importância inegável para as minorias, é fácil para as estruturas centralizadoras tornarem folclorizados e exotizados os produtos de diferentes grupos sociais. Impedidos de enquadrarem-se no circuito artístico, os têxteis e outras formas de fazer tornam-se então “artefatos etnográficos”, “curiosidades arcaicas” de instituições historiográficas e museológicas que servem a um projeto que nega a pluralidade das maneiras de fazer, convertendo-as em meros documentos de uma alteridade domesticada⁴⁰. A cultura, neste sentido, será como um campo de neocolonialismo⁴¹, e a etnologia, um mecanismo de apropriação colonial: ao mesmo tempo que rouba e cataloga os saberes tradicionais, nega-lhes autonomia, submetendo-os às categorias e valores do pensamento ocidental dominante.

Desta maneira, para deixar de ter seus produtos folclorizados, as minorias, para Certeau, devem abandonar a ideia de isolamento cultural ao tornar seus problemas universais. Entretanto, há ressalvas: deve haver um equilíbrio entre a reivindicação identitária e a luta política para que o movimento contra a centralização exista⁴². Não se deve caminhar a uma autonomia que seja redutível ao seu passado de isolamento, reconhecendo o cultural como problema (pois não o é), mas também não permitindo que seu objeto seja apropriado e desassociado de seu significado original.

Mais adiante, um trecho chama atenção:

Os movimentos sociais têm como objetivo e como resultado quebrar o círculo do cultural e revelar os poderes estabelecidos que ele oculta. Eles explicitam ou restauram as relações das situações culturais com o modo de relações sociais mantido por sistemas econômicos⁴³.

A fala aproxima-se da perspectiva de Raymond Williams sobre o materialismo cultural pois entende que a cultura está diretamente relacionada aos sistemas que a sustentam. A diferença central, no entanto, encontra-se no foco de estudo. Certeau, priorizando a ação do sujeito concreto e ordinário em detrimento dos processos de formação e articulação da própria cultura, como faz o outro autor, revelará como,

⁴⁰ Já dizia Dewey em *Arte como Experiência*: “Objetos que no passado foram válidos e significativos, por seu lugar na vida de uma comunidade, funcionam hoje isolados das condições de sua origem”, p. 68-69.

⁴¹ CERTEAU, M.. A Cultura no Plural, 2012, p. 234.

⁴² Ibid., p. 148.

⁴³ Ibid., p. 206.

mesmo às margens do poder, esses movimentos sociais atuarão como agentes de ruptura e de subversão dessas estruturas de controle.

Para Certeau, em *A Invenção do Cotidiano*, o cotidiano é um campo de batalha silencioso. Através de gestos aparentemente simples, como caminhar pela cidade, adaptar receitas culinárias ou remendar uma roupa, os indivíduos estariam questionando uma ordem, criando redes de resistência e reinvenção cultural, transformando sistemas de dominação em espaços de criatividade e autonomia. Neste sentido, irá introduzir e distinguir os conceitos de estratégia e tática.

O primeiro postula um lugar suscetível de ser algo próprio. O segundo, por outro lado, configura-se por sua ausência, por não possuir lugar senão o do outro⁴⁴. Para ocupar espaços, então, é necessário que se aproveite das falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário, do poder dominante. É necessário, acima de tudo, criar um jogo de operações que utilize, manipule e altere as ordens impostas pela estrutura de poder, seja ao criar ou ao consumir, “empregando-o de cem maneiras estranhas à colonização da qual não podiam fugir.”⁴⁵.

Neste contexto, a “cultura popular” não se fará crítica e política somente pelos discursos, mas nos fazeres silenciosos que tecem, diariamente, e nas entrelinhas da ordem imposta, outras formas de existência e resistência. As produções artesanais no geral, que vieram até aqui lutando pela legitimação do fazer concreto, das mãos, sempre ocupando um lugar inferior, tornam-se portanto terreno fértil para as táticas das artes de fazer de Certeau. Continuará a ser, também, quando se acentua uma segunda leitura negativa: a feminização das práticas têxteis, a ser priorizada na seção seguinte.

2.2. A feminização das práticas têxteis

Historicamente, além de ter sido relacionado aos ofícios do artífice, o artesanato foi ligado também à figura feminina, retomando as duas cargas negativas as quais Simioni relaciona aos têxteis. Isto se dá inicialmente pois a mulher, confinada ao espaço privado, tinha o dever de cuidar da casa, provendo bens e vestuário para a família. Com os estudos da divisão sexual do trabalho realizado por

⁴⁴ CERTEAU, M.. *A Invenção do Cotidiano*. Artes do Fazer. 2013, p. 94.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 89.

pesquisadoras francesas nos anos de 1970, é fácil perceber que essa atribuição às mulheres funciona para a manutenção de relações verticais entre os sexos, sendo adaptada a cada sociedade para sua perpetuação.

Nas palavras de Kergoat e Hirata, que seguem esse pensamento, a divisão destina os homens à esfera produtiva e as mulheres à reprodutiva⁴⁶, tornando-as reféns de um trabalho interminável, não remunerado, invisível, que é realizado não para elas mesmas, mas para outros, e sempre em nome da natureza, do amor e do dever materno⁴⁷. É como se fossem atormentadas pelo mesmo fantasma que Virgínia Woolf precisara matar para continuar a escrever, aquele “anjo do lar”, que continuamente espera uma mulher subserviente, cujos domínios eram todos provenientes da vida doméstica: “o cuidado, o sentimento, a complacência, assim como a ternura e a aceitação das razões daqueles que nasceram para pensar, ao contrário de si mesma: homens adultos não escravizados.”⁴⁸

Aproximando, pois, ao trabalho artesanal têxtil, Rozsika Parker toma o bordado como exemplo de prática feita por mulheres, realizado sempre por “amor”, diferente da pintura, produzida na esfera pública por dinheiro e poder⁴⁹. Logo, este e outros ofícios associados ao “segundo sexo”, para além da classe trabalhadora, receberão menos apelo e valor artístico, sequer sendo reconhecidos como práticas pertencentes às artes.

Esta associação, entretanto, é deliberada. Com a criação das academias de Belas Artes, e consequentemente com o monopólio do estudo do modelo vivo, as mulheres, impedidas de frequentá-las, ficam sem meios adequados para se formarem como artistas, não dominando as principais habilidades exigidas pelo campo – rememora-se que Sennett denuncia essa interposição no caminho da disciplina e do empenho do artífice⁵⁰ –. A elas só restava a produção das categorias “menores” na hierarquia de gêneros artísticos, daquelas que já vinham sendo feitas em ambiente privado, e é por isso que a conjuntura das artes manuais e aplicadas caminha para a feminização, dentro do que Simioni chama de um ciclo vicioso: as mulheres, tidas como intelectualmente inferiores, eram consideradas aptas somente

⁴⁶ KERGOAT, D. & HIRATA, H.. Nova divisão sexual do trabalho, 2007, p. 599.

⁴⁷ Ibid., p. 597.

⁴⁸ CAPONI, S.. Sobre guerras e fantasmas: o feminino e a distinção entre público e privado. In: MINELLA, L. S.. Saberes e fazeres de gênero: entre o público e o privado. 2006. p. 110.

⁴⁹ PARKER, R.. The Subversive Stitch, 2019, p. 5.

⁵⁰ SENNET, R.. O Artífice, 2009, p. 19.

à realização de uma arte feminina, ou seja, “obras menos significativas do que as feitas pelos homens ‘geniais’, como as grandes telas e/ou esculturas históricas.”⁵¹

Aqui, resgata-se Nochlin. Como poderiam haver grandes mulheres artistas, mulheres representantes dos gêneros artísticos consagrados, se estas estiveram submetidas à uma estrutura social da qual não podiam escapar? A pergunta original, sendo assim, é enganosa, pois parte de pressupostos que já carregam em si a resposta. Compreende-se que, neste lugar, as mulheres conseguirão apenas usufruir das táticas das quais fala Certeau, lançando pequenos golpes à força dominante. Porém, aqui, elas partirão do modo que lhes era permitido: através do trabalho sobre e no emprego dos têxteis. Não por acaso, distantes do acesso à educação formal, porém condicionadas à servirem ao papel social reservado ao gênero feminino, muitas jovens tomarão o bordado não como gesto de subserviência, mas como oportunidade para a alfabetização, com reproduções de “*samplers*” com motivos decorativos para a própria instrução e prática

Figura 4 - Sampler de bordado, 1789



Mary Ann Body, 1789, coleção Textiles and Fashion do Victoria and Albert Museum, Inglaterra. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O70384/sampler-body-mary-ann/>. Acesso em 14 jul. 2025.

⁵¹ GARB, T.. “L’Art féminin: the formation of a critical category in late nineteenth century France”, apud SIMIONI, A. P. C.. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, 2010, p. 5.

Na peça, lê-se um poema ao qual toma-se liberdade de adaptá-lo de forma livre ao português, com um esforço para que o sentido original fosse mantido:

Querida mãe, sou jovem e não consigo mostrar
trabalho ao nível do que dispôs a me ensinar.
Estime esta minha pequena persistência
e me esforçarei para mostrá-la obediência.
Se todos vivessem em amor mútuo,
a este desenho se assemelharia o mundo.
Mary Ann Body, seu trabalho aos 9 anos de idade, 1789.

Percebe-se, então, que os artesanatos da agulha representavam um dos mecanismos de controle sobre os corpos femininos, independentemente da idade das praticantes. Mantendo suas mãos permanentemente ocupadas, os patriarcas das Igrejas da Idade Média pretendiam combater a licenciosidade sexual que acreditavam as mulheres terem tendência⁵². No entanto, também controlavam sua aproximação para com a moralidade religiosa. Se fossem demasiado puras, ou permanecessem solteiras por muito tempo, poderiam ingressar nos conventos, recusando-se assim a cumprir o papel de reprodutoras biológicas. Isto é evidente especialmente no território brasileiro. A fundação desses espaços era preterida, já que prejudicava o “povoamento” da colônia, dificultando o plano de embranquecimento da população por parte da Coroa portuguesa⁵³.

Interessante expor, nesse cenário, que as tradições artísticas e têxteis ocidentais não exercerão domínio somente em suas mulheres. O plano civilizatório dos jesuítas portugueses se valeu de motivos estranhos aos realizados pelos indígenas em prol da catequização e domesticação de seus corpos, num projeto para a assimilação de um legado europeu. Eles impõem padrões iconográficos religiosos, mas acima de tudo alteram a maneira de pensar o entrelaçar dos fios, focando em um tecer produtivo que afeta a cultura, etnia e gênero⁵⁴ destes povos, que já praticavam fiação e tecelagem do algodão muito antes de sua chegada⁵⁵.

⁵² SENNET, R.. O artífice, 2009, p. 71-72.

⁵³ Glossário Colaborativo de Técnicas Têxteis Latino Americanas, Instituto Urdume, 2021, n. p..

⁵⁴ CHATAIGNER, G.. Fio a fio: tecido, memória e linguagem, 2006, p. 100 apud PARO, M. F. & BAMONTE, J. L. B. M.. As origens dos teares, p. 30 IN: Poéticas Têxteis: tradição, preservação e ressignificação dos saberes. Bauru, SP: Canal6, 2024. Disponível em: <https://canal6.com.br/livreacesso/livro/poeticas-texteis-tradicao-preservacao-e-ressignificacao-dos-saberes/>. Acesso em 24 ago. 2025.

⁵⁵ BRANNER, J.. Cotton in the empire of Brazil: the antiquity, methods and extent of its cultivation, together with statistics of exportation and home consumption, 1885. Disponível em: <https://archive.org/details/cottoninempireof08bran>. Acesso em 24 ago. 2025, apud LIBBY, D. Cole.

O valor utilitário atrelado ao suprimento das necessidades dos colonizadores, ao esconder o sexo dos indígenas e posteriormente à confecção de tecidos grossos para o uso e vestuário de pessoas escravizadas⁵⁶, rompe diretamente com os modos de produção que existiam no território, obstruindo a transmissão de conhecimentos ancestrais e os convertendo em meras ferramentas de exploração colonial.

Figura 5 - Aula de costura e bordado aos indígenas Bororó, 1908.



Aula de costura e bordado, 1908, pb 11,5 x 16,5 cm, indígenas Bororó, Mato Grosso, Missão Salesiana, Coleção Miguel Calmon do Museu Histórico Nacional. Fonte: Brasiliana Fotográfica. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6203>. Acesso em 22 fev. 2025.

Ademais, a Igreja foi crucial para que se vinculasse a moralidade ao trabalho manual, reverberando no modelo educacional do país muito após a expulsão dos jesuítas. Internalizada a obediência como virtude, justificava-se a submissão e exploração de corpos femininos e escravizados através da atividade têxtil. O primeiro grupo, então, dedicado ao fazer doméstico, escaparia à liciosidade sexual,

Notas sobre a Produção Têxtil Brasileira no Final do Século XVIII: Novas Evidências de Minas Gerais, 1977, p. 98.

⁵⁶ Reprodução fac-similar do Alvará de 5 de janeiro de 1785 proibindo as manufaturas no Brasil. Revista do Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, ano 40, 1995, p. 158. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/rapm/brtacervo.php?cid=726&op=1>. Acesso em 24 ago. 2025.

enquanto o segundo, na condição de pessoas racializadas que escapavam ao ideal eurocêntrico, estariam expiando o suposto pecado de suas existências.

Não por acaso, o ensino no Brasil será marcado por uma educação restritiva e moralizante. Leia-se, por exemplo, as diferenças em relação aos currículos estabelecidos para os meninos e meninas a partir da Lei Geral da Educação de 1827, logo após a formação de um Império independente:

Art. 6º Os Professores ensinarão a ler, escrever, as quatro operações de arithmetica, pratica de quebrados, decimaes e proporções, as noções mais geraes de geometria pratica, a grammatica da lingua nacional, e os princípios de moral christã e da doutrina da religião catholica e apostolica romana, proporcionados á comprehensão dos meninos; preferindo para as leituras a Constituição do Imperio e a Historia do Brazil.⁵⁷

Art. 12. As Mestras, além do declarado no art. 6.º, com exclusão das noções de geometria e limitando a instrucção da arithmetica só ás suas quatro operações, ensinarão tambem as prendas que servem à economia domestica; e serão nomeadas pelos Presidentes em Conselho, aquellas mulheres, que sendo brasileiras e de reconhecida honestidade, se mostrarem com mais conhecimento nos exames feitos na fórma do Art. 7º.⁵⁸

Este tipo de currículo, direcionado ao âmbito doméstico, se mostrará como herança europeia e perdurará até mesmo com o processo de profissionalização feminina no séc. XX, quando a crescente industrialização e urbanização do país demanda às famílias a procura pela escolarização de mulheres⁵⁹.

⁵⁷ Brasil, 1827, art. 6º.

⁵⁸ Brasil, 1827, art. 12º.

⁵⁹ ALBADE, L.. A invisibilidade e desvalorização do bordado na arte, 2022, p. 18.

Figura 6 - Aula de costura para meninas, fim do séc. XIX.



“Meninas têm aula de costura na Escola Caetano de Campos, em São Paulo, no fim do século 19”
Escola Normal Caetano de Campos/CRE Mario Covas. Fonte: Agência Senado. Disponível em:
<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/03/16/podcast-arquivo-s-mostra-o-machismo-da-primeira-lei-educacional-do-brasil>. Acesso em 14 jul. 2025.

Não obstante, a industrialização, em específico a Revolução Industrial, entraria como mais um dos fatores a garantir a produção dos têxteis em esfera privada, mais uma vez feminizando a categoria e destituindo-a de sua condição de criação artística. Com a mecanização, a produção de tecidos migra para as fábricas, fazendo com que a tecelagem e a tapeçaria ganhassem cargas para além da relação com o manual, mas para com a função braçal e automática, perdendo as características que as aproximavam da arte⁶⁰. “O trabalho deixa de ser criador, uma vez integrado ao sistema de produção, e é sobretudo esforço, dor e tédio compensados pela liberdade alienada do fazer”⁶¹. Com isso, o operário, antes conhecedor de todas as etapas de sua produção, terá seu conhecimento expropriado em prol da construção de um trabalho alienado. Nisso, Simioni traz *Na História Geral da Economia* de Max Weber, que colocará as fábricas têxteis como primeiro exemplo histórico deste tipo de trabalho, e sua própria produção na categoria de profissões “femininas”, formas puras de “labor”, contrário às “masculinas”, como o artista, sujeito de todas as etapas de seu próprio trabalho.⁶²

⁶⁰ PEVSNER, N.. Os pioneiros do desenho moderno - De William Morris a Walter Gropius, 2002, apud TIGRE, L.. Artes Têxteis na história, 2014, p. 13.

⁶¹ Certeau sobre Marcuse. CERTEAU, M.. A Cultura no Plural, 1995, p. 177.

⁶² SIMIONI, A. P. C.. Regina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil, 2007, p. 95-96.

De fato, as mulheres vão compor a majoritária parte da mão-de-obra fabril. Com o êxodo rural e a desestruturação dos modos de produção artesanal, muitas famílias perdem seus meios de subsistência, forçando que as mulheres procurassem trabalho para complementar a renda familiar, mesmo que sua integração à esfera pública e produtiva ainda não fosse bem vista. A indústria têxtil, nesse sentido, se aproveitará do baixo custo do labor feminino, do fazer fabril como extensão das atividades que já desempenhavam no núcleo doméstico, além da “docilidade” das operárias, para acumular capital. Este último tópico era reforçado pela fraca organização sindical. “As tentativas de greve organizadas pelas operárias tinham pouca adesão feminina e quase nenhuma masculina, sendo rapidamente dispersadas.”⁶³

O caso das Garotas de Lowell, no entanto, parece quebrar um pouco essa narrativa, e surge como uma das primeiras formas de resistência do gênero no Ocidente. No século XIX, jovens entre seus 15 e 25 anos eram recrutadas pela *Boston Manufacturing Company* para compor sua força de trabalho, dentro das que seriam as primeiras fábricas de algodão completas da Nova Inglaterra. Os moinhos de Lowell, em Massachusetts, eram atrativos pois não somente providenciavam pagamentos maiores do que outras ocupações de cuidado da época, mas também por oferecerem oportunidades educacionais muito estimadas pelas moças⁶⁴. Elas possuíam acesso a bibliotecas, com revistas como *The Dial* e *Godey's Lady's Books*, além de palestras e aulas noturnas⁶⁵.

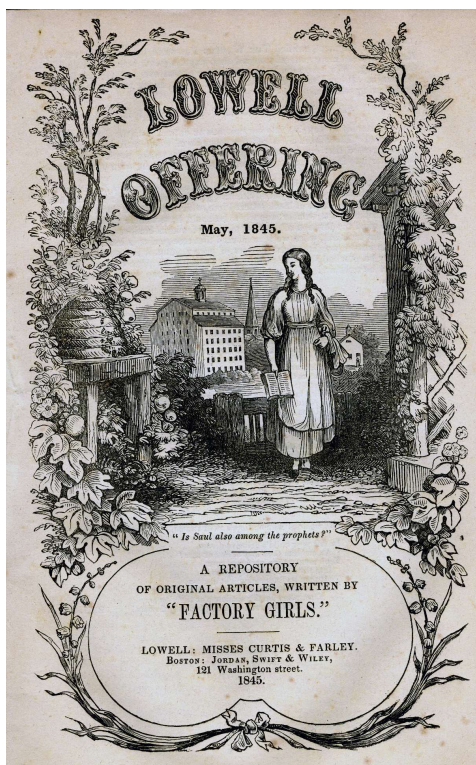
Disponível também estava o *Lowell Offering*, revista periódica produzida e publicada inteiramente pelas próprias operárias. Neste movimento, a escrita era vista como ferramenta para unificar as mulheres através de vivências em comum, encorajando o compartilhamento de poesias, ensaios e outros formatos de textos, formando assim conexões e alimentando o sentimento de coletividade.

⁶³ RODRIGUES, P.; MILANI, D.; CASTRO, L. & FILHO, M.. O Trabalho feminino durante a Revolução Industrial, p. 4.

⁶⁴ PLATTEEL, M.. The Lowell Mill Girls: The Cost Of Academic Access For Women In Antebellum New England, p. 3.

⁶⁵ Ibid., p. 4.

Figura 7 - Capa do The Lowell Offering, 1845.



Capa do The Lowell Offering, vol. V, nº 3, 1845. Periódico de literatura, incluindo poesia e ficção escritas pelas "Mill Girls workers". Lowell National Historical Park. Disponível em:

https://www.nps.gov/media/photo/view.htm?id=8941e4b8-2e79-48ce-ba90-e54f77fb3337&utm_source=Photo&utm_medium=website&utm_campaign=experience_more. Acesso de 13 jul. 2025.

O ato de escrever possibilitou, também, que as memórias da experiência fabril fossem preservadas, como no caso de Lucy Larcom, no livro *A New England Girlhood, Outlined from Memory*, de 1889; ou de Harriet Hanson Robinson, em *Loom and Spindle: Life Among the Early Mill Girl*, de 1898. Ambas redigem sobre suas experiências nos moinhos, em testemunhos que destacam especialmente a busca coletiva por emancipação através da educação. Todavia, é importante reforçar que, embora tenha sido pioneira em questões sociais, a sociedade criada ali não era utópica:

Operárias trabalhavam em grandes salas, onde 'dezenas de mulheres operavam teares barulhentos para tecer com fios de algodão'. As grandes janelas que ladeavam a fábrica eram fechadas para garantir a umidade, criando temperaturas que, no verão, podiam chegar aos 46º graus. As mulheres trabalhavam 73 horas por semana, nas quais seus dias 'eram regulados desde o primeiro sino, antes do amanhecer, até o sino noturno, cerca de 14 horas depois'⁶⁶.

⁶⁶ Ibid., p. 7.

Além disso, para tornar a prática de contratação aceitável às famílias, os Lowell buscavam criar um ambiente “respeitável” para as jovens, para que não perdessem suas virtudes ou fossem “manchadas” antes do casamento. Alojadas em pensões da companhia, a qual pagavam após o recebimento dos salários, eram amontoadas de 30 a 40 por alojamento, onde precisavam se dividir em duas por cama. “Apesar de difícil, viam o trabalho como um sacrifício pela oportunidade de viverem em uma cidade que oferecia oportunidades culturais, religiosas e sociais”⁶⁷. Todo esse sacrifício irá logo perder sua validade, e o mito de que o trabalho fabril seria uma grande oportunidade cai nos anos de 1840⁶⁸.

Não é surpresa, portanto, que uma greve tenha eclodido em outubro de 1836. Sendo uma das primeiras greves de operários da indústria têxtil no país, Robinson conta que foi incentivada não apenas pelos cortes nos salários, que já gerou grande indignação, mas pela nova regra de que as moças, além de pagarem pelo alojamento, deveriam passar a pagar pela alimentação, “e isso faria uma diferença de pelo menos um dólar por semana”⁶⁹. Logo, a educação, que teoricamente era um diferencial do setor, torna-se privilégio, e o sacrifício laboral já não mais compensa o retorno.

A greve, mesmo que não tenha dado frutos imediatos, mostrou a capacidade organizacional dessas mulheres e configurou o pontapé inicial para que não somente deixassem empregos insalubres, mas comesçassem a conceber pensamentos que culminariam posteriormente na primeira onda do sufrágio feminino, importante na luta pelo direito das mulheres a um lugar nas instituições de ensino. No tópico seguinte, abordar-se-á portanto como a Bauhaus, um pequeno microcosmo das tensões de sua época, irá ceder parcialmente à integralização das mulheres artistas, semeando transformações nas relações entre gênero e trabalho no campo artístico, bem como abrindo portas para a revalorização dos têxteis no circuito.

⁶⁷ Ibid., p. 9.

⁶⁸ Ibid., p. 8.

⁶⁹ ROBINSON, H. H.. Loom and spindle: or, life among the early mill girls, p. 83-86. *Loom and spindle : or, life among the early mill girls ; with a sketch of “The Lowell Offering” and some of its contributors* (New York: 1898), p. 83-86.

2.3. Renovação e o novo conceito de arte têxtil

Ao final do séc. XIX, a situação das artes aplicadas começa a finalmente se alterar. Não significa que as hierarquias tenham desaparecido, ou que mulheres artistas e outros grupos oprimidos tenham sido de fato integrados ao circuito das artes, mas houve uma intensa mobilização para a revalorização dos suportes têxteis. Buscando fazer uma crítica à sociedade capitalista, fonte da alienação de um trabalhador afastado do processo de concepção dos objetos, o movimento inglês *Arts & Crafts*, associado à William Morris, propõe a retomada dos métodos tradicionais e artesanais.

Apesar de fazer-se relevante na Historiografia da Arte, Simioni exprime o quão limitado o discurso foi: além de não ter elevado universalmente a categoria, também não fez cessar a divisão do trabalho entre o artista e o executor. Pior, favoreceu o apagamento da identidade dos artesãos e artesãs, reforçando sua permanência no anonimato.

Há muitos casos de grupos de vanguarda em que foi considerado artista somente aquele que desenhava a produção, enquanto os executores continuaram a ter seus nomes pouco mencionados, sendo comumente negligenciados pela história da arte.⁷⁰

A Bauhaus, no contexto do Modernismo, surge como peça ambivalente na tentativa de superação desses obstáculos. Fundada em 1919 por Walter Gropius, a Escola alemã propôs a integração entre arte e técnica, buscando uma nova estética e funcionalidade na produção de objetos artísticos.

Arquitetos, escultores, pintores, todos deveremos retornar ao artesanato. Não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão. O artista é a elevação do artesão, [...] a base do 'saber fazer' é essencial a todo artista.⁷¹

O trecho evoca a ideia de Sennett de que ambos, artista e artífice, devem atuar na convergência do especulativo com o concreto. A realidade que se deu, no entanto, é diferente. A escola dividia-se em ateliês, os quais, por sua vez, ocupavam posições diversas de prestígio em seu interior⁷². De um lado, aqueles considerados

⁷⁰ SIMIONI, A. P. C.. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, 2010, p. 5-6.

⁷¹ GROPIUS, W.. Manifesto Bauhaus, 1919.

⁷² SIMIONI, A. P. C.. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, 2010, p. 6.

industriais, cujos produtos eram modernos, feitos por designers. Do outro, os mais manuais e tradicionais, como os de cerâmica e tecelagem, “considerados mais apropriados para as artistas do sexo feminino”⁷³, mais uma vez reiterando a tradição histórica que associava um ao outro.

Enquanto os homens dominavam a arquitetura, a marcenaria e outros gêneros, as mulheres, portanto, transformariam essa segregação em oportunidade, reinventando o têxtil como linguagem de vanguarda. Como não havia uma tradição de pensamento consistente sobre a tecelagem como meio de produção artística até então⁷⁴, os primeiros anos foram dedicados às investigações de questões pictóricas voltadas ao fazer decorativo. Este caráter experimental, no entanto, vai perdurar durante toda existência do espaço, e influenciará no pensamento das artistas ali inscritas:

Segundo Anni Albers, para que o desenvolvimento criativo flua a partir da experimentação são necessárias a adoção e a disposição de uma postura amadora, ou seja, de alguém que não domina algo e que, para conseguir lidar com esse novo, conta apenas com suas referências adquiridas ao longo da vida. O amador em determinado ofício não conhece os direcionamentos estabelecidos a priori sobre o tema em estudo. Assim, existe um frescor em sua interação com o material em estudo e até um descompromisso inconsciente com as reflexões que já foram desenvolvidas sobre a questão que está sendo explorada. Ele proporciona possibilidade de criação para todos, seja por meio do desejo de dar formas às coisas ou de inventar objetos ou recursos mais técnicos.⁷⁵

Sob a liderança de Gunta Stölzl, no período após 1925, e posteriormente de Albers, o ateliê foi então cenário de pesquisas pioneiras, com abordagens que redefiniram a estética têxtil ao explorar padrões, materiais, superfícies e tecnologias de pigmentação e tingimento. Juntas, as artistas demonstraram que a materialidade assumia importante papel na construção da forma, e que a textura mostrava-se como aspecto fundamental na experiência estética e sensorial, tão relevante quanto a cor ou composição. Ali, semeavam práticas que a Bienal de Lausanne, na Suíça, viria a colher décadas depois como o primeiro grande palco mundial dedicado à tapeçaria contemporânea – e à *Fiber Arts*.

⁷³ WELTGE, S. W. Women's Work. Textile Arts from Bauhaus, 1993, p. 99, apud SIMIONI, 2010, p. 7.

⁷⁴ LAFETÁ, A. V. S. Pensando o mundo com as mãos: Anni Albers e a construção de conhecimento a partir da prática manual, 2018, p. 21.

⁷⁵ ALBERS, A.. Selected Writings on Design, p. 7, apud LAFETÁ, A. V. S. Pensando o mundo com as mãos: Anni Albers e a construção de conhecimento a partir da prática manual, 2018, p. 31.

Figura 8 - Turma de Tecelagem na Bauhaus Dessau, s.d..



Turma de Tecelagem da Bauhaus Dessau, s. d.. De pé, à direita: Gunta Stölz, Josef Albers, Gertrud Arndt. No canto inferior direito: Anni Albers. Disponível em: <https://www.guntastolzl.org/Documentation/Photos/Dessau-Photos/i-rwkvxP>. Acesso em 13 abr. 2025.

Apesar dos esforços – ainda que controversos – empreendidos pela Escola alemã, os problemas associados à legitimação da arte têxtil persistem por todo o séc. XX. Mesmo Jean Lurçat, figura essencial para a construção de uma nova tapeçaria, não conseguirá superá-los por completo. Por mais que tenha incentivado o abandono de modelos da pintura, aproximando-se das características medievais que respeitavam as propriedades dos fios, como as “bordas decorativas, o uso de uma gama limitada de cores e desenhos destituídos de perspectiva”⁷⁶, ainda recorrerá aos cartões prontos para a feitura das peças. O tecelão, submetido às instruções do artista acerca de cores e materiais, ainda será, aqui, mero executor.

Paralelamente, seu legado foi fundamental para a emancipação da tapeçaria como linguagem artística autônoma. Ao defender uma expressividade própria e valorizar propriedades intrínsecas aos materiais, o francês lança bases para a transformação da categoria na segunda metade do séc. XX. A Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne (1962-1995), na Suíça, fundada sob sua influência, será então vitrine para a renovação da tapeçaria e a consequente fundação do conceito

⁷⁶ CÁURIO, R.. Artêxtil no Brasil: Viagem pelo mundo da tapeçaria, 1985, apud GRIPPA, C. Arte têxtil, 2019.

de Artes da Fibra, fornecendo uma plataforma crucial para que artistas a explorassem.

De 1962 a 1969, a tapeçaria europeia será predominantemente bidimensional, e o será também nas primeiras edições do evento⁷⁷. Alguns artistas, todavia, demonstram inovações notáveis, como a polonesa Magdalena Abakanowicz⁷⁸, cujos experimentos com formas orgânicas e materiais não convencionais já anunciavam uma ruptura com a tradição plana da tapeçaria. Seus “*Abakans*”, estruturas tridimensionais suspensas que ocupavam o espaço como presenças quase antropomórficas, não apenas redefiniram os limites físicos do têxtil, mas também seu potencial narrativo, transformando fibras em metáforas de corpos, memória e traumas da guerra. Essa ousadia formal é prenúncio do que a Bienal veria na década seguinte: obras que abandonavam a parede para invadir o espaço expositivo em instalações.

Figura 9 - Artistas na 1ª Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne, 1962.



Artistas polonesas e suíças na Bienal de Lausanne de 1962. Da esquerda para a direita: Jolanta Owidzka, Magdalena Abakanowicz, Françoise Rapin e Ada Kierzkowska. Tapeçaria de Daniela Voita. Fotografia de Françoise Rapin, no livro Jolanta Owidzka: *Włókno i przestrzeń* de Irena Huml, p. 33. Disponível em: <https://institutulprezentului.ro/en/2019/11/15/traversing-myths-and-regions-the-collaborative-tapestries-of-jolanta-owidzka-and-georgette-saliba/>. Acesso em 02 set. 2025.

⁷⁷ FENG, J. & YAHAYA, S. R.. *Threaded Narratives: Women's Contributions to Fibre Arts*, 2024, p. 321.

⁷⁸ Representando a Polônia, a artista já recebeu o prêmio de “Melhor Obra de Arte Aplicada” na 8ª Bienal de São Paulo, em 1985. Catálogo da 8ª Bienal, 1965, p. 460. Disponível em: <https://bienal.org.br/biblioteca/catalogo-49/>. Acesso em 30 ago. 2025.

As novas obras já não se limitavam a superfícies bidimensionais penduradas em paredes, mas assumiam formas escultóricas e arquitetônicas que passavam a integrar o campo expandido:

No pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados⁷⁹.

As transformações proporcionadas pela investigação matéria dos têxteis, assim como pela flexibilização do tridimensional na arte a partir do campo ampliado, portanto, incentivariam a formação de diversas exposições ao redor do globo, com menção de uma em específico que tomou forma no território norte-americano. Exibida pelo MoMa (Museum of Modern Art, em Nova York) em 1969, *Wall Hangings* será a primeira grande exposição coletiva a protagonizar as produções em fibra na categoria artística⁸⁰. Trechos da nota de imprensa lançada pela instituição na ocasião refletem bem a posição da área frente ao processo de legitimação dos têxteis:

Os avanços da tecelagem nos últimos dez anos levaram-nos a rever os nossos conceitos e a encarar o ofício dentro do contexto do século XX. Assim, pela primeira vez no Museu, uma grande exposição – *Wall Hangings* – é dedicada ao tecelão moderno, cujo trabalho o coloca não na indústria têxtil, mas no mundo da arte.⁸¹ (tradução própria).

Assim, ocupando este não-lugar “entre as Belas Artes e as Artes Aplicadas” – nas palavras de Louise Bourgeois⁸² –, com características diferentes das linguagens já consolidadas, não configurando tapeçaria e nem escultura tradicional, os têxteis, amparados pelo fenômeno que Krauss sagazmente identifica, começam a ser pensados como campo autônomo. Se antes eram vistos somente como expressões

⁷⁹ KRAUSS, R.. A escultura no campo ampliado, 2008, p. 136.

⁸⁰ ROCHA BUENO, E.; LANZA, J. & BAMONTE, J.. Desatando nós: a importância da contextualização histórica e social para a fruição da arte têxtil, 2024, p. 17.

⁸¹ “During the last ten years developments in weaving have caused us to revise our concepts of this craft and to view the work in the context of twentieth-century aesthetics. Thus, for the first time at the Museum, a major exhibition — *Wall Hangings* — is being devoted to the modern weaver whose work places him not in the fabric industry but in the world of art.”. Nota de imprensa do MoMa acerca da exposição *Wall Hangings*. 25 fev. a 4 mai. de 1969. Disponível em:

https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_326605.pdf. Acesso em 31 ago. 2025.

⁸² “If they must be classified, they would fall somewhere between fine and applied arts”. Louise Bourgeois sobre *Wall Hangings* no capítulo “The Fabric of Construction” da revista *Craft Horizons*, vol. 29, n. 2, Março/Abril 1969, p. 33.

artesanais, agora terão seu espaço enquanto “Artes da Fibra”, “Artes Têxteis”, ressignificando seu lugar dentro da História e Crítica de Arte e demonstrando seus diálogos com as grandes questões contemporâneas. Os têxteis serão, então, e simultaneamente, arte e artesanato.

A seguir, será exposto que o estabelecimento destes conceitos não necessariamente dissolverá os estigmas os quais permearam a categoria por tanto tempo, restando mais uma vez às formas de resistência a proteção do produtor comum – àquele destituído de poder para integrar o circuito artístico, permanecendo, portanto, no eixo do popular, espaço sobre o qual Certeau tece críticas.

CAPÍTULO 3: PERCURSO DAS TRAMAS MINEIRAS

3.1. O fazer têxtil no Brasil e a exposição *Repastos: Edmar e as tecedeiras do Triângulo Mineiro*

Segundo o historiador da arte Tadeu Chiarelli, após a Segunda Guerra Mundial, houve um afastamento da subjetividade e da expressão do artista rumo a apropriação de uma lógica produtiva artificial e anônima, típica das sociedades industriais e pós-industriais⁸³. Com isso, desenvolve-se uma produção preocupada com as propriedades formais da matéria, seja esta natural ou não. No Brasil, no entanto, devido a um processo de industrialização descontínuo e cheio de vácuos, que não rompeu com as práticas populares, os artistas irão se apropriar e se integrar a uma inteligência artesanal anterior a eles⁸⁴. “Em vez enrolar, vincar, torcer, cortar, esses artistas vêm costurando, bordando, ligando, colocando dobradiças entre a visualidade não-erudita brasileira e algumas das grandes questões da arte internacional das últimas décadas”⁸⁵.

Isto, para Simioni, trata-se de

recuperar uma tradição artesanal nacional, expressa na cestaria, na pintura ornamental, na tecelagem e nos bordados, com vistas a reivindicar uma posição para seus projetos artísticos pessoais, bem como para a produção brasileira, diante de um debate internacional.⁸⁶

A reivindicação de uma estética brasileira, portanto, irá borrar as fronteiras entre arte e artesanato outrora impostas. Ao serem valorizadas técnicas do próprio povo, diferentes artesanias são elevadas como formas de conhecimento complexas, revelando saberes que desafiam as próprias estruturas que as inferiorizam. O artesanato deixa de ser objeto cultural folclórico e passa a inundar a arte contemporânea no país. Essa osmose, entretanto, não é somente temática ou formal, mas também política: questiona quem produz arte, para quem e sob quais circunstâncias e referências. A arte contemporânea brasileira não irá “elevar” o artesanato, mas gradualmente diminuirá a influência de lentes ocidentais que praticavam uma espécie de violência colonial contra as práticas dos povos

⁸³ CHIARELLI, T.. Arte Internacional Brasileira, 1999, p. 121.

⁸⁴ Ibid., p. 123.

⁸⁵ Ibid., p. 127.

⁸⁶ SIMIONI, A. P. C.. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, 2010, p. 11.

originários e escravizados. A fronteira borrada de que se fala será, na verdade, um campo onde artistas lutarão pelo direito à memória, território e pela manutenção da própria existência.

Um dos nomes a tentar recuperar uma tradição artesanal nacional, essencial ao lugar de onde a presente pesquisa fala, é Edmar de Almeida. Nascido em Araxá, Minas Gerais, no ano de 1944, é desenhista, pintor, artista têxtil, designer, mosaicista e iconógrafo sacro, especializado na obtenção de pigmentos orgânicos e naturais, processos tintoriais para tecelagens, pintura a têmpera e a óleo e em projetos tridimensionais com relevos com papel e em madeira. “Suas obras, executadas em grandes dimensões, estão sempre associadas ao pensamento democrático de inclusão sociocultural e são resultado de trabalhos coletivos.”⁸⁷

Tendo sua atenção despertada pela tecelagem, irá realizar estudos e ações que culminaram, em 1975, na exposição “Repastos – Edmar de Almeida e as tecedeiras do Triângulo Mineiro”⁸⁸, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MASP, com curadoria de Lina Bo Bardi e Flávio Império, com quem mantinha boas relações. Apesar de as peças terem sido criadas a partir de seus desenhos por tecedeiras que aproximavam-se ao papel de executoras, percebe-se aqui que os estudos de Almeida em adição ao projeto expográfico dos arquitetos preocupavam-se com a visibilidade não apenas dessas mulheres, a partir de suas fotografias, mas de todo o processo que envolvia a tecelagem na região, como em uma exposição antropológico-documental que tentava ir contra o cultural negativo de Certeau ao difundir o produto acompanhado de sua contextualização. A reprodução de padronagens pelas tecedeiras, portanto, não será vista aqui como danosa ao seu potencial criativo, mas como prática fundamental para o desenvolvimento e aprimoramento de suas habilidades enquanto pessoas artífices e artesãs, que têm a cópia como passo essencial para atingir o domínio da técnica e a excelência do fazer, como evidenciado por Sennett.

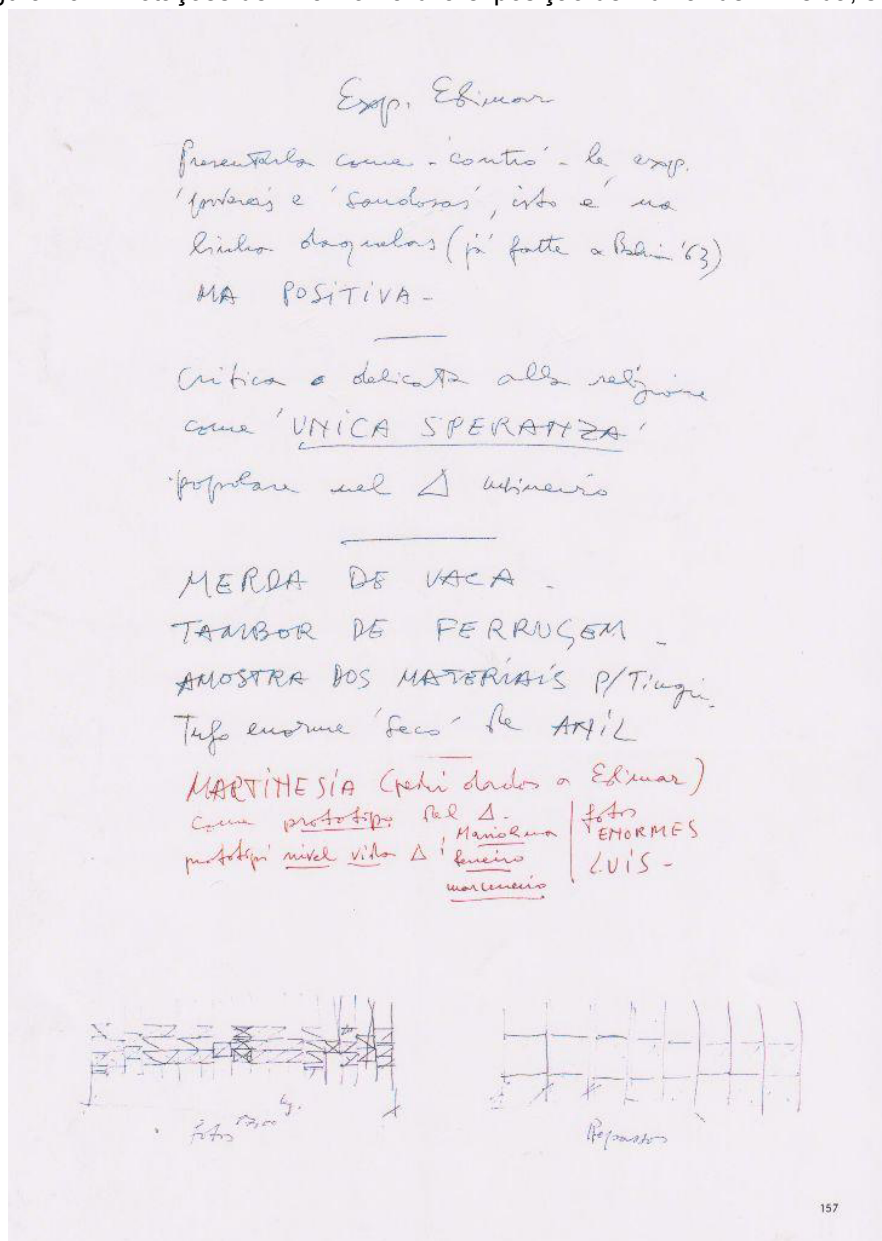
Para mais, participaram pessoas de Martinésia, distrito de Uberlândia, Abadia dos Dourados e Araguari. Em vista do caráter rural dos municípios, a expografia incorporou os materiais utilizados para o tingimento de fibras, como ferrugem e

⁸⁷ Site do autor, disponível em: <https://edmardealmeida.com.br/portal/o-artista/>. Acesso em 24 ago. 2025.

⁸⁸ Recebeu, em 1975, o prêmio de Melhor Exposição na categoria Tapeçaria pela Associação Paulista de Críticos da Arte (APCA). Informação disponível em: <https://apca.org.br/60-anos/artes-visuais/>. Acesso em 30 ago. 2025.

estrume, ao qual Almeida diria ser “um ato de agressão do mundo rural ao mundo civilizado, cosmopolita paulistano”⁸⁹. Veja as anotações de Lina Bo Bardi, ao qual evidencia o uso das matérias em letras capitais.

Figura 10 - Anotações de Lina Bo Bardi à exposição de Edmar de Almeida, s. d.⁹⁰



Lina Bo Bardi, anotações “Exp. Edmar”, s. d.. Disponível em:
<https://edmardealmeida.com.br/portal/textos/texto-lina-bobardi/>. Acesso em 27 jul. 2025.

⁸⁹ Minutagem 2:40 do trecho de Edmar de Almeida para o documentário Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi: Memórias de Quem Viveu, 2014. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=OTQCXxQfIXU>. Acesso em 24 ago. 2025.

⁹⁰ Transcrição do legível: “Exp. Edmar. Crítica a dedicar ao regime [ditatorial] como ‘UNICA SPERANZA’. Popular [do Triângulo] Mineiro. MERDA DE VACA; TAMBOR DE FERRUGEM; AMOSTRA DE MATERIAIS P/ Tingir. Tufo enorme de ANIL. MARTINHESIA (pedir dados a Edmar), com protótipo [do Triângulo]. Ferreiro; marceneiro. Fotos ENORMES. LUÍS.”

Além disso, é necessário reforçar que sendo realizada em 1975, a exposição estava dentro do período de Ditadura Militar, entre os regimes de Médici e Geisel. Assim, os motivos das tapeçarias e estandartes, muito mais que representações de padronagens comuns à região do Triângulo, eram formas de protesto silenciosas à repressão e violência do período. A partir da iconografia religiosa, imagens de Nossa Senhora das Dores, de Nossa Senhora das Lágrimas, da Pietà, original de Michelangelo, transformavam símbolos de devoção em críticas veladas e linguagem cifrada de resistência. Nessa tessitura entre o sagrado e o político, as tecedeiras desenvolveram uma linguagem que, sob a aparente “ingenuidade” do artesanato regional, costurava denúncias e mantinha viva a chama da dissidência em tempos de ditadura.

Figura 11 - Montagem da exposição “Repastos - Edmar e as tecedeiras do Triângulo Mineiro”, 1975.



Repastos – Edmar de Almeida e as tecedeiras do Triângulo Mineiro, com curadoria de Lina Bo Bardi e Flávio Império, exposto no MASP no ano de 1975. Tapeçaria de Pietà ao fundo. Foto disponível no Facebook do MASP. Acesso em 27 jul. 2015.

3.2. O caso do Centro de Fiação e Tecelagem de Uberlândia

A exposição desperta o interesse dos meios culturais e oficiais de Uberlândia, em especial da Secretaria do Trabalho e Ação Social do Estado de Minas Gerais - SETAS/MG, a qual seria assessorada por Edmar de Almeida em 1976, resultando na formulação do projeto “Centros Intermediários - Implantação de Unidade de

Produção de Tecelagem Artesanal em Uberlândia, MG”. Para Duarte, o projeto visava transformar a atividade partindo da própria tática das tecelãs, assim atingindo um mercado mais amplo e elevando o nível de renda das pessoas envolvidas⁹¹.

Não obstante, o decreto 80.098/1977, que institui o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato - PNDA, se somaria ao projeto. Sob supervisão do Ministério do Trabalho, o programa visava o aproveitamento de iniciativas artesanais para gerar emprego para os trabalhadores que viviam desses ofícios. Eis o art. 2º, que descreve seus objetivos:

Art. 2º. Constituem objetivos do Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato:

- I - promover, estimular, desenvolver, orientar e coordenar a atividade artesanal a nível nacional;
- II - propiciar ao artesão condições de desenvolvimento e auto-sustentação através da atividade artesanal;
- III - orientar a formação de mão-de-obra artesanal;
- IV - estimular e/ou promover a criação e organização de sistemas de produção e comercialização do artesanato;
- V - incentivar a preservação do artesanato em suas formas da expressão da cultura popular;
- VI - estudar e propor formas que definam a situação jurídica do artesão;
- VII - propor a criação de mecanismos fiscais e financeiros de incentivo à produção artesanal;
- VIII - promover estudos e pesquisas visando à manutenção de informações atualizadas para o setor.⁹²

O Estado de Minas, portanto, para cumprir com a legislação, promoverá o mapeamento dos fazeres e o cadastramento dos artesãos, produzindo informações que resultaram na elaboração do projeto de implantação de Unidades de Produção Artesanal⁹³. “As prefeituras, nesse sentido, estudaram a viabilidade da construção de microunidades de produção de acordo com cada localidade”⁹⁴, estudo este por vez enquadrado dentro do Programa Estadual de Cidades Intermediárias - PROECI, com financiamento do Banco Interamericano do Desenvolvimento - BID para a definitiva implantação de centros de produção em bairros e vilas periféricas⁹⁵.

A cidade de Uberlândia, nesse contexto, já contava com a movimentação de Almeida e das 35 tecedeiras do Triângulo que lhe acompanhavam, sempre lutando por um espaço propício para uma produção concentrada e organizada, uma vez que

⁹¹ DUARTE, C. R.. A tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material, 2009, p. 41.

⁹² Brasil, 1976, art. 2º.

⁹³ DUARTE, C. R.. A tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material, 2009, p. 39.

⁹⁴ Ibid., p. 39.

⁹⁵ Ibid., p. 39-40.

realizavam o trabalho em vilas dispersas, muitas vezes na zona rural. Era questão de tempo para que a Unidade de Fiação e Tecelagem Dona Belmira⁹⁶, desde 2014 Centro de Tecelagem Fios do Cerrado, fosse criada.

No documentário *Tecendo Memórias*⁹⁷ (2015) de Iara Helena Magalhães e Guilherme Lopez, o qual recebeu apoio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura para retratar a vida dos tecelões através de seus depoimentos, Edmar de Almeida, como um dos entrevistados, conta que a verba para o projeto foi enviada à cidade durante a primeira gestão de Zaire Rezende, de 1983 a 1988. Na ocasião, o poder público desejava “promover políticas que ampliassem o exercício da democracia, em consonância com o momento de abertura política que o Brasil vivia desde 1985, quando chegou ao fim a Ditadura Militar”⁹⁸, além de desenvolver políticas para o fortalecimento econômico e cultural da cidade. O prédio, porém, foi concluído e inaugurado de fato somente durante o primeiro mandato de Virgílio Galassi, de 1989 a 1992.

⁹⁶ Nomeado em homenagem a Belmira Luiza da Conceição, irmã de Nicomedes Alves dos Santos, importante empreendedor uberlandense.

⁹⁷ Minutagem 06:04 do documentário *Tecendo Memórias*, 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qZvt1kt6BSU>. Acesso em 24 ago. 2025.

⁹⁸ Quadro II B - Processos de Tombamento de bens materiais na esfera municipal: “Centro de Fiação e Tecelagem”, 2024, p. 9.

Figura 12 - "Secretaria inaugura a Unidade de Tecelagem", 1992.



Figura: Jornal O Triângulo de 17 de setembro de 1992, com matéria referente à abertura da Unidade de Fiação e Tecelagem Dona Belmira, na cidade de Uberlândia. Disposto em painel pendurado no atual Centro de Tecelagem Fios do Cerrado. Foto: Autoria própria.

Acima, tem-se a matéria do jornal O Triângulo datando de setembro de 1992.

Destaca-se um trecho:

Com a Micro-Unidade, a Secretaria de Trabalho e Ação Social de Uberlândia tem como objetivo elevar o padrão de vida e de trabalho das populações carentes, propiciando o aumento da renda familiar. E ainda, promover a valorização da tecelagem artesanal, contribuindo para sua preservação como expressiva referência cultural no município e região; oferecer oportunidades de inserção na atividade de idosos e deficientes físicos no sentido de estimular sua integração social e proporcionar-lhes rendimentos e assegurar a formação contínua de novos artesãos.⁹⁹

⁹⁹ Jornal O Triângulo, matéria de 17 de setembro de 1992.

A criação dos centros, dessa forma, mesmo que originária de um pensamento assistencialista, vai além deste ao promover uma política cultural e econômica que valoriza tanto o indivíduo quanto a coletividade. A garantia da continuidade através do projeto de capacitação demonstrava a possibilidade da manifestação existir enquanto patrimônio vivo, garantindo a sobrevivência de práticas têxteis afetadas não apenas pelo preconceito quanto à mecanicidade e presença feminina na área, como antes discutido, mas pela própria industrialização.

Nesse ponto, o projeto transcende sua função inicial, ao se consolidar como espaço de resistência cultural e empoderamento econômico. A tecelagem, reinserida no contexto contemporâneo, abre caminhos para produções que mantêm vivo o diálogo entre o passado e o presente, preservando memórias de um fazer ancestral. Além do mais, a valorização de um trabalho predominantemente feminino desafia estruturas históricas de invisibilidade, transformando o tecido em instrumento de afirmação social e econômica para mulheres que antes trabalhavam sozinhas, confinadas ao núcleo doméstico.

Sendo um “ponto de encontro das tecelãs”¹⁰⁰, o espaço torna-se território de trocas simbólicas e fortalecimento comunitário. Nele, as artistas não apenas compartilham técnicas e materiais, mas também histórias de vida e estratégias de enfrentamento aos desafios do ofício. Esse convívio transforma o fazer têxtil em um ato político: ao tecer fios, elas tecem também redes de solidariedade e ressignificam seu lugar na economia local, priorizando uma narrativa de resistência coletiva.

¹⁰⁰ Quadro II B - Processos de Tombamento de bens materiais na esfera municipal: “Centro de Fiação e Tecelagem”, 2024, p. 22.

Figura 13 - Palestra no Centro de Fiação e Tecelagem, 2000.



Palestra no Centro de Fiação e Tecelagem, 2000. Reprodução cedida pela Prefeitura Municipal de Uberlândia - ARPU Arquivo Público Municipal de Uberlândia, fundo Acervo Fotográfico da Secretaria da Comunicação da Prefeitura de Uberlândia.

Como contraponto, Claudia Renata Duarte chama atenção aos discursos que perduram desde a criação do PNDA, em 1976. Se estes por um lado destacam o aspecto da preservação da tradição artesanal, do outro, intercedem pelo mercado. Apesar de importantes para a manutenção do fazer, essa oscilação tende a gerar preocupações, a qual destaca a autora:

O primeiro [discurso] tende a cair na tentação folclorista e enxergar o artesanato como uma sobrevivência de culturas em extinção. O segundo, ocorrendo muitas vezes como uma reação ao primeiro, tende a privilegiar a explicação econômica, compreendendo o artesanato como um objeto qualquer regido pela lógica mercantil.¹⁰¹

Essa dualidade encontra ecos novamente em Michel de Certeau, mais especificamente em *A Cultura no Plural*. Apesar de ter partido de uma demanda popular, uma vez que a capacidade de produzir do local é organizada por aparelhos institucionais segundo racionalidades ou poderes econômicos, as representações coletivas folclorizam-se¹⁰². Tanto o fazem, que Duarte alerta para as interferências nos processos de produção da própria unidade dentro do período de seu estudo, de 1992 a 2003, especialmente quando o espaço deixa de ser gerido pela prefeitura e

¹⁰¹ DUARTE, C. R.. A tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material, 2009, p. 43.

¹⁰² CERTEAU, M.. A Cultura no Plural, 2012, p. 198.

os produtos finalmente passam a ser comercializados. Criado para resgatar a tecelagem, poderia provocar o desaparecimento do saber ao adotar uma aceleração e um aumento do fluxo produtivo, completamente contrário à proposta inicial.

É necessário estabelecer, então, um equilíbrio entre os dois pontos. E este papel será concedido ao designer, responsável por “procurar um ponto médio entre a novidade e a tradição na base das operações de estética”¹⁰³, cujo encargo recaiu sobre Edmar de Almeida em um segundo momento, durante a gestão do prefeito Paulo Ferolla da Silva (de 1993 a 1996). Aí reside outro problema: relegadas ao plano do “fazer”, as decisões formais não passam pelas mãos das tecelãs. “Apesar de muitas expressarem satisfação em ter um espaço para trabalhar e receber um salário, elas não deixam de reconhecer uma perda de autonomia e inventividade na lida com os panos”¹⁰⁴. Tanto perdem, que quando lhes é dada a oportunidade de escolher o que tecer sem uma orientação ou coordenação de terceiros, no período de março a abril de 2002, a insegurança com a saída do próprio trabalho as faz retroceder, trazendo novamente o designer ao centro¹⁰⁵.

O exposto evidencia que, mesmo com o avanço das pautas contemporâneas para a elevação do fazer têxtil e manual, sua transformação simbólica esbarra em dinâmicas de poder que transcendem a própria linguagem artística. Os estigmas, portanto, ainda persistem de acordo com a condição do fazer artístico e artesanal, denotando que a legitimação do têxtil não depende apenas da qualidade material e conceitual intrínseca ao produto ou ao artífice – que se preocupa com a excelência do processo –, mas de complexas negociações com os sistemas de poder que regulam o campo artístico e cultural.

O Centro de Tecelagem, ocupando um lugar paradoxal, onde a manutenção de hierarquias tradicionais coexiste com potencial transformador, encontrará também potencial subversivo no interior de suas práticas. Reunidas em coletivo, as mulheres desenvolvem estratégias de apropriação criativa: trocam opiniões e conselhos sobre a produção¹⁰⁶, unem a tradição à inovação, além de transformarem o local de trabalho em território de inventividade. Por meio da reinvenção cotidiana de seu ofício, irão converter um fazer minimizado ao funcional em ato político, atestando que a transformação simbólica do trabalho têxtil pode residir também na capacidade

¹⁰³ DUARTE, C. R. A tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material, p. 57

¹⁰⁴ Ibid., p. 58-59.

¹⁰⁵ Ibid., p. 66.

¹⁰⁶ Ibid., p. 48.

de ressignificar, desde dentro, as próprias condições que buscam marginalizá-lo. Dessa forma, o gesto repetido da tecelagem revela-se, afinal, como um gesto de resistência. Resistência esta que vêm desde a Antiguidade e segue na contemporaneidade, restando-nos lutar para que um dia não precise mais sê-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso histórico do fazer têxtil, como demonstrado neste trabalho, é marcado por uma inconformada subordinação a hierarquias que o relegam a um lugar de marginalização. Isto remonta, segundo Whitney Chadwick, ao início da História da Arte enquanto disciplina¹⁰⁷, quando os renascentistas, ao retomarem preceitos clássicos, estabelecem uma hierarquia valorativa que elevava a concepção intelectual das Belas Artes em oposição à execução mecânica das artes manuais. Tal dicotomia, somada à associação dos têxteis ao feminino, cristaliza uma desvalorização que ressoa nos desafios contemporâneos para o reconhecimento dos têxteis como também sendo linguagem e prática artística, além de artesanal.

No entanto, como igualmente demonstrado, esse processo não é acidental, mas é fruto de algo sistêmico, construído por estruturas de poder que atuam deliberadamente para manter hierarquias culturais e sociais. Somente com o desenvolvimento de micropolíticas de subversão é que se torna possível falar em um movimento de visibilidade e revalorização das técnicas artesanais. Por isso os escritos de Michel de Certeau são importantes: eles nos fornecem subsídios para a compreensão de como práticas cotidianas transformam o fazer têxtil em ato político, em forma de resistência que opera nas entrelinhas do sistema dominante.

Por isso, seja no caso das Garotas de Lowell, que transformaram os teares em instrumentos de protesto para uma organização trabalhista através do acesso à educação; das artistas da Bauhaus, que desafiaram normas de gênero na luta por um espaço no circuito artístico e em um sistema educacional restrito; ou das tecelãs do Triângulo Mineiro, que através da transmissão oral e comunitária de saberes, veem na técnica da tecelagem uma possibilidade para a afirmação identitária e empoderamento econômico, o que emerge e converge é um padrão histórico de resistência materializada no próprio ato de fazer – onde a educação se reinventa como ferramenta de libertação.

Logo, se o fazer têxtil foi por séculos símbolo do trabalho alienado de um gênero menor, hoje começa a tecer novas possibilidades através de sua resignificação, potencializando uma legitimação e emancipação através da

¹⁰⁷ CHADWICK, W. *Women, Art and Society*, 1996, apud SIMIONI, Bordado e Transgressão: Questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, 2010, p. 4.

resistência, da luta e da articulação com outros saberes, carregando consigo uma dupla potência de evocação do ancestral e o urdir, fio a fio, de um futuro distinto.

REFERÊNCIAS

ALBADE, Laura Viola. **A invisibilidade e desvalorização do bordado na arte**. Trabalho de conclusão de curso (Curso Superior de Tecnologia em Têxtil e Moda) - Faculdade de Tecnologia de Americana, Americana, 2022. Disponível em: <https://ric.cps.sp.gov.br/handle/123456789/12240>. Acesso em 30 nov. 2024.

Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi: Memórias de Quem Viveu. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Produção: Jorge Grinspum. Texto e Imagem, Museu da Casa Brasileira, 2014. Fragmento disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTQCXxQfIXU>. Acesso em 28 jul. 2025.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. WMF Martins Fontes - POD, 1ª ed., 2009.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins [et al.]. **Poéticas têxteis: tradição, preservação e ressignificação dos saberes**. Bauru, SP: Canal 6, 2024. Disponível em: <https://canal6.com.br/livreacesso/livro/poeticas-texteis-tradicao-preservacao-e-ressignificacao-dos-saberes/>. Acesso em 24 ago. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Editora Zouk, 2ª ed., 2011.

BRASIL, Lei de 15 de outubro de 1827. **Coleção de Leis do Império Brasil**, 1827, página 71, vol. 1, pt. I (Publicação Original). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM..-15-10-1827.1.htm. Acesso em 14 de Jul. de 2025.

Brasil, Decreto 80.098 de 8 de agosto de 1977. **Diário Oficial da União - Seção 1 - 9/8/1977**, página 10289 (Publicação Original). Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-80098-8-agosto-1977-429071-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 27 jul. 2025.

CAPONI, Sandra. Sobre guerras e fantasmas: o feminino e a distinção entre público e privado. In: MINELLA, Luzinete Simões. **Saberes e fazeres de gênero: entre o público e o privado**. 2006.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Papirus, Campinas, 7ª ed., 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 20ª ed., 2013.

CHADWICK, Whitney. **Women, Art and Society (World of Art)**. Thames & Hudson, 6ª ed., 2020.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. Lemos Editorial, São Paulo, 2ª ed., 1999.

DUARTE, Cláudia Renata. **Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: História e Cultura Material**. Uberlândia, MG: EDUFU, 2009.

GHIDETTI, Filipe Ferreira. O Artífice. **Horizontes Antropológicos**. 40, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/bRSdfZFTKDPMYVbcpxdrNsP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 30 jun. 2025.

GOLDSTEIN, Carl. **Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers**. Cambridge, MA: Cambridge University Press. 1996. Disponível em: <https://archive.org/details/teachingartacade0000gold/page/30/mode/2up>. Acesso em 22 jun. 2025.

Glossário Colaborativo de Técnicas Têxteis Latino Americanas. Instituto Urdume, 2021. Disponível para download em: <https://www.urdume.com.br/outraspublicacoes#:~:text=Baixe%20os%20Cadernos%20URDUME&text=O%20Gloss%C3%A1rio%20Colaborativo%20de%20T%C3%A9cnicas,sobre%20as%20artes%20manuais%20t%C3%AAs%20t%C3%AAs>. Acesso em 24 ago. 2025.

GRIPPA, Carolina. Arte Têxtil. In: Verbetes da Arte. **Revista Arte ConTexto**. V. 6, nº 15, mar. 2019. Disponível em: <https://artcontexto.com.br/portfolio/arte-textil-carolina-grippa/>. Acesso em 22 jun. 2025.

GROPIUS, Walter. **Manifesto Bauhaus**. 1919. Disponível em: <https://tecne.com/biblioteca/manifiesto-bauhaus/>. Acesso em 16 jul. 2025.

FENG, Jie & YAHAYA, Siti Rohaya. Threaded Narratives: Women's Contribution to Fibre Arts. Vol. 24 No. 2 (2024): **Przestrzeń Społeczna (Social Space)** no 2/2024 (24). Disponível em: <https://socialspacejournal.eu/menu-script/index.php/ssj/article/view/406>. Acesso em 21 jul. 2025.

FERRAÇO, C.E., SOARES, M.C.S., AND ALVES, N. A potência das práticas e as artes de fazer com. In: **Michel de Certeau e as pesquisas nos/dos/com os cotidianos em educação** [online]. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2018, pp. 55-69. ISBN 978-85-7511-517-6. <https://doi.org/10.7476/9788575115176.0004>. Acesso em 16 jul. 2025.

KERGOAT, Danièle & HIRATA, Helena. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, v. 37, n. 132, set./dez. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/cCztcWVvvtWGDvFqRmdsBWQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 28 de out. de 2024.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. Ano XV, nº17, 128-137, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>. Acesso em 31 ago. 2025.

LACOSTE, Jean. **Filosofia da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral - Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1986.

LAFETÁ, Ana Victória Soraggi. **Pensando o mundo com as mãos: Anni Albers e a construção de conhecimento a partir da prática manual**. Universidade de

Brasília, 2018. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/24432>. Acesso em 16 jul. 2025.

LANGER, Susanne K.. **Sentimento e Forma**. Perspectiva, São Paulo, 1ª ed., 2020.

LIBBY, D. C. (1997). Notas sobre a produção têxtil brasileira no final do século XVIII: novas evidências de Minas Gerais. **Estudos Econômicos** (São Paulo), 27(1), 97-125. <https://doi.org/10.11606/1980-53572715dcl>. Acesso em 24 ago. 2025.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Edições Aurora Publication Studios SP, São Paulo, n.6, 2ª reimpressão, maio, 2016.

NUNES, Ruy Afonso da Costa Nunes. As Artes Liberais na Idade Média. **Revista de História**, nº 101, v. LI, Jan/Mar de 1975. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/issue/view/9762>. Acesso em 27 de jun. De 2025.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. A Encyclopédie de Diderot: De Tratado a álbum ilustrado. Observações sobre os riscos de interpretações editoriais. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo, v.1, n. 1, p. 293-296, 1993. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/5286>. Acesso em 6 jul. 2025.

OLIVEIRA, Natália Rezende. **Tramas contemporâneas na América Latina**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte. EBA-UFMG. 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/51616>. Acesso em 12 mai. 2025.

OLIVEIRA, Natália Rezende. **Texturas do entrelace: formas narrativas e elementos composicionais da linguagem têxtil**. Tese de Doutorado. Belo Horizonte. EBA-UFMG. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/54075>. Acesso em 12 mai. 2025.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. Bloomsbury Publishing PLC, 1ª ed., 2019.

PLATTEEL, Madelyn. **The Lowell Mill Girls: The Cost of Academic Access for Women in Antebellum New England**. Salem State University, 2019. Disponível em: <https://digitalrepository.salemstate.edu/handle/20.500.13013/717>. Acesso em 16 jul. 2025.

PORTUGAL, Ana Catarina Marques da Cunha Martins. **Conceito ampliado de arte e escultura social**. Dissertação de Mestrado PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=9546&idi=1>. Acesso em 12 mai. 2025.

Quadro II - Proteção B. **Processos de Tombamento de Bens Materiais, na Esfera Municipal – “Centro de Fiação e Tecelagem”**. Exercício 2024. Disponível em: <https://docs.uberlandia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2024/03/QIIB-2021-CENTRO-DE-FIA%C3%87%C3%83O-E-TECELAGEM-ASSINADO.pdf>. Acesso em 27 jul. 2025.

ROBINSON, Harriet Hanson. **Loom and spindle: or, life among the early mill girls**. Nova York, 1898. Disponível em: <https://archive.org/details/loomspindleorlif00robi>. Acesso em 13 jul. 2025.

ROCHA BUENO, Elisa; LANZA, Júlia Lasry Benchimol; BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. Desatando nós: a importância da contextualização histórica e social para a fruição da arte têxtil. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 16, n. 38, p. 1–25, 2024. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/24492>. Acesso em: 31 ago. 2025.

RODRIGUES, Paulo Jorge, MILANI, Débora Raquel da Costa, CASTRO, Laura Laís de Oliveira & Filho, Macioni Celeste. O Trabalho feminino durante a Revolução Industrial. **XII Semana da Mulher**, Unesp, s. d.. Disponível em: <https://www.inscricoes.fmb.unesp.br/publicacao.asp?codTrabalho=MTI5MDU=>. Acesso em 13 jul. 2025.

ROSA, Lorena. **Bordado e resistência: A prática tradicional como potência para a autonomia feminina**. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Artes Visuais - Universidade Federal de Uberlândia). Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/26037>. Acesso em 30 nov. 2024.

ROSENTHAL, Dália. **Joseph Beuys: o elemento material como agente social**. Ars, v. 9, n. 18, p. 11-133, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000200008>.

SAIS, L. A. Vestes que falam – A tecelagem e as personagens femininas dos poemas homéricos. **Revista Criação & Crítica**. São Paulo, n. 15, p. 7-19, 2015. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/102115>. Acesso em 27 jun. 2025.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. São Paulo: Record, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP**. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106>. Acesso em 22 jun. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Descosturando Gêneros: Da feminização das artes têxteis às subversões contemporâneas. In: CASTILHO, Kathia; OLIVEIRA, Ana Claudia. **Corpo e moda por uma compreensão do contemporâneo**. Estação das cores, 2008.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 02, vol. 01, n. 02, nov. 2010, p. 3. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasilioni.html>. Acesso em: 30 nov. 2024.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas: Estratégias de consagração na arte brasileira**. São Paulo: Edusp/Fapesp. 2022.

Tecendo Memórias. Direção: Iara Helena Magalhães. Produção: Flávio Soares. Uberlândia: Patrocínio do Programa de Incentivo à Cultura da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Uberlândia, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZvt1kt6BSU>. Acesso em 28 jul. 2025.

The Fabric of Construction. In: **Craft Horizons**, vol. 29, no. 2, March/April 1969. Disponível em: <https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll2/id/7750/rec/2>. Acesso em 31 ago. 2025.

TIGRE, Laís. Artes Têxteis na História. CONTEXMOED, **2º Congresso Científico Têxtil e Moda**. São Paulo. 2014.

Transgressões do bordado na arte. SESCOOP/PAULO. 2020. p. 7-29. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/transbordar_catalogo_poscovid_digital_1_-_cortad. Acesso em: 17 out. 2024.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Editora Unesp, 2011.