

O TRABALHO MANUAL FEMININO COMO PRÁTICA DE CUIDADO: (RE)PRODUZIR E RESISTIR PELA ARTE BORDADA

Mônica Ferreira Cassana¹

Solange Mittmann²

Neste texto, apresentamos alguns apontamentos sobre o trabalho manual feminino e, mais especificamente, o bordado produzido por mulheres. Partimos da discussão sobre esse objeto de estudo pelo discurso feminista, que debate a divisão social do trabalho e a significação do trabalho de cuidado. E consideramos seu trânsito do lar à rua, e do campo dos ofícios ao campo das artes. Por fim, mobilizamos as noções de metáfora e metonímia na abordagem do bordado feminino e observamos duas obras da artista Rosana Palazyán, em que cenas de violência são retratadas com bordado sobre travesseiros de cetim.

Para tratar do trabalho feminino, é preciso lembrar que é a formação ideológica patriarcal que consolida saberes sobre a mulher, sobre as relações sociais, bem como sobre a divisão do trabalho. Como afirmamos em outro momento (Mittmann; Cassana, 2023), a formação ideológica patriarcal impõe, através de diferentes formações discursivas, a reprodução de discursos machistas, misóginos e heteronormativos nas mais diversas esferas sociais, fornecendo evidências sobre o que é uma mulher e sobre as práticas de mulheres. Nesse âmbito, os trabalhos das mulheres – tanto aqueles de sobrevivência ou de promoção individual, como aqueles que respondem às aspirações coletivas – são permeados pelo sentido do cuidado (Safioti, 2015), como se esse sentido fizesse parte da natureza física da mulher e, portanto, marcasse necessariamente os lugares, as posições e as práticas da mulher na sociedade.

Movimentos feministas contemporâneos têm denunciado a superexploração do trabalho de cuidado pelo mundo capitalista. Se os custos da reprodução da força de trabalho são contados apenas a partir do consumo dos produtos necessários à manutenção e reprodução dos/as trabalhadores/as, todo trabalho investido no cuidado, na produção da alimentação, na organização e manutenção do espaço de convivência familiar está fora da conta que configura a mais-valia e, portanto, que mede o grau do lucro na exploração capitalista (Ávila; Ferreira, 2020, p. 119).

São nessas condições que os trabalhos manuais das mulheres – como costura, crochê, tricô e bordado, por exemplo, só para ficar no âmbito das linhas – são significados como trabalhos de cuidado, e por vezes são situados em um não lugar entre um sub-ofício e uma sub-arte. As produções resultantes dos trabalhos manuais de mulheres trazem uma memória que as vincula a uma espécie de complemento às tarefas rotineiras do lar: como um trabalho feito no fim do dia, depois de todas as outras tarefas, no

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora adjunta da UFRGS, lotada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora titular da UFRGS, lotada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS.

momento destinado ao “descanso”. Uma memória que reporta ao cuidado da família e da casa, que o associa à beleza e à harmonia.

Nessa memória, os trabalhos manuais são significados também como indício de asseio e saúde, pois é preciso cuidar de si para reproduzir bem, cuidar da família para que os/as novos/as trabalhadores/as cresçam fortes e aptos ao mercado explorador, e cuidar do homem para produzir melhor. Todas essas formas de controle estão presentes na exigência de capricho nos trabalhos manuais produzidos por mulheres: o recato, a beleza, a coesão, a harmonia.

O têxtil, por muito tempo, foi – e continua sendo – considerado como o material mais apropriado ao corpo feminino, e o bordado, como o trabalho manual exemplar: “A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, ‘por sua natureza’, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos.” (Siminoni, 2010, p. 8) Com isso, é associado ao amadorismo e à domesticidade, afastado do âmbito dos altos ofícios e das altas artes. E esse saber técnico e artístico, por ser feminino, é considerado de menor valor ou mesmo esquecido e invisibilizado, limitando às pequenas rodas de mulheres, no âmbito das quatro paredes.

Quando essas produções transpassam os limites do lar e entram no âmbito dos ofícios para produção de renda, sua remuneração é tida, em geral, como um “complemento” da renda familiar, ou seja, não são categorizadas como trabalho legítimo, mas como um apêndice das tarefas domésticas, de valor simbólico inferior às outras rendas, mesmo que o resultado financeiro da venda venha a ser superior à renda do homem. Sua associação com o âmbito doméstico coloca-o como “marginal”, desconsiderado da lógica produtiva de mercado. É assim que o bordado, quando é trabalho manual feminino, tem sido significado.

Como trabalho manual, o bordado feminino traz esse resquício de significação junto à lembrança de que há ali um corpo que trabalha e saberes que passam de mulher a mulher, de geração a geração, com movimentos ora de reprodução ora de desvio. Nesse sentido, podemos observar o bordado feminino sob o ângulo da metonímia e da metáfora.

O trabalho manual, como performance, produz a inscrição do corpo da mulher na peça confeccionada. A peça bordada traz em si “um pré-construído sobre a presença do trabalho manual, ou seja, metonímia do corpo que deixa vestígio no bordado, como uma continuidade, uma extensão de si” (Mittmann; Rosa, 2021, p. 211). Uma inscrição que é também social, ou seja, um resquício da coletividade à qual a bordadeira pertence, com suas condições de existência, seu lugar social, sua posição-sujeito. O trabalho bordado é metonímico na medida em que corpo e linguagem sustentam a produção, a reprodução, a articulação, mas também a fragmentação e a possibilidade de ruptura. No trabalho manual, a mulher articula, na rede significativa, sua posição na história, e inscreve um saber que além de reproduzir uma prática coletiva e histórica, pode também imprimir uma autoria e uma nova ordem significativa.

Por isso, a peça bordada é também metafórica, “apontando para a emergência de outros sentidos, com deslocamentos e ressignificações” (Mittmann; Rosa, 2021, p. 206). Ao bordar, a mulher, como sujeito – suporte e efeito do discurso – desdobra significados, trabalha a partir de sua relação singular e única com o trabalho criativo, afinal o bordado se materializa como uma interpretação do mundo, a partir da execução de cada traço. No ato de bordar, o sujeito mulher enlaça e desenlaça redes de significantes, propõe, em novos enlaces, sentidos outros, que não se repetem. Na execução do bordado enquanto metáfora, o sujeito mulher ressignifica, transforma os sentidos. Assim, podemos dizer que, nessa confecção manual de novos objetos bordados, ocorre o que Pêcheux descreve como o jogo da metáfora: “sob o ‘mesmo’ da materialidade da palavra abre-se então o jogo da metáfora, como outra possibilidade de articulação discursiva... Uma espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase” (Pêcheux, [1983] 2010, p. 53).

Com o gesto performático da bordadeira – a partir dos saberes de sua comunidade –, o bordado se desdobra, recupera e transforma os sentidos abrigados em diferentes formações discursivas. Provoca, então, a ressignificação, o trabalho da interpretação no batimento histórico. Se, conforme Pêcheux ([1978] 2009, p. 277), “‘uma palavra por outra’ é a definição da metáfora, mas é também o ponto em que o ritual se estilhaça no lapso”, podemos afirmar que o bordado, como metáfora, é a possibilidade de produção do diferente, do novo, do impensado. Dessa forma, tomamos o trabalho do bordado como essa outra possibilidade de articulação discursiva, uma vez que os discursos podem ser ressignificados, de acordo com a posição que a mulher que borda assume.

Embora o bordado seja constitutivamente um trabalho estético, dificilmente entra no âmbito das artes, sendo, algumas vezes, designado como arte popular, artesanato, mas geralmente como não arte, trabalhinho manual, utilitário. Quando finalmente entra no sistema das artes, passa a ser enquadrado na categoria de arte baixa, arte menor, arte decorativa. Somente enfrentando muita resistência é que chega a ser encaixado entre as belas artes, mas sempre como exceção e geralmente com o respaldo de outras produções autorais que garantam a qualificação de artista a quem produz. O trabalho manual é significado pela oposição ao trabalho intelectual de base eurocêntrica. Os saberes, as técnicas e a memória – sobretudo quando vindas da ancestralidade feminina – são tidos como menores nas culturas patriarcais e elitistas.

Assim, os discursos produzidos no sistema das artes exercem a contenção dos sentidos sobre obras de arte, afastando o bordado do sentido de “arte” que circula nos espaços destinados a validá-la. O bordado continua sendo significado como uma lembrança do trabalho de cuidado, destinado ao lar, não às galerias de arte. Como uma marca presente ao longo do tempo, que funciona como uma herança, um efeito da transmissão de sentidos entre gerações, o bordado parece destinado, nesses discursos, ao avesso da contradição e do rompimento com o estabelecido.

É interessante observar que, quando os objetos de produção manual entram no sistema da arte contemporânea, esse capricho exigido do bordado a partir da memória do cuidado perde valor, pois os

objetos e os processos de sua produção são significados de outras formas, como ruptura, questionamento, denúncia, originalidade autoral. Na arte contemporânea, a estética não é vinculada ao belo ou à precisão, mas ao impacto possível. É o caso, por exemplo, das produções de artistas como Rosana Palazyan, que borda a crueza de cenas de violência em peças do cotidiano que reproduzem delicadeza, como fita, lencinhos e travesseiro de cetim; Luiza Romão, que, em sua obra *Sangria*, borda fotos de partes do próprio corpo com linha grossa vermelha e objetos metálicos; Heloisa Marques, que em *Folhetim* borda o enunciado “Sou dessas mulheres que só dizem sim talvez” com linha cor de rosa sobre rostos de mulheres de um catálogo e em *Aqui* borda uma mancha vermelha encobrindo o corpo de uma mulher – em ambas as peças, as linhas são esticadas e retas, como se fossem riscos, rasuras; e Rosa Paulino que borda com traços fortes vendas sobre rostos e bocas de mulheres em fotografias na série *Bastidores* e usa a linha vermelha como sangue em *Assentamento* e *Atlântico Vermelho*. O uso da linha vermelha em traços retos e ásperos – opostos aos traços em harmonia, delicadeza e sinuosidades da memória estética do bordado tradicional –, sobre corpos de mulheres é um gesto recorrente entre as artistas como forma de discursivizar as violências de gênero. Nas obras, o retrato das formas de violência sobre a mulher se constrói com o uso de linhas grossas e pontos desencontrados, na contramão de conceitos como harmonia, capricho, delicadeza, meticulosidade, precisão dos pontos, características atribuídas aos trabalhos manuais e às mulheres que produzem trabalhos manuais, não às artes ou às artistas. Assim, a divisão social e ideológica de classes determina os sentidos atribuídos às mulheres, aos conhecimentos, aos seus fazeres e aos produtos de seus fazeres.

Para finalizar este texto, lançamos nosso olhar sobre duas peças da artista Rosana Palazyan, intituladas *M...* (1997) e *J+M* (1997)³, ambas bordadas sobre travesseiros brancos de cetim. Com cenas de violência bordadas sobre a leveza e a delicadeza do cetim, Palazyan nos seduz, impacta e desconforta. “Aqueles artefatos de um cotidiano doméstico supostamente sereno apresentam-se inteiramente subvertidos: a almofada, objeto supostamente confortável, suscita desconforto” (Simioni, 2010, p. 8).

Em cada obra, é contada uma história através de uma sequência de cenas bordadas, como uma história em quadrinhos, percorrendo a borda do travesseiro. As histórias que inspiraram a criação das obras são contadas pela própria artista em uma entrevista.

Em *M...* (1997), deparamo-nos com a encenação da história de uma mulher brasileira que se casou com um traficante de drogas. No início do relacionamento, a imagem da mulher é bordada como se fosse a personagem dos contos infantis da Cinderela, com vestido semelhante e intervenção da fada madrinha. Na sequência, a mulher é assassinada e o homem é preso. O travesseiro é branco, as linhas do bordado são brancas. Abaixo, no canto esquerdo do travesseiro, uma poça de sangue onde a mulher perece. Na descrição da materialidade, consta: “embroidery, blood on satin pillow”.

³ As obras podem ser visualizadas no link da Georges Adams Gallery. Disponível em <https://georgeadamsgallery.com/exhibitions/rosana-palazyan-bedtime-stories2?view=slider>. Acesso em: 11 jan. 2024.

A segunda peça tem como suporte um travesseiro infantil, sobre o qual a história de Chapeuzinho Vermelho é evocada: narra um caso de sequestro de duas meninas brasileiras que são violentadas e mortas. Na cena, bordada em linhas vermelhas e azuis, o lobo mau aparece em um carro, sequestra as meninas, leva para casa e esconde seus corpos. Na cena, o bárbaro crime é contado, bordado, simbolizado, de modo que os sentidos sobre a delicadeza, a pureza sejam ressignificados em traços de horror.

Holanda (2003, s. p.) descreve essa articulação complexa elaborada por Rosana Palazyan:

Um pouco mais explicitamente voltada para o social, Rosana Palazyan narra, a partir de trabalhos minimalistas, “quase iluminuras”, histórias de assassinato, estupro e violência doméstica através de impressão e desenhos sobre suportes como santinhos de primeira comunhão, roupas de bebê, fronhas, fitas, nylon. É ainda notável nesse sentido sua releitura, em bordados delicadamente complexos e detalhados, de histórias infantis emblemáticas como Cinderela ou Chapeuzinho Vermelho, agora transformados em contos de abuso sexual e narcotráfico.

Nessa complexidade, todos os elementos são acionados por memória e deslocamento. Reconhecemos a memória do capricho, da delicadeza e do trabalho de cuidado no travesseiro de cetim branco e nos fios finos do bordado, bem como a memória dos contos infantis. E deparamo-nos com a ressignificação pelo atravessamento de uma outra memória: da denúncia à violência de homens sobre mulheres e crianças.

Assim, metáfora e metonímia se produzem nos bordados: o tempo dos acontecimentos é inscrito metonimicamente, pois as cenas marcam um tempo e espaço que é construído pelo corpo, pelas mãos da artista. As cenas de violência se perpetuam através do bordado, fazendo com que novos saberes passem a ser produzidos. Mas, além disso, os sentidos são transformados porque a obra é lida atemporalmente, há um deslocamento a cada releitura, a cada lembrança de uma nova situação de violência sofrida pelas mulheres. O batimento entre a memória e cada nova leitura, cada acontecimento, faz com que as redes de sentido se desloquem em metáfora, sejam produzidas novas redes de paráfrases.

Além disso, o fato de os bordados estarem ancorados em conhecidas histórias infantis remete a uma rede de memória já sedimentada na sociedade. As narrativas dos contos tradicionais apontam para os perigos mas também para a salvação das mulheres e crianças. Mas, ao atravessar as histórias “cruas” das mulheres e meninas e as violências sofridas por elas, os sentidos passam a deslizar, deixando entrevisto o real: não há final feliz.

O bordado passa a ser, portanto, uma possibilidade de uma outra inscrição do sujeito mulher numa outra rede de memória, a da resistência à violência do homem. Com isso, pode, em algum momento, provocar um furo na rede de evidências já conhecida. É a inscrição de uma posição de resistência, já que coloca em jogo um movimento de contradição entre o que é o trabalho esperado da mulher e as obras da artista. As duas peças – assim como as obras anteriormente citadas de outras artistas – não apenas rompem com o aspecto familiar, cotidiano e estético do bordado, mas questionam a estrutura patriarcal,



provocando um deslocamento do olhar. Assim, podemos dizer que tais bordados des-naturalizam os sentidos, provocando uma ruptura com os saberes sedimentados.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Betânia; FERREIRA, Verônica. Feminismo e marxismo: uma relação dialética. *In*: MARTUSCELLI, Danilo E. (org.). **Os desafios do feminismo marxista na atualidade**. Chapecó: Coleção Marxismo 21, 2020. p. 111-127.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. Novos Tempos. **Revista eletrônica Labrys** – Estudos Feministas, n. 3, jan./jul. 2003.
- MITTMANN, Solange; ROSA, Marilane Mendes Cascaes da. Desenrolar metonímico e metafórico de um tapete no horizonte político. *In*: GRIGOLETTO, Evandra *et al.* (org.). **Ousar se revoltar**: Michel Pêcheux e a análise do discurso no Brasil. Campinas: Pontes, 2021. p. 203-217.
- MITTMANN, Solange; CASSANA, Mônica Ferreira. Artes manuais e trabalho feminino: pontos bordados no acontecimento político. **Interfaces**, Guarapuava, v. 14, n. 3, p. 1-11, 2023.
- PÊCHEUX, Michel. Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação. *In*: **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi *et al.* 4. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2009. p. 269-281.
- PÊCHEUX, M. Papel da memória. *In*: ACHARD, P. *et al.* (org.). **Papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas, Pontes, 2010. p.49-57.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, Campinas, n. 2, v. 1, p. 1-20, 2010.