

Bordado e gênero: análise simbólica das expressões estéticas feministas presentes no fazer das bordadeiras de Passira-PE

Embroidery and gender: symbolic analysis of feminist aesthetic expressions present in the work of embroiders in Passira-PE

Análisis simbólico de las expresiones estéticas feministas presentes en el trabajo de las bordadoras em Passira-PE

Lara Beatriz Maria de Oliveira Araújo¹
Mário de Faria Carvalho²

Resumo: Empreendemos neste estudo uma análise simbólica do fazer artístico de bordadeiras da Associação das Mulheres Artesãs de Passira, Pernambuco (AMAP). Para tanto, buscamos argumentar que tal prática expressa o imaginário e os simbolismos do cotidiano materializados na arte do bordado. Utilizamos o método fenomenológico de Carvalho e Cardoso (2015) e a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand, como suporte à compreensão das relações que se estabelecem nesse fazer associativo. Ao observar o elo existente entre o bordado e o gênero feminino, conseguimos compreender em que medida os símbolos contidos na forma de produção e nas peças idealizadas pelas bordadeiras da AMAP permitem cogitar o modo pelo qual essas mulheres representam uma estética feminista.

Palavras-chave: Bordado. Estética Feminista. Gênero. Imaginário. Mulheres Artistas.

Abstract: In this study, we undertake a symbolic analysis of the artistic work of embroiderers from the Associação das Mulheres Artesãs de Passira, Pernambuco (AMAP), arguing that such practice expresses the imaginary and symbolisms of everyday life and materialized in the art of embroidery. We used the phenomenological method of Carvalho and Cardoso (2015) and the Gilbert Durand's Theory of the Imaginary to support the understanding of the relationships that are established in this associative process. By observing the existing link between embroidery and the female gender, we can understand to what extent the symbols contained in the form of production and in the pieces idealized by the AMAP embroiderers allow us to consider the way in which these women represent a feminist aesthetic.

Keywords: Embroidery. Feminist Aesthetics. Gender. Imaginary. Woman Artists.

¹ Graduanda em Design. Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7595-420X>. E-mail: lbeatriz405@gmail.com.

² Doutor em Sciences Sociales, Université René Descartes. Professor Associado III, Universidade Federal de Pernambuco. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7071-2586>. E-mail: mariofariacarvalho@gmail.com.

Resumen: En este estudio, realizamos un análisis simbólico del trabajo artístico de las bordadoras de la Associação das Mulheres Artesãs de Passira, Pernambuco (AMAP). Para esto, buscamos argumentar que tal práctica expresa los imaginarios y simbolismos de la vida cotidiana que se materializan en el arte del bordado. Utilizamos el método fenomenológico de Carvalho y Cardoso (2015) y la Teoría de lo Imaginario de Gilbert Durand, para apoyar la comprensión de las relaciones que se establecen en este proceso asociativo. Al observar el vínculo existente entre el bordado y el género femenino, podemos comprender en qué medida los símbolos contenidos en la forma de producción y en las piezas idealizadas por las bordadoras de AMAP permiten considerar la forma en que esas mujeres representan una estética feminista.

Palabras-clave: Bordado. Estética Feminista. Género. Imaginario. Mujeres Artistas.

Submetido 13/05/2023

Aceito 06/02/2024

Publicado 19/02/2024

Introdução

O presente artigo se refere a parte dos resultados decorrentes do Plano de Trabalho de Iniciação Científica intitulado “Bordado e questões de gênero: As expressões estéticas feministas presentes no fazer das bordadeiras de Passira-PE”, aprovado no Edital Pibic 2021-2022 e realizado no O Imaginário – Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura (CNPq) –. Grupo vinculado ao Núcleo de Design e Comunicação e ao Programa de Pós-graduação em Educação Contemporânea, ambos da Universidade Federal de Pernambuco, no Centro Acadêmico Agreste.

Na cidade de Passira, localizada no agreste pernambucano, o bordado é uma peça fundamental, sendo responsável pelo crescimento do comércio local e, conseqüentemente, da cidade. Passira é popularmente conhecida como a “Terra do Bordado Manual”. Essa tradição foi tida como um símbolo identitário, a partir dos anos de 1980, e contribuiu para que o crescimento da cidade fosse impulsionado, tornando-a famosa pela anual Feira do Bordado Manual, que acontece desde 1985 (Vasconcelos, 2016). Tal premissa é interligada à prática de uma arte produzida majoritariamente por mulheres, passada de geração em geração, em que grande parte do bordado está limitado à sua representação no espaço doméstico como uma produção utilitária. Nesse contexto, aspectos relacionados não só ao gênero, mas, também, à regionalidade constroem um imaginário prévio de inferiorização e subalternidade sobre essa atividade e sobre quem a faz (Silva; Carvalho, 2021).

Quando observamos as realidades das bordadeiras que compõem a Associação das Mulheres Artesãs de Passira (AMAP), constatamos como a questão do gênero e da regionalidade interferem para a construção desse pensamento de inferioridade. Hoje, o grupo conta com cerca de sessenta associadas. Grande parte dessas mulheres, além de serem pretas e pardas, não tiveram acesso a uma educação formal, porque precisavam ajudar nos cuidados com o lar ou na lavoura. Passira era uma cidade marcada pelo trabalho rural, com grande produção de milho e algodão. Conforme Silva (1995), desde a década de 1950, a maioria das mulheres passirenses priorizava o trabalho nas lavouras de algodão. No tempo livre, dedicava-se à prática do bordado que, posteriormente, passou a ser uma atividade prioritária, visto que, por questões de seca, houve uma queda considerável na agricultura.

Sendo assim, o bordado começou a se tornar a renda principal de muitas dessas artesãs, seja ensinando e/ou comercializando suas peças junto com a costura. Ademais, a falta de acesso

à educação formal, pela necessidade de ajudar nos trabalhos do campo e do lar, contribuiu para que muitas dessas mulheres não fossem vistas e não se enxergassem enquanto artistas/artesãs. Não reconhecendo, igualmente, a importância delas e nem do seu trabalho. A AMAP, sendo um grande grupo composto por mulheres de diferentes idades, tem, justamente, o intuito de fortalecer a independência que o bordado proporcionou e ainda proporciona às bordadeiras; assim como reforçar a importância não apenas para o sustento familiar, como também o investimento nos estudos. Logo, percebe-se que a prática do bordado, de algum modo, passa a libertar a bordadeira de algum tipo de opressão, seja por questões financeiras ou por ser uma atividade que proporciona bem-estar (Vasconcelos, 2016).

Nesse sentido, objetivamos investigar os sentidos estéticos, sensíveis e simbólicos e as subjetividades existentes na produção artística das bordadeiras da Associação das Mulheres Artesãs de Passira (AMAP). Para tal, buscamos argumentar que tais práticas podem representar o imaginário de vivências cotidianas e socioculturais sobre questões de gênero e feminismo e como isso pode ser materializado na arte do bordado, simbolizando, sutilmente, uma estética feminista.

Diante disso, algumas questões movem o encontro com as artesãs e, assim, conferem sentido ao percurso deste estudo: o fazer coletivo e os símbolos contidos nos bordados produzidos pelas artesãs da Associação das Mulheres Artesãs de Passira-PE permitem cogitar o modo pelo qual elas representam as questões de gênero? Qual a centralidade dos elementos estéticos e feministas nesse fazer artístico das bordadeiras? Quais elementos ligados ao cotidiano das bordadeiras são materializados nos símbolos presentes nas peças e no trabalho compartilhado? Para tanto, propomos uma leitura marcada por aspectos oriundos do campo da estética, das sensibilidades e das questões de gênero, como forma de relacionar algumas premissas que contribuam para problematizar e repensar o lugar no qual o fazer artístico de mulheres foram postos.

Como forma de oferecer alguns princípios ao argumento apresentado anteriormente, elegemos o seguinte objetivo geral: compreender em que medida os símbolos contidos em artefatos produzidos por bordadeiras da Associação das Mulheres Artesãs de Passira-PE permitem cogitar premissas para uma estética feminista. Do mesmo modo, os objetivos específicos ressaltam o caráter sensível desse estudo, de modo a dimensionar o trajeto de reflexão sobre o campo em questão, são eles: refletir sobre como o modo de produção das

bordadeiras da Associação das Mulheres Artesãs de Passira-PE suscita representações simbólicas da categoria “gênero” para a construção de uma estética feminista; destacar os principais sentidos estéticos presentes no fazer artístico associativo de produção de mulheres bordadeiras; e, por fim, problematizar os marcadores simbólicos da categoria “gênero” nos artefatos de mulheres bordadeiras, sob um olhar feminista.

Contornos entre gênero e bordado: reflexões sobre a mulher e seu fazer artístico

O bordar, tradicionalmente, é uma prática comum às mulheres, passada de mãe para filha, em um contexto de submissão paterna e matrimonial. Nesse sentido, Sousa (2012) revela que, historicamente, a realização dessa atividade configurava o papel de boa esposa, boa mãe e, conseqüentemente, boa dona de casa. Logo, perante a sociedade, a visão que se criava era de que a mulher deveria ser um ser virtuoso e, por isso, as meninas eram, desde cedo, ensinadas a bordar. De modo semelhante, em Durand (2006), o bordado confeccionado por mulheres deveria ser destinado ao lar, pois era sinônimo de algo reservado e íntimo. Além disso, concedia-se a elas a total entrega para essa atividade, visto que era considerada um sinal de alta moralidade.

No ocidente, a prática de bordar esteve associada à ideia de “mulher prendada”, ou seja, aquela habilidosa para os afazeres domésticos. Isso graças às múltiplas opressões de gênero oriundas, sobretudo, da noção de família e da submissão feminina ao privado. Afinal, o cuidado e a docilidade feminina são comumente associados à suposta obrigação de mulheres em realizarem tais atividades desde cedo; a serem lidas em suas experiências individuais desde um futuro socialmente planejado para elas; e a conviverem, como na atividade de bordar, com representações de si que remetem à imagem de um ser puro e recluso (Simioni, 2011; Silva; Carvalho, 2021).

Essas construções culturalmente impostas sobre o gênero fizeram com que as distinções entre homens e mulheres fossem vistas como naturais (Firmino; Porchat, 2017). Sousa (2012) argumenta que grande parte dos homens eram destinados aos trabalhos na esfera pública, enquanto as mulheres eram restritas às atividades na esfera privada. Essa divisão baseada no gênero foi responsável por moldar a história do mundo ocidental. Ainda de acordo com a autora, a partir da Idade Média, a prática do bordado na Europa se configurou, para as mulheres, como uma atividade doméstica não remunerada. No mesmo período, o bordado passou a ter um

vínculo com a igreja católica. A instituição era a responsável por grande parte do ensino formal da época, passando a agregar o bordado na educação feminina, além de usá-lo como ornamento nas indumentárias religiosas (Sousa, 2012).

Bordar as vestes do clero e da elite era um papel destinado a figura masculina, que recebia um grande valor social e comercial por tal feito (Durand, 2006). Mesmo quando as mulheres apareceram comercialmente nesse meio, ficaram encarregadas de operar as máquinas de costura. Assim, o homem continuou sendo valorizado pela sua criatividade, ao passo que a mulher apenas executava uma função, distanciando-se da parte criativa envolvendo os bordados (Sousa, 2012).

Em relação ao contexto brasileiro, Greenhalgh (2020) menciona que, durante as décadas de 1950 e 1960, as escolas possuíam um currículo feminino contendo aulas de bordado, como forma de reforçar o papel social feminino. Nesse mesmo período, as mulheres conseguiram transformar suas habilidades em profissões autônomas, passando a remunerar seus trabalhos manuais, mesmo que ainda não possuíssem o direito de trabalhar fora de casa (Sousa, 2012). No entanto, é válido salientar que o papel exercido pelo bordado dependia não apenas do gênero, como também da classe social a qual a mulher pertencia. Conforme Pereira e Trinchão (2021), meninas de classes privilegiadas tinham a prática do bordado como um meio de exalar requinte. As pertencentes às classes mais baixas utilizavam o bordado como uma ferramenta para auxiliar nas utilidades domésticas.

Ao final de 1960, algumas mudanças começaram a ocorrer, como a retirada do ensino do bordado nas escolas, devido ao crescimento do movimento feminista que buscava igualar o ensino de meninas e meninos (Sousa, 2012). Apesar da transformação ser positiva para iniciar o rompimento da visão do bordado como preparo para o matrimônio; transgredir a dicotomia estabelecida entre o bordado produzido por homens e os produzidos por mulheres; e revelar a quebra do pensamento de que a atividade nasceu destinada ao gênero feminino, ainda assim, reforça que as peças criadas por mulheres estão associadas à uma produção utilitária.

A dicotomização corrobora para que o bordado ainda seja percebido como uma “ferramenta de função especificamente ornamental e estética” (Silva, 2017, p. 19). Korsmeyer (2014), ao argumentar que as atividades realizadas por mulheres comumente foram associadas a produtos domésticos, cogita que a significação dos referidos artefatos esteve, muitas vezes, associada à função de promover apenas a beleza e o conforto do lar.

De acordo com Sousa (2012), as atividades que eram capazes de serem executadas por mulheres, a exemplo do bordado e da tapeçaria, não eram bem aceitas, visto que elas eram consideradas intelectualmente inferiores. Logo, essas atividades não poderiam fazer parte do que era concebido como arte elevada. A desvalorização das práticas manuais decorre, igualmente, da cristalização do conceito de arte estabelecido por alguns filósofos desde a Antiguidade Clássica. De acordo com Silva (1995), a definição de arte por filósofos, como Platão, Aristóteles e São Tomás de Aquino, influenciou na segregação da arte. A arte superior englobaria música, escultura, arquitetura e pintura; a inferior, por sua vez, abrangia as artes manuais como bordado, tapeçaria e mobiliário. Ademais, a autora manifesta que, para Immanuel Kant, a arte manual é um trabalho executado por repetição, com a finalidade de ser apenas uma arte remunerada; à medida que a arte elevada, classificada como estética, está relacionada com as sensações, o prazer e a liberdade de criação (Silva, 1995).

Nesse mesmo viés, Parker (2010) menciona que, no período renascentista, a divisão entre arte e ofício afetou não apenas na hierarquização do artista sobre o artesão, como interferiu, igualmente, para reforçar a ideia de que a feminilidade fosse colocada como natural às mulheres. “Quando as mulheres pintam, seu trabalho é categorizado como homogeneamente feminino, mas é reconhecido como arte. Quando as mulheres bordam, isso é visto não como arte, mas inteiramente como a expressão da feminilidade” (Parker, 2010, p. 4, tradução nossa). Nesse sentido, percebe-se que, nas artes manuais, o imaginário e as sensibilidades de quem produz são desconsiderados. Logo, distanciam-se como uma forma de expressão pessoal e/ou coletiva.

Contudo, a falta de reconhecimento da bordadeira e de seu fazer manual enquanto arte não advém do conceito propriamente definido pelos filósofos, visto que estava relacionado com os padrões. É, sim, devido ao conceito ainda ser presente nos moldes atuais, uma vez que até então existe uma hierarquização entre arte e artesanato, estabelecida desde o período renascentista. Tais questões acabam ignorando não só os caminhos que a mulher e o bordado trilharam ao longo do tempo, como também as transformações estética, política, econômica e social que interferem no conceito de arte e na maneira de produzi-la. Dessa maneira, a arte passa a ser explorada e estudada em outros campos, como o da filosofia e das ciências políticas, e o papel desempenhado pelo feminismo corroborou, igualmente, para que a história da arte voltasse o olhar para si (Vicente, 2012).

Pontos da estética feminista: notas sobre a representação do feminino

O distanciamento existente entre a arte e a mulher se isola no contexto de produtoras de um fazer artístico, considerando que a figura feminina era constantemente explorada em diversos ramos da arte. Conforme Assis (2012), os corpos femininos representados nas pinturas, em sua grande maioria, eram postos de forma sensual ou desnuda. Almeida (2010) argumenta que as mulheres desempenhavam a função de posar como modelos, sendo representadas de forma passiva e submissa, com seus corpos parcialmente ou totalmente sem roupa. O domínio da criação cabia aos homens. Desse modo, a mulher passou a ser considerada objeto, seu corpo se tornou um produto a ser consumido, potencializando o controle e o poder do homem sobre ela.

De acordo com Nochlin (2016), era comum que os meninos seguissem a carreira artística do pai; as meninas desenvolviam o papel social que era atribuído à mãe, cuidar do lar e das(os) filhas(os). Ainda conforme a autora, era igualmente comum que os meninos desfrutassem do estudo da arte nos ateliês, ao passo que as meninas eram proibidas de frequentar esses espaços (Nochlin, 2016). Silva (2021) e Silva e Carvalho (2021) mencionam que, para se desenvolver artisticamente, é necessário tempo para se debruçar sobre as produções. No entanto, esse processo possui barreiras quando se observa a realidade de muitas mulheres artistas, visto que, além do sustento do lar, são responsáveis por uma grande carga de trabalho doméstico.

Esse sistema desigual aplicado ao ensino da arte revela como a falta das mesmas oportunidades dificultou a ascensão das mulheres profissionalmente, assim como não permitiu um olhar feminino sobre elas mesmas. Logo, outras formas de representações foram descartadas e, assim, a mulher foi inserida na função de “mulher do lar” ou de “musa inspiradora”. De acordo com Simioni (2007) e Vicente (2012), no contexto europeu do século XVII, grande parte das mulheres foi designada a decorar tecidos e pinturas de paisagens e naturezas-mortas, porque foram impossibilitadas de estudar modelos vivos. Assim sendo, o que era desenvolvido por elas, além de adaptável para o lar, era classificado como pintura menor. Dentro da hierarquia artística, as pinturas do corpo humano e da história eram as mais valorizadas.

Nessa época, apenas duas artistas tiveram notável destaque como retratistas: Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) e Adelaïde Labille-Guiard (1749-1803). No que se refere às mulheres artistas no contexto da arte brasileira, Simioni (2007) ressalta que parecem ser

inexistentes até o surgimento dos movimentos modernistas, com a presença de nomes como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Oliveira (2022) questiona a ausência de mulheres artistas e a forma como a figura feminina é representada no famoso livro “A História da Arte”, de Gombrich (1950). Obra em que as mulheres, em sua maioria, possuem narrativas que estão associadas ao materno, a título de exemplo a representação da Virgem Maria, ou com corpos idealizados, como os representados nas obras “Nascimento de Vênus” e “Ninfas da Fonte dos Inocentes”. Ademais, a autora argumenta que, apesar do livro possuir o nome de “A História da Arte”, a maioria dos artistas e das produções contidas nele estão voltadas para o contexto europeu (Oliveira, 2022). “A chamada ‘história universal da arte’ é uma história particular, que sistematicamente vem privilegiando um determinado modo de ver como o único possível” (Loponte, 2002, p. 286). Assim, o que se conhece como história da arte, sobretudo com base no cânone intelectual introduzido desde a modernidade, torna-se apenas uma parte dela, pois foi construída com base em perspectivas e visões de mundo que tendem a valorizar a imagem do homem.

O local de submissão no qual a figura feminina foi colocado revela, igualmente, que o imaginário e o corpo das mulheres passaram a ser construídos e representados na arte através do olhar masculino (Tvardovskas, 2015). Korsmeyer (2014) menciona que a formação dos princípios e da identidade social são afetados pela arte e pelo gosto estético, visto que esses são fortes criadores da autoimagem. Dessa forma, sendo o homem, em sua maioria branco, o agente modelador e reproduzidor dos valores sociais, conseqüentemente, é a partir das suas percepções que são construídas a imagem e a noção de beleza feminina. Como revela Bovenschen (1985), essas representações artísticas da feminilidade se tornam um problema ainda maior por serem causadoras das definições de beleza.

Nota-se que tais questões não se limitavam ao campo da arte. Segundo Nochlin (2016), diversas áreas eram desestimulantes e opressivas para as mulheres, afinal, eram as instituições que passavam a criar e impor padrões, signos e significados. Almeida (2010) ressalta que as mulheres foram educadas sob a ótica masculina, isso refletiu para que grande parte fosse analfabeta até meados do século XVII. A repressão sofrida pela mulher em variadas esferas já era estabelecida desde o seu nascimento. De acordo com Firmino e Porchat (2017), o feto, desde o ultrassom, era envolvido em um discurso cultural sobre o que era pertencente ao universo feminino e ao masculino.

Desse modo, voltando ao campo da arte, o questionamento trazido por Nochlin (2016), “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, é entendido, nesse contexto, pelo fato da mulher ser um sujeito social “marcado por significados culturais” (Firmino; Porchat, 2017, p. 56), cuja vida é marcada pela dominação masculina, onde não houve estímulos, oportunidades e reconhecimentos. Em tal conjuntura, destaca-se a estética feminista como um meio importante de oposição, pois, ao evocar as produções de mulheres, cria-se a possibilidade de considerar outras formas de representação do feminino; além de fazer com que não só os outros passem a observá-las enquanto artistas, mas que elas mesmas passem a se ver dentro dessa categoria. Afinal, “ainda que definidas pelo sexo, as mulheres são algo mais do que uma categoria biológica” (Tilly, 1994, p. 31).

De acordo com Tvardovskas (2015), são as produções de muitas artistas que, independentemente de serem feministas ou não, expressam uma poética feminista que elabora outras representações para a mulher, para o corpo e para as subjetividades. Nochlin (2016) observa que são as vivências e as experimentações das artistas que interferem nas produções que elas desenvolvem, resultando em uma identificação na arte feminista. A partir disso, percebe-se que, muitas vezes, as artistas partilham de uma mesma realidade, em que estão divididas entre o artístico, o doméstico e o maternal. Isso leva a criação de um imaginário coletivo entre elas, permitindo, assim, a possibilidade de compreender o que suas obras “dizem” e as narrativas geradas a partir dessas vivências.

Instrumentos metodológicos

A pesquisa é de caráter bibliográfico, de objetivo exploratório, com abordagem qualitativa (Gil, 2008), a qual foi instrumentalizada com aporte nas representações estéticas e simbólicas organizadas com base na Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2001). À vista disso, buscamos compreender, com base na Teoria do Imaginário, os fatos relacionados ao ser humano, a partir de uma dimensão sensível, que considera o campo do simbólico e do mítico e das sensibilidades de Michel Maffesoli (1996; 1998), que considera as experiências coletivas como uma forma de produzir conhecimento e emoções estéticas. Assim, o trajeto metodológico se deu a partir da perspectiva fenomenológica de Carvalho e Cardoso (2015), a qual é descritiva, interpretativa e filosófica.

Diante disso, o primeiro momento da investigação envolveu a revisão bibliográfica direcionada às temáticas de gênero, bordado e estética feminista, para melhor compreender a relação entre esses três elementos centrais que constituem a pesquisa. Posteriormente, foi realizada uma breve contextualização acerca dos temas supracitados, junto às notas sobre arte e mulheres artistas. Logo, deu-se a coleta dos dados, que foi realizada entre janeiro e junho de 2022, na própria associação. Em seguida, realizamos a análise das imagens com base nas técnicas propostas por Loizos (2003).

A seguir, apresentamos os dados provenientes da coleta, a partir da leitura imagética de 05 (cinco) peças produzidas pelas referidas artesãs, analisando, simbolicamente, alguns artefatos da AMAP.

Resultados e discussões

Bordando vivências: o imaginário da AMAP na produção de subjetividades

A Associação das Mulheres Artesãs de Passira (AMAP) foi idealizada pela bordadeira local Maria Lúcia Firmino dos Santos. Atualmente, possui cerca de 60 associadas, sendo jovens, adultas e idosas. Criada em 2007, a AMAP surgiu com o intuito de valorizar a arte local; e promover o reconhecimento coletivo, a autonomia feminina e a superação das vulnerabilidades. Para tanto, tomou-se o bordado como mola propulsora para a economia local e um instrumento de expressão pessoal e coletiva. Conforme Vasconcelos (2016), as bordadeiras se caracterizam como produtoras e receptoras da cultura do próprio município de Passira, fazendo do bordado um objeto cultural.

É possível observar como a tradição do bordado na região envolve as questões de gênero, considerando o “bordado manual de Passira como um espaço feminino” (Vasconcelos, 2016, p. 112). Esse fator possibilita traçar uma realidade comum às bordadeiras que, além de possuírem muitas mulheres na família que praticam o bordado, também foram, desde cedo, introduzidas nesta atividade como forma de aumentar a produção e, conseqüentemente, as vendas. No entanto, mesmo que a prática do bordado esteja relacionada com o aumento da renda familiar, o bordado produzido pelas mulheres da AMAP não caracteriza uma renda secundária.

Sousa (2012) expressa que, em grande parte, são as mulheres que se utilizam da prática do bordado como um complemento da renda familiar, uma vez que a maioria vive em

comunidades pobres. Todavia, esse pensamento culturalmente estabelecido do bordado ser um complemento também está relacionado ao papel desenvolvido pela figura masculina, firmado como provedor do lar. Logo, a atividade exercida por ele seria considerada a renda principal. Almeida (2010) revela que, tradicionalmente, era destinado à mulher honrar o lar e a família, à medida que o homem era o responsável pelos compromissos financeiros. Era ele quem protegia e realizava a manutenção do lar. Assim, qualquer renda que não fosse proveniente do pai ou do marido era posta no papel de secundária. No entanto, é conveniente ressaltar que essa realidade não se aplicava às mulheres/meninas de famílias mais humildes, visto que utilizavam do bordado como um meio de sobrevivência (Pereira; Trinchão, 2021).

Entretanto, como poderia o bordado ser colocado na função complementar, sendo ele o responsável pela renda de toda uma família e por mover economicamente Passira? Nessa perspectiva, ao observar o entrelaçamento da mulher e do bordado dentro da AMAP, percebemos que, além da renda familiar, a prática do bordado põe a questão de gênero em evidência, porque é uma tradição relacionada às mulheres da família.

A introdução das meninas no bordado através de uma figura materna, transmitido pela mãe ou pela avó, coloca essa prática como uma função realizada, unicamente, por mulheres. Dificilmente, se é encontrado termos como “bordadeiros” ou “bordadores”. Isso faz com que essa atividade seja definida pelo gênero. Ao observar as contribuições de Butler (2003) nos estudos sobre gênero, compreendemos como essa tradição se configura como um ritual diário, em que essas práticas rotineiras, por interferências sociais e culturais, criam a ilusão de que o ser e suas ações são permanentemente marcados pelo gênero.

Tais concepções são igualmente refletidas quando se observa o bordado ainda sendo compreendido como uma extensão do lar, em que a produção é vista de forma limitada à confecção de peças utilitárias. A cristalização desse pensamento cria a necessidade de reforçar, constantemente, o valor que a prática possui. Ao resumir a mulher e o bordado ao âmbito doméstico, desconsidera-se toda importância dessa tradição para a arte e para a história das bordadeiras de Passira. Como argumenta Silva (2021, p. 16), “o imaginário local é sempre associado à ideia familiar na qual a arte feminina é utilizada para dar sustento à família e não entendida como arte em si mesma”.

Essas questões contribuem para que as bordadeiras não sejam reconhecidas enquanto artistas ou tenham o reconhecimento invalidado. Em consequência, suas obras são colocadas

em uma posição de produção utilitária, reforçando que os pontos, ao irem para o tecido, estão fadados ao tradicional e às peças se tornam restritas a panos de prato, passadeiras, toalhas e lençóis. Bartra (2008) manifesta que muitas atividades criativas feitas por mulheres, incluindo a arte popular, foram camufladas de trabalho doméstico, tornando-as invisíveis. Vale considerar, ainda, a reflexão da autora no tocante ao fato da arte popular ser sempre denominada de forma generalizada como artesanato, arte decorativa ou tradicional (Bartra, 2008).

O bordado, por ser uma arte secular associada ao tradicional, tanto no modo de transmiti-la quanto na construção dos pontos, carrega a ideia de que não seja possível a modificação. Entretanto, de acordo com Lara (2011), mesmo que as tradições se encaminhem para serem preservadas, as transformações acontecem pela necessidade de acompanhar as novas gerações. Assim, a fuga dos padrões pré-estabelecidos demonstra uma quebra do pensamento de que o bordado produzido pela AMAP está associado a um elemento decorativo ou utilitário, passando a compreendê-lo como um instrumento relacionado ao sensível.

Logo, notamos como a AMAP constrói um papel fundamental, quando se observa o contexto da cidade em que o grupo está inserido, por, justamente, ser responsabilidade das bordadeiras o reconhecimento de Passira como “Terra do Bordado Manual”. Afinal, são as bordadeiras “casadas, viúvas, solteiras, mães, filhas, tias, avós, netas, trabalhadoras rurais, comerciantes, mulheres unidas, em suas particularidades, pela arte do bordado” (Vasconcelos, 2016, p. 110).

Diante disso, é que a Associação das Mulheres Artesãs de Passira acaba rompendo, mesmo que implicitamente, com os estereótipos relacionados ao bordado, ao materializar nas peças o imaginário, as representações das suas vivências, permitindo compreender a relação delas com a sua arte e com o lugar no qual estão inseridas. Afinal, Maffesoli (1996) ressalta como a cultura e a estética estão entrelaçadas. Assim, ao observar a peça bordada na figura I, conseguimos identificar a importância dessa união entre uma prática cotidiana e a sensibilidade coletiva, conforme expressa Maffesoli (1998). As bordadeiras da AMAP, através dessa peça, transmitem a união entre elas, seu fazer artístico e sua cidade, Passira.

Figura I - Pé de milho bordado no vestido



Fonte: Acervo AMAP (2018).

Vasconcelos (2016) argumenta que, além do bordado, Passira também contava com um grande cultivo de milho, sendo, na época, a maior produtora do estado de Pernambuco. Isso fez com que surgisse não só a tradicional festa do milho, mas, também, uma disputa entre milho e bordado para saber qual se destacava mais na cidade. Nesse sentido, entendemos que uma sociedade passa a existir quando ocorre a manifestação exterior da sua cultura, ao ser expressa por meio de um grupo ou de toda a sociedade (Maffesoli, 1998). Ao inserir o pé de milho, único elemento bordado na peça, as bordadeiras, justamente por estarem inseridas nessa realidade, passam a expor a memória e a cultura local, mostrando não a disputa, mas o retrato de uma união. A partir de um sentimento coletivo, elas reconhecem o milho e o bordado como elementos igualmente importantes na construção da história de Passira.

A partir dessas materializações, é possível a manifestação das bordadeiras como produtoras de um saber que parte do sensível, reforçando a construção de um conhecimento. Conforme Carvalho e Cardoso (2015), na modernidade, outras fontes de conhecimento foram ignoradas, a exemplo das que partem de uma dimensão dionisíaca, de uma perspectiva sensível ligada à imaginação, à vida, às brincadeiras e às festividades.

Figura II - Bordado retratando elementos da cultura local



Fonte: Acervo AMAP (2022).

A peça acima apresenta um cenário referente ao agreste pernambucano, com a presença de elementos que também são explorados na xilogravura nordestina, como o cacto, a igreja e o céu. A presença do trecho da canção de Luiz Gonzaga sugere a relação com o período junino, complementando esse retrato local. Além de evocar um cenário da cultura nordestina, a construção do bordado possibilita perceber simbolismos que perpassam pelo imaginário das bordadeiras da AMAP. O destaque dado à lua, não apenas com a presença de uma, mas de várias, pode ser traduzido como a representação da coletividade feminina presente na Associação, atribuindo uma particularidade à peça, visto que, de acordo com Durand (2001, p. 102), “a lua está indissolúvelmente ligada à feminilidade”.

Além disso, outros elementos relacionados, tradicionalmente, ao feminino são percebidos no bordado. Ao observar a peça, visualizamos a presença de uma única criança, que, por utilizar um elemento culturalmente estabelecido pelo patriarcado como do gênero feminino, um vestido de cor rosa, assemelha-se a uma menina. Isso ocorre, justamente, pela existência de um discurso cultural que atribui uma determinada cor a um gênero (Firmino; Porchat, 2017).

A escolha dessa figura tida como feminina revela o envolvimento com a questão materna, elemento que faz parte do cotidiano da maioria das bordadeiras da AMAP. Dividir-se entre o exercício de bordar e as atribuições do lar, incluindo o cuidado com os filhos e/ou netos, corrobora com a afirmação de Korsmeyer (2018), que argumenta que os temas associados ao doméstico conectam as mulheres, uma vez que partilham de vivências parecidas por estarem inseridas em um mesmo contexto.

Ainda em relação a figura II, é comum que o imaginário coletivo associe o vocativo “meu amor”, presente no trecho da música bordada, como alusão ao amor romântico. No entanto, fica latente que no bordado, ao relacioná-lo com a criança da cena, refere-se a um amor

materno. Logo, a sugestão para que a criança olhe para esse céu, com a presença de várias luas, revela a importância de, desde a infância, direcionar o olhar para as questões que envolvem o universo da bordadeira e a coletividade de mulheres.

Quando a temática local e regional é explorada nas duas peças analisadas, identificamos que a construção delas não se resume apenas aos elementos regionais. As bordadeiras da AMAP atribuem uma carga ligada à dimensão coletiva atrelada ao feminino. Afinal, é a união de relatos individuais que acaba refletindo no retrato de todo um grupo (Tilly, 1994). Ao captar nas peças a relação com o cotidiano, vivências e experiências dessas mulheres, é perceptível o reconhecimento do bordado como um instrumento capaz de produzir e expressar subjetividades.

É por meio dessas questões que há a possibilidade de cogitar que o imaginário coletivo associado à essas mulheres, como sugere Durand (2001, p. 41), torna-se “nada mais de que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito”. Assim, entendemos que o imaginário, por mais que seja algo subjetivo, parte do concreto, das interações e das trocas simbólicas entre as mulheres. O imaginário por elas organizado decorre das aprendizagens que são mediadas no coletivo, do meio em que estão inseridas e a partir de como estes saberes passam a organizar novos trajetos imagéticos, passando a exemplificá-los nos bordados.

AMAP e estética feminista: a materialização da coletividade feminina

Maffesoli (1996) manifesta que é na vivência coletiva e na experiência partilhada que o emocional se firma. É a partir desse sentimento que as mulheres da AMAP constroem uma relação sólida, baseada no respeito e na amizade, entendendo que o crescimento e reconhecimento do grupo reflete sobre todas elas. A coletividade construída revela como o compartilhamento de saberes e o objetivo em promover a superação das vulnerabilidades torna a AMAP um local seguro e receptivo.

Diante disso, a maneira de produzir as peças acaba sendo um reflexo desse modelo associativo. O fazer manual parte de um olhar sensível ao construir temáticas que permeiam o dia a dia delas, criando elementos que retratam, por exemplo, a realidade da bordadeira. Concebemos, a partir disso, que as bordadeiras buscam estabelecer um rompimento com estereótipos misóginos, procurando novas formas de reproduzir as narrativas ligadas ao

feminino (Tvardovskas, 2015). Segundo Silva (2021), a forma como as artistas representam o corpo feminino na arte possibilita pensar sobre os estereótipos atrelados ao gênero e, consequentemente, às vivências das mulheres.

Figura III - Mulher exercendo a prática do bordado



Fonte: Acervo AMAP (2014).

São as obras pensadas e construídas por mulheres que expõem como elas experienciam e manifestam o mundo em suas produções, e como isso interfere para que a vida, o pensamento e os corpos delas sejam mais livres (Assis, 2012). Dessa maneira, a dimensão coletiva representada no bordado da figura III possibilita pensar em outras formas de se dialogar com a arte. Nela, está salientado o protagonismo feminino presente na concepção da ideia, na produção e dentro da própria obra.

O retrato do cotidiano expresso na peça revela a importância de evidenciar obras produzidas por mulheres, pelo fato dessas representações aproximarem realidades comuns. Em outras palavras, ao demonstrar uma figura tida como feminina, que não apresenta face, pode-se gerar uma identificação das bordadeiras que compõem o próprio grupo, como também outras bordadeiras locais, com esse fazer artístico. Ao introduzi-lo e relacioná-lo com uma ação cotidiana, essas mulheres reforçam a argumentação de Carvalho e Cardoso (2015, p. 109), de que o cotidiano é “a própria articulação da nossa existência”, visto que, por meio dele, o imaginário é compreendido por arquétipos e símbolos.

As bordadeiras, ao evidenciarem esse ritual culturalmente enraizado do ato de bordar, reforçam a resistência da prática, colocando em posição de destaque um fazer que, durante

muito tempo, foi posto em um local de inferioridade. Ao evocar essa posição, as artistas passam a mostrar a importância que esse fazer possui em suas vidas, na qualidade de atividade que promove o reconhecimento da cidade, a autonomia financeira e, principalmente, a oportunidade de se expressar por meio do bordado. Afinal, a libertação do imaginário das mulheres estabelece um vínculo com a arte, que possui intenções feministas pelo fato de causar um rompimento com as leis formais (Bovenschen, 1985).

A partir das vivências que partem do cotidiano, as bordadeiras da AMAP desenvolveram bordados com a temática “Abelhas”. A escolha se deu a partir de conversas com os apicultores da região sobre a condição das abelhas locais, que estavam ameaçadas de extinção por questões relacionadas à seca e ao desmatamento. Com base nisso, é possível notar como o bordado pode, igualmente, estar atrelado à denúncia social, tornando-se um ponto de reflexão sobre a escassez das abelhas na região. Além disso, constatamos como o imaginário coletivo associado às bordadeiras se faz presente à medida que passa a ser externado pela forma como criam e apresentam suas temáticas, fazendo do bordado um suporte para expressá-lo.

Outro motivo para a escolha da temática se relaciona a simbologia que a abelha carrega. Na página oficial da associação no *Facebook*, as bordadeiras mencionaram que a escolha temática surgiu da similaridade entre o grupo e o animal, visto que, na colmeia, o trabalho é feito pelas abelhas fêmeas. De forma semelhante é a AMAP, um grupo composto por mulheres destemidas que fazem do bordado seu sustento (Bordado de Passira, 2015).

Diante disso, a interação das bordadeiras com o meio onde habitam promove uma relação de mutualismo. Da mesma forma que elas se deixam inspirar pelo ambiente que as cercam, acabam também por influenciá-lo (Silva, 2017). Dentro dessa perspectiva, verificamos que o saber e as experiências não ficam restritos, ou seja, existe uma troca que possibilita pensar como as suas produções podem afetar o ambiente, a sociedade e a própria comunidade. De acordo com Maffesoli (1998, p.171), “a vida social em sua integralidade está imersa numa atmosfera estética, é feita, antes de mais nada e cada vez mais, de emoções, de sentimentos e de afetos compartilhados”.

A representação da abelha parte de uma expressão que permeia o imaginário coletivo e a sensibilidade das bordadeiras da AMAP. De acordo com Pitta (2005, p. 13), “o ser humano, assim constituído, atribui significados que vão bem além da funcionalidade dos atos ou objetos”. Logo, é a partir desse olhar de conservação da cultura das abelhas que,

inconscientemente, elas representam a resistência da prática do bordado passirense. Assim, a função polinizadora que as abelhas desempenham na natureza também reflete no papel das bordadeiras da AMAP, que atuam como “agentes polinizadores” da valorização desses saberes historicamente relegados.

Figura IV - Bordado com tema “Abelhas”



Fonte: Acervo AMAP (2015).

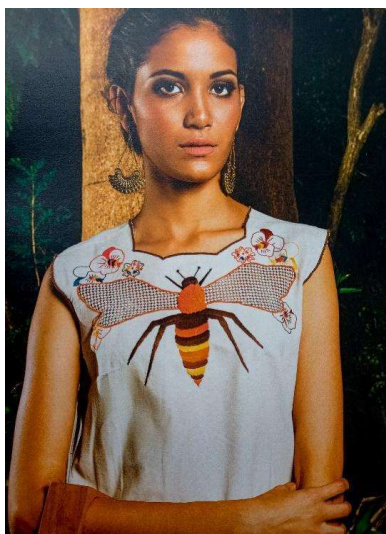
A partir da construção do bordado com a temática da abelha representado na figura IV, torna-se possível perceber a influência que o trabalho coletivo tem sobre a peça. Mesmo com a presença da abelha no centro, o destaque é dado para o que está em torno dela, a colméia. Fica evidente que o tamanho da abelha em relação a colméia revela que, apesar de sua função ser de grande importância, ela só acontece pela existência de um trabalho em conjunto. Reflete-se, assim, na valorização dada à coletividade feminina dentro da AMAP. Dentro dessa perspectiva, mesmo que tais informações não estejam explícitas, elas podem estar contidas na imagem. No entanto, não são percebidas facilmente por aqueles que se encontram despreparados para compreendê-las em sua plenitude (Loizos, 2003).

À vista disso, observamos que, sendo a colméia o abrigo da abelha, a sua representação evidencia as intenções do grupo em apontar a AMAP como um local capaz de fornecer um suporte emocional e financeiro para as suas 60 componentes. A partir dessa coletividade, a associação se torna um lugar passível de se compartilhar saberes, com mulheres unidas em busca do reconhecimento coletivo. Compreendemos, dessa forma, que a relação entre

sentimento, imaginário, conhecimento e natureza se correlacionam com a estética à medida que está voltada para as pluralidades e como isso pode ser ou estar traduzido nas artes (Carvalhos; Cardoso, 2015).

As abelhas também foram escolhidas para protagonizar as peças da “Coleção Abelhas”, planejada em 2015, a partir de um financiamento coletivo que deu origem ao projeto “Bordados de Passira”. O nome passou a ser utilizado, oficialmente, para divulgar as peças produzidas pela associação, incluindo etiquetas e redes sociais. Com esse auxílio inicial, a AMAP conseguiu ampliar seus conhecimentos através do desenvolvimento de diversas oficinas, como as de embalagem, funcionamento de loja virtual, modelagem plana e tridimensional. Conseqüentemente, as bordadeiras poderiam ter total autonomia sobre suas produções, desde a confecção das peças até a sua comercialização.

Figura V - Campanha publicitária para a “Coleção Abelhas”



Fonte: Riscos em Anil, Pontos em Flor, Memórias do bordado de Passira (catálogo), 2017.

Diferente da figura IV, a peça demonstrada na figura V coloca a abelha em uma posição de destaque. Sua representação, junto à presença de pequenas flores, ultrapassa a objetividade abelha e flor. A abelha, imageticamente, representa a ruptura da simbologia da flor, como referência à fragilidade feminina, na medida em que simboliza a provedora, desvinculada da ideia patriarcal de dependência da figura masculina. Sistema de poder que privilegia os homens e os coloca em posição de superioridade em relação à figura feminina. Esse ponto é reforçado pela projeção dada as asas da abelha, revelando um alçar voo em busca de suas próprias

conquistas, visto que, simbolicamente, para Durand (2001) e Pitta (2017), a asa está relacionada ao desejo de transcender, de elevar-se. Isso reforça, igualmente, a presença do protagonismo e da autonomia feminina dentro da associação. É através dessa autonomia que as bordadeiras conseguem gerar e administrar sua própria vida e renda.

Assim, podemos notar como é imprescindível entender o que as bordadeiras, enquanto associação, querem transmitir por meio das produções, buscando compreender as narrativas que são criadas por elas. A temática das “Abelhas” é um exemplo de como as experiências cotidianas das bordadeiras são materializadas com diferentes sentidos. Afinal, a imagem tem um grande poder de agregar um vasto valor informativo (Loizos, 2003).

Ao observar esse sistema associativo, compreendemos como a AMAP, por si só, traduz os eixos feministas de vivência, coletividade, produção e subjetividade. Ao se unirem enquanto associação, essas mulheres rompem com o isolamento da mulher, que ao longo da história foi limitada às paredes do lar, e, assim, passam a encontrar suporte que ultrapassa questões financeiras, tornando esse espaço um local capaz de proporcionar o compartilhamento das próprias experiências e trocas de saberes. Através desse fazer manual, as bordadeiras encontram liberdade para se expressarem artisticamente; revelam como o bordado as identifica como mulheres artistas; passam a contar a própria história; e, também, contam a história da sua cidade, Passira.

Considerações finais

A partir da pesquisa, ressaltamos a valorização do fazer manual e da arte produzida por bordadeiras, visto que produções de mulheres sempre foram enquadradas como extensão do lar e distanciadas do campo artístico. Ao evidenciar o imaginário, as subjetividades e os simbolismos em suas peças, compreendemos que, ao utilizar o bordado para expressá-los, as bordadeiras da AMAP rompem com os estereótipos antes atribuídos ao gênero e à arte de bordar.

A análise simbólica de algumas peças nos permitiu entender a relação existente entre as bordadeiras e a estética feminista, pois, a medida em que elas transformam temas que permeiam o seu cotidiano em arte, essas mulheres passam a evocar o local no qual estão inseridas. Além do mais, apresentam outras representações para o feminino, porque passam a expressar o olhar delas sobre si mesmas, distanciando-se da objetificação atribuída às mulheres e,

consequentemente, a seus corpos no campo arte. Ao ter essa sensibilidade, as bordadeiras tornam evidente que as narrativas inseridas em suas peças transformam e atribuem novos significados para o bordado, revelando a importância da libertação do imaginário das bordadeiras e do protagonismo feminino, visto que esses foram apagados ao longo da história da arte.

Essa pesquisa pretendeu, igualmente, repensar esse lugar no qual as bordadeiras foram colocadas, pois, ao transformar nosso olhar, somos capazes de fortalecer a visão do bordado produzido por essas mulheres como uma expressão artística. Não sendo um fazer reconhecido apenas pelo seu vínculo histórico com o doméstico. Ao reforçar a importância que possuem, é possível não apenas vê-las, mas reconhecê-las enquanto mulheres artistas e, dessa forma, poder aspirar que as bordadeiras e suas produções estejam nos livros de história da arte, sendo reconhecidas pelas suas criações.

As discussões sobre mulheres artistas passaram a ser levantadas apenas por volta de 1970, quando historiadoras feministas do campo artístico passaram a problematizar as representações femininas e questionar as ausências das mesmas nas produções artísticas na arte ocidental (Oliveira, 2022). Para a historiadora Rozsika Parker (2010), ainda é preciso aprofundar os estudos sobre essas representações e sobre o porquê de existirem poucas mulheres artistas nos livros de história da arte. Problematizar essas questões é também entender e discutir os contextos nos quais as mulheres estavam inseridas (Oliveira, 2022).

Por fim, ao observar suas produções, entendemos como essas mulheres são responsáveis pela manutenção da cultura local. Sobretudo, pela prática do bordado genuíno de Passira que, além de consolidar a autonomia feminina e superar as vulnerabilidades, encontram nesse fazer artístico a segurança financeira e emocional que fortalece a dimensão coletiva da AMAP. Diante disso, podemos destacar a importância de futuras pesquisas acerca da mulher e do bordado, visto que, ao observar a Associação, compreendemos como essas mulheres promovem, igualmente, uma ruptura do pensamento culturalmente enraizado de que bordadeiras não são produtoras de conhecimento, desconsiderando toda a transmissão que acontece pela oralidade.

Referências

ALMEIDA, Flavia Leme de. **Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ASSIS, Sissa Aneleh Batista de. **Mulheres Artistas: narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

BARTRA, Eli. Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular. **Revista de estudios de género**, Jalisco, v. 3, n. 28, p. 7-23, 2008. Disponível em: <<http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/970>>. Acesso em: 17 out. 2021.

BORDADOS DE PASSIRA. **Coleção Abelhas**. Passira, 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1732350183651036&type=3&locale=pt_BR>. Acesso em: 14 set. 2021.

BOVENSCHEN, Silvia. Existe uma estética feminista? In: ECKER, Gisela (Org.). **Estética Feminista**. Barcelona: Icaria Editorial, 1985, p. 21-58.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, Mário de Faria; CARDOSO, Fernando da Silva. Contemporaneidade, Pesquisa Social e Imaginário. **Revista Nupem**, Campo Mourão, v. 7, n. 13, p. 105-117, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/nupem/article/view/5470/3498>>. Acesso em: 24 mar. 2022.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Tradução Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Jean-Yves. Bordar: masculino, feminino. In: ALIANÇA ARTESANAL (Org.). **Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais**. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006, p. 13-22.

FIRMINO, Flávio; PORCHAT, Patricia. Feminismo, identidade e gênero: Apontamentos a partir de “Problemas de Gênero”. **Revista Brasileira de Psicologia e Educação**. Araraquara, v.19, n.1, p. 51-61, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/download/10819/7005/30063>. Acesso em: 14 mar. 2022.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas. 2008.

GREENHALGH, Verunschka Pereira. **Entre linhas e narrativas: mulheres que tecem memórias, do Colégio Stella Maris para a vida**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

KORSMEYER, Carolyn. Efervescencias salvajes: una mirada retrospectiva al arte feminista. **Anales de Historia del Arte**, v. 28, p. 29- 58. 2018.

KORSMEYER, Carolyn; **Gender and aesthetics: An introduction**. New York: Routledge, 2014.

LARA, Larissa Michelle. **Corpo, sentido ético-estético e cultura popular**. Maringá: Eduem, 2011.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 137-155.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

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

OLIVEIRA, Julliany Cássia. **Mulheres artistas e outros modos de ver: questões de gênero na narrativa oficial da história da arte**. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the femininity**. Londres: IB Taurus, 2010.

PEREIRA, Carolina Nascimento; TRINCHÃO, Gláucia Maria. O bordado como ferramenta educacional no Brasil entre os séculos XIX e XX. **Revista História da Educação**, Porto Alegre, v. 25, p. 101244, 2021. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/101244>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

PITTA, Danielle Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

SILVA, Ilzy Gabrielle Soares da; **A arte figurativa de mestras-artesãs do Alto do Moura, Caruaru - PE, e os sentidos estéticos e sensíveis sobre questões de gênero**. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Design). Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2021.

SILVA, Ilzy Gabrielle Soares da; CARVALHO, Mário de Faria. A arte figurativa de mestras-artesãs do Alto do Moura, Caruaru - PE, e os sentidos estéticos e sensíveis sobre questões de gênero. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 31-48, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/19869>>. Acesso em: 18 maio. 2023.

SILVA, Maria Regina M. Batista e. **O universo da bordadeira: estudo etnográfico do bordado em Passira**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 1995.

SILVA, Suelma Cristina Bernardo da. **Bordado Manual de Passira: intersecções entre imaginário Regional, Barroco e Rococó**. Monografia (Graduação em Design). Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2017.

SIMIONI, A. P. C. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, p. 83-97, 2007. Disponível em:

<<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Ana%20Paula%20Cavalcanti.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2023.

SIMIONI, A. P. C. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, p. 375–388, jan. 2011.

SOUSA, Maisa Ferreira de. **O bordado como linguagem na arte/educação**. Monografia (Graduação em Artes Plásticas). Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SOUSA, Sílvia Amélia Nogueira de. **Mulheres, arte e domesticidade: entre a arte feminista e o Dicionário do Lar**. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

TILLY, Louise A. Gênero, história das mulheres e história social. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 3, p. 29-62, 1994.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015.

VASCONCELOS, Isabella Karim Moraes de. **Uma prática, um bem cultural: uma história sobre o bordado na cidade de Passira-PE (1985-2008)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2016.

VICENTE, Filipa Lowndes. **A arte sem história: mulheres e cultura artística (século XVI-XX)**. Lisboa: Athena, 2012.