

(Des)tecer a casa: o bordado como linguagem subversiva nas obras de Clara Nogueira e Mariana Guimarãesⁱ

Anirã Marina de Aguiar Casali Dias

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Juiz de Fora – MG, Brasil

lattes.cnpq.br/7653209910667364

 orcid.org/0000-0003-4012-6698

aniram.marina@ufjf.br

 @percursos_revista

 /revpercursos

Para citar artigo:

DIAS, Anirã Marina de Aguiar Casali. (Des)tecer a casa: o bordado como linguagem subversiva nas obras de Clara Nogueira e Mariana Guimarães. **PerCursos**, Florianópolis, v. 27, e0103, 2026.

 <http://dx.doi.org/10.5965/19847246272026e0103>



(Des)tecer a casa: o bordado como linguagem subversiva nas obras de Clara Nogueira e Mariana Guimarães

Resumo

Este artigo analisa obras das artistas Clara Nogueira e Mariana Guimarães que utilizam o bordado como linguagem para evidenciar questões de gênero como a domesticidade, a maternidade e a sexualidade feminina. A reflexão parte da compreensão das práticas têxteis — em especial, o bordado — como atividades historicamente associadas aos rituais de inculcação da feminilidade e aos processos de socialização das mulheres. Argumenta-se que, nesse contexto, o bordado constitui uma linguagem potente para problematizar as dinâmicas de gênero. Além disso, considerando seu estigma na historiografia da arte, mobiliza-se uma bibliografia crítica que evidencia as desigualdades históricas entre os gêneros artísticos, os quais repercutem na invisibilização das linguagens têxteis.

Palavras-chave: bordado; mulheres artistas; domesticidade; maternidade; sexualidade.

(Un)weaving home: embroidery as a subversive medium in the works of Clara Nogueira and Mariana Guimarães

Abstract

This article analyzes the works of artists Clara Nogueira and Mariana Guimarães, who use embroidery as a medium to highlight gender issues such as domesticity, motherhood, and female sexuality. The reflection considers textile practices—particularly embroidery—as activities historically associated with the rituals of inculcation of femininity and the socialization of women. It is argued that, in this context, embroidery constitutes a powerful medium for problematizing gender dynamics. Furthermore, considering its subordinate status in art historiography, this study draws on critical literature that reveals the historical inequalities between artistic genres, which contribute to the invisibilization of textile practices.

Keywords: embroidery; women artists; domesticity; motherhood; sexuality.

1 Introdução

O presente artigo busca analisar as obras de duas artistas têxteis brasileiras: Clara Nogueira e Mariana Guimarães. Ambas são artistas e pesquisadoras que refletem em seus trabalhos questões como gênero, maternidade, subjetividade feminina e os papéis sociais impostos às mulheres, utilizando as técnicas têxteis como meios privilegiados de expressão. Neste artigo, propõe-se dar ênfase à técnica de bordado aplicada por ambas as artistas.

É importante considerar o bordado como uma linguagem carregada de ambiguidades, uma vez que fez parte de processos simbólicos atrelados à socialização feminina e à afirmação das diferenças de gênero e, por outro lado, ofereceu modos de expressão criativa para as mulheres, adquirindo um caráter libertário. Constitui-se, assim, como linguagem privilegiada para abordar questões de gênero, justamente por seu emaranhamento com a condição feminina e a estigmatização a ela associada.

Assim, o bordado autoriza processos de desterritorialização e reterritorialização (Guimarães, 2017, p. 2518), permitindo que as artistas questionem e reconstruam suas vivências através do espaço, produzindo retratos das suas realidades enquanto mulheres e mães no contexto brasileiro, experiências que, apesar de individuais, refletem um cenário de questões macropolíticas. Nesse sentido, o território da casa aparece como espaço vital para pensar as relações entre socialização feminina, maternidade, domesticidade e também de subversão na luta pela manutenção de uma vida criativa.

Para a produção da análise das obras selecionadas, faz-se uso de uma bibliografia que demonstra as contribuições do pensamento feminista para a interpretação de obras têxteis, buscando evidenciar o valor histórico do discurso articulado no trabalho das artistas. Essas produções destacam a potência dos fazeres têxteis como modos de representação da subjetividade feminina que subvertem uma historiografia sexista da arte. Essa historiografia subjuga não somente as mulheres, mas, como consequência das hierarquizações de gênero, classifica os fazeres têxteis como menores (Blanca, 2014).

2 Os têxteis no contexto da experiência feminina: entre o doméstico e o político

Em seu artigo “Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan”, Simioni (2010) argumenta que os meios têxteis foram historicamente associados à construção da feminilidade, agregando valores como a domesticidade, a maternidade e a pureza. Parker (1984) também reforça essa perspectiva no livro *The Subversive Stitch*, ao associar as imagens das mulheres bordando com a criação de um imaginário sobre a mulher ideal na perspectiva vitoriana.

Esse processo de criação de um ideário sobre o papel social da mulher conflui com outro processo histórico que vinha decorrendo desde o Renascimento: a hierarquização dos meios artísticos. À medida que a arte passa a ser entendida como produto de uma mente considerada genial, as artes aplicadas foram submetidas ao termo artesanato, “visto como o protótipo da ausência de dotes intelectuais, incapaz de conceber e realizar a ‘grande arte’” (Simioni, 2010, p. 4). Essa divisão histórica será afirmada através da criação das academias de Belas Artes na Europa, modelo que posteriormente será aplicado na América Latina. De acordo com Blanca (2014), os estigmas de gênero se somam aos estigmas de raça e deslocam, desse modo, práticas artísticas como o bordado para o universo do artesanato.

No caso específico das artes têxteis, sua desvalorização se dá em paralelo com os processos de inculcação da feminilidade, atrelando-se cada vez mais à socialização da mulher enquanto prendada, submissa, casta e destinada à maternidade e ao casamento. Simioni afirma que:

A desvalorização que as obras de arte realizadas em suportes têxteis sofreram ao longo do tempo vincula-se, inextricavelmente, a um outro fenômeno que transcende questões estilísticas, colocando-se em um terreno mais amplo, de injunções políticas e de hierarquias construídas socialmente, a saber, o de sua feminização (Simioni, 2010, p. 3).

Também é possível afirmar que o bordado tem um papel-chave na socialização feminina ao longo do século XIX e início do século XX, fazendo parte da dinâmica de

entrelace entre mulher e família (Pinguello; Simili, 2015). A casa se torna território de afirmação da profecia patriarcal e, assim, cria-se uma trama no imaginário coletivo de que os têxteis estariam intrinsecamente atrelados à feminilidade e ao contexto doméstico, um afirmando o outro em uma relação mútua.

Um ponto-chave na virada dialética em relação aos fazeres têxteis no campo da arte é a produção estética da onda feminista de 1970 nos Estados Unidos da América. Artistas mulheres começaram a questionar as hierarquias artísticas vigentes e a reconhecer as linguagens historicamente estigmatizadas pelo gênero como meios capazes de denúncia da condição feminina na sociedade (Simioni, 2010).

A elaboração do discurso feminista reverbera em um processo de resgate da presença de mulheres na história da arte. Nesse contexto, Pollock (1988, p. 3) sugere a substituição do termo “criação” por “produção”, partindo da perspectiva do materialismo histórico. Ao realizar esse movimento epistemológico, Pollock enfatiza a necessidade de perceber a totalidade de relações que formam as condições de produção e consumo de objetos designados como arte. Assim, implica que a arte precisaria ser compreendida como prática e as condições desta prática também deveriam ser analisadas.

Considera-se, portanto, as diferentes condições de produção e prática entre homens e mulheres — fatores como acesso à educação, segurança no espaço público, racismo e sexismo. No caso das mulheres, sua existência dentro da sociedade patriarcal esteve atrelada ao espaço da casa, seja enquanto esposa ou trabalhadora doméstica.

Diante de uma tradição historiográfica que costuma tratar a experiência feminina como um apêndice da narrativa central — masculina, branca e eurocentrada —, observa-se que uma das premissas da História da Arte tem sido justamente sua relação com o espaço social. Esse sujeito, no entanto, é delimitado pela branquitude e pela masculinidade, únicas vozes legitimadas a usufruir plenamente desse espaço. Em oposição a esse viés, a virada conceitual sintetizada no lema “o privado é político” ampliou as fronteiras entre o doméstico e o público, propondo o território como experiência política. Ao fazê-lo, demonstrou que temas antes restritos à esfera íntima poderiam vir à tona e ser debatidos publicamente, inclusive por meio das artes.

É importante compreender a casa como um espaço da feminilidade, como elucida Pollock (1988, p. 93), considerando que este espaço não determina somente o campo da representação, mas configura um território a partir do qual a feminilidade é vivida como uma posição no discurso e prática social. Historicamente, as mulheres produziram a partir do imaginário relacionado ao universo doméstico porque ele se fazia presente, era o que elas mais conheciam e porque não podiam escapar dele (Lippard, 1995, p. 62).

Na atualidade, retratar as realidades domésticas continua sendo um ato de resistência e subversão, questionando pretensas narrativas “universais” e colocando em perspectiva vivências que dizem respeito a uma grande massa de mulheres espalhadas através do globo e que, apesar de suas diferenças, compartilham as mazelas da divisão de gênero.

O percurso do pensamento feminista tem impacto direto sobre as concepções acerca da arte têxtil, abrindo um novo campo de possibilidades e experimentações. À medida que temáticas da domesticidade, maternidade, sexualidade feminina e até mesmo da violência ganhavam espaço nas representações das mulheres artistas, as técnicas têxteis foram se estabelecendo como linguagem representativa – não somente dos processos de socialização feminina. Configuraram-se também como um importante repertório de saberes pertencente às mulheres.

Afirmar o bordado como linguagem mediadora da relação entre a mulher e o espaço da casa é atentar para a capacidade de elaborar um discurso estético que reapropria gestualidades carregadas de significado, reinterpretando o contexto opressivo da diferença de gênero e transmitindo os afetos que atravessam esse território.

A artista Mariana Guimarães, em seu artigo *O Fio Como Paisagem Na Mediação Casa, Corpo E Obra*, afirma que:

As nossas experiências diárias produzem geografias de ações e organizam nossa caminhada, o cotidiano é um lugar praticado. O cotidiano contribui para a configuração de espaços, de lugares e paisagens. Espaços e paisagens que se configuram a partir da interação entre objeto, sujeito e lugar. Na fusão e interpenetração do espaço interior-exterior (Guimarães, 2017, p. 2516).

Nesse sentido, o fio e mais especificamente, a bordadura, transformam a relação da mulher com o espaço e, como uma prática inserida no cotidiano, é também responsável pela construção da sua geografia. Ao analisar as produções de Clara Nogueira e Mariana Guimarães, busca-se demonstrar de que maneira o universo da casa — abarcando gestualidades, intimidades, inquietações e questionamentos — aparece em estado de contaminação com o corpo e com a linguagem têxtil.

Nesse caso, a bordadura se apresenta como *modus* (Guimarães, 2017) de estabelecer essa representação poética. A casa é compreendida, portanto, como território de afetos e subjetividades, ambíguo em seu duplo sentido de aprisionamento e pertencimento, tensionando os papéis sociais impostos às mulheres e a possibilidade de desenvolverem a partir dele uma produção estética.

Por seu caráter ambíguo, Parker (1984) irá considerar o bordado uma arte com potencial naturalmente revolucionário, que carrega em si um discurso histórico. Esse discurso fornece a artistas como Clara Nogueira e Mariana Guimarães uma linguagem capaz de interrogar e transformar suas realidades.

3 A dança da mulher-polvo: representações das tarefas domésticas na obra de Clara Nogueira

Mãos varrem o chão. Mãos penteiam o cabelo de uma criança. Braços a carregam no colo, a vestem e lhe dão banho. Fragmentos de uma rotina que envolve a maternidade e o cuidado da casa — gestos que configuram um exercício constante de manutenção da vida. Trabalho invisível, força produtiva não remunerada. Essas mesmas mãos também cortam e cozinham um polvo, cujo tentáculo vermelho se estende em um longo pedaço de tecido.

Figura 1 - Montagem das obras *O Trabalho de Pentear*, *O Trabalho de Dar Colo*, *O Trabalho de Preparar* e *Desnaturalizado*. Fotografias: Esdras Bezerra



Fonte: Nogueira, 2022¹.

As obras (2022) *O Trabalho de Pentear*, *O Trabalho de Dar Colo*, *O Trabalho de Preparar* e *Desnaturalizado*, entre outras que representam tarefas domésticas manuais, compõem uma complexa trama criada pelas mãos da artista Clara Nogueira. Pontos simples em linha branca dão vida à representação das cenas de um cotidiano marcado pela rotina e pelas obrigações da vida doméstica e da maternidade. Entre as cenas, um elemento se destaca: o tentáculo do polvo é a chave do discurso. Ele figura a multiplicidade de obrigações implicadas no espaço da casa, como se a mulher fosse transformada, em sua socialização, em um ser de muitos braços capaz de executar gestos variados exigidos pelo trabalho doméstico. O corpo em ação, com seus ângulos e procedimentos, coloca-nos em estado de presença, acompanhando os gestos de Clara.

É significativo que o tentáculo seja o único elemento totalmente preenchido em minuciosos pontos coloridos. O tempo investido em sua execução supera aquele empregado nas demais cenas: a imagem colorida contrasta com os espaços vazios das figuras humanas — mãe e criança. Os pontos que trazem os tons quentes à imagem sugerem a complexidade, a ciclicidade e a reproduzibilidade dos gestos cotidianos. O corpo-polvo é produzido por esses espaços, no repetir da rotina, na performance diária

¹ As fotos foram disponibilizadas à autora pela artista.

das tarefas. Assim, a mulher-polvo se torna ensimesmada como o próprio fio (Guimarães, 2017, p. 2513), composta por aquilo que vive, pelas experiências que compõem sua relação com o território. Ao cortar os tentáculos, Clara desnaturaliza as coreografias cotidianas, rompendo com uma narrativa que tende a chamar de amor todos os gestos de manutenção da vida, e que, muitas vezes, não passam de exaustivas obrigações.

Quando a artista associa as cenas cotidianas à obra *Carteira de Trabalho da Minha Mãe* (2022), que consiste em uma reprodução têxtil do objeto, acena para a divisão sexual do trabalho refletindo sobre um sistema que historicamente recusou reconhecer o trabalho doméstico como atividade produtiva. As mulheres permanecem submetidas a jornadas múltiplas, nas quais os cuidados com casa e filhos se somam às ocupações formais e informais, muitas vezes em horários noturnos e finais de semana.

Ao utilizar a linguagem têxtil para trabalhar essas temáticas, o discurso de Clara Nogueira ganha ainda mais complexidade. A fatura do bordado, por natureza, demanda uma temporalidade também cíclica, recursiva, remetendo a atividades domésticas que não têm fim e que formulam na vida da mulher um horizonte que se refaz a cada dia. Apesar de os meios têxteis também serem uma fonte de exploração do trabalho, eles ganham um duplo sentido quando aplicados ao fazer artístico da mulher, estabelecendo uma relação de auto-realização e de elaboração de um discurso sobre si.

Nesse contraste, os gestos e coreografias domésticas podem ser lidos de modo crítico — como imposição da domesticidade —, mas também poético, como produção de subjetividade e de construção de um universo criativo no espaço da casa. Representada pelo bordado, a rotina ganha uma temporalidade outra, frequentemente negada pelo tempo impositivo da sobrecarga e das múltiplas jornadas femininas.

Nessa perspectiva, o gesto de bordadura se apresenta como resistência, recuperação e cura. Perez-Bustos no livro *Gestos Textiles: un acercamiento a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*, reforça essa ideia:

Nos tempos de excesso laboral que vivemos, onde as jornadas de trabalho se alargam, as responsabilidades se acumulam e os tempos livres se tornam escassos, pensar o fazer têxtil tem sido para mim uma possibilidade de questionar esses ritmos a partir dos movimentos repetitivos e envolventes do corpo sobre si mesmo, através dos quais a

matéria têxtil se restabelece e a alma parece se curar [...] (Perez-Bustos, 2022, p 27, tradução própria).

Ao mesmo tempo em que Clara nos induz a observar as atividades que moldam sua experiência, é importante considerar o tempo “entre” no qual os bordados são produzidos. Se a rotina doméstica — seja no cuidado da casa ou da prole — impõe um tempo marcado pela urgência e repetição, o tecer apresenta outro ritmo: praticado nas frestas dos afazeres que permite a quem borda recuperar sentimentos, sensações e o senso de si. O bordado transforma a experiência. A recursividade ganha outras características, refletindo um processo em que a bordadeira é capaz de percorrer paisagens internas, ainda que encerrada no espaço da casa (Dias, 2021). Assim, o corpo que habita o tempo através do bordado constrói uma experiência territorial que ganha novas dimensões nas quais é possível estar em potência na companhia dos materiais (Perez-Bustos, 2022): linha, agulha e tecido.

No intervalo entre tarefas, o bordado é capaz de reconstruir relações espaciais através de gestos inerentemente políticos capazes de produzir processos de cura (Perez-Bustos, 2022, p. 21) que desafiam a ordem estabelecida — a mesma que produz mulheres sobrecarregadas, privadas de tempo e de condições para desenvolverem um processo artístico.

Assim, a manutenção da casa quando representada através do bordado se transforma em um processo de recuperação, resiliência e pausa para o qual o corpo, o fio e a casa se entrelaçam formando um universo de sentidos.

4 Ferir a pureza, afirmar a si mesma: os paninhos eróticos de Mariana Guimarães

Dentre os muitos trabalhos em bordado produzidos pela artista e professora Mariana Guimarães, destacam-se duas obras da série *Livro Erótico Bordado* (2015). Trata-se de um conjunto de representações da sexualidade feminina que se relacionam diretamente com a materialidade têxtil, para a qual a relação entre a escolha da

linguagem e da superfície transformam o discurso apresentado, acumulando significados e camadas históricas.

A superfície sobre a qual esses bordados eróticos são realizados remetem diretamente aos paninhos, artefatos têxteis domésticos “frequentemente negligenciados pela historiografia da arte, do design e da cultura material” (Malta, 2015, p. 1). As imagens aplicadas a esses pequenos pedaços de tecido branco configuram um gesto radical da artista, pois tensionam a domesticidade desses objetos ao relacioná-los tanto ao apagamento histórico dos têxteis quanto ao silenciamento da sexualidade feminina.

Malta (2015, p. 4) aponta, no artigo *Panos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história*, que os artefatos chamados de paninhos estiveram à margem da historiografia dos têxteis domésticos, marcada pela ênfase nos objetos de luxo em detrimento do trivial. Já Pinguello e Simili (2015), em sua investigação sobre os enxovais na moda, refletem sobre a importância desses artefatos como manifestações de memória e sociabilidade das mulheres nos séculos XIX e XX. Para os autores, o embelezamento dos paninhos da casa está diretamente relacionado às exigências sociais do papel feminino.

Concomitantemente, a produção de bordados também esteve associada a padrões de gênero e às expectativas da feminilidade. No livro *The Subversive Stitch*, Parker (1984) demonstra como a imagem da bordadeira compõe o imaginário social europeu desde o século XVII. Desde cedo, as mulheres eram educadas a incorporar características como a docilidade, a submissão e o silêncio, naturalizadas por meio do bordado. Parker conclui que a prática foi usada pela arte, literatura e publicidade como forma de perpetuar estigmas acerca do papel feminino.

O bordado, por integrar o universo das gestualidades domésticas impostas às mulheres, consolidou-se como prática de inculcação de valores de feminilidade. De acordo com Batistela,

As práticas domésticas sempre acompanharam o feminino e a ele se impuseram pelas pedagogias comportamentais que ditaram normas de boas maneiras, conduta, responsabilidades, tudo se reportando ao defloramento da sexualidade que deveria ser contida (Batistela, 2020, p. 317).

Há, nesse processo, uma hipocrisia silenciosa: se, por um lado, artefatos domésticos cercavam o sexo (enxovais de casamento e nascimento, roupas de cama da noite de núpcias), por outro, o ato sexual permanecia velado e não pertencia à mulher que estava destinada apenas à função social de esposa e mãe.

No campo da crítica feminista, Laura Mulvey (1975) observa que o paradoxo do falocentrismo reside na dependência da imagem da mulher castrada para dar ordem e sentido ao mundo. Na cultura patriarcal, a mulher figura como significante do desejo masculino, prisioneira de uma ordem simbólica em que o homem exerce seu olhar consumidor. A suposta passividade feminina foi, assim, um dos artifícios que contribuíram para sua marginalização no campo da História da Arte.

No imaginário coletivo, a imagem da mulher que borda nada tem de sexual, pelo contrário, reafirma o ideal da pureza implicando devaneios sobre o casamento, a maternidade e a vida doméstica, sem que isso jamais seja atravessado pela sexualidade. Ao interferir nos paninhos e articular sobre eles um discurso sobre a sexualidade feminina, Mariana Guimarães acena para a relação histórica exposta acima, subvertendo os sentidos opressivos do bordado e o compreendendo como uma linguagem capaz de dar prazer à mulher.

Figura 2 - Fotografia da obra Sem título da série Livro Erótico Bordado



Fonte: Guimarães, 2015.

No bordado acima lê-se: “Fazer bordado é como fazer amor / Lambe linha / Enfia na agulha / Dentro fora dentro”. Aqui, os gestos da bordadura aparecem erotizados. Ao escolher verbos como lambe e enfiar, a artista subverte a linguagem, transformando as coreografias do bordado em metáforas da excitação e mobilização corporal. Desafia-se, desse modo, a narrativa histórica que vinculava a bordadura apenas à castração da sexualidade feminina. O caráter tátil dos artefatos têxteis reforça essa relação íntima com o corpo: o tecido que toca a pele, as linhas que acariciam os dedos, a língua que umedece o fio.

É nesse contexto que se revela a potência do gesto de Mariana Guimarães ao relacionar a sexualidade feminina aos gestos de bordar. Como um ato de criação, a bordadura torna-se uma ação que não tem nada de passiva e que imprime nos paninhos o desejo e a corporeidade de um sujeito. Mariana produz imagens eróticas não voltadas ao olhar masculino, mas à excitação de si mesma, criando tensões entre corpo, matéria e instrumentos de produção. A afirmação insubordinada da sexualidade emerge, assim, como tema central para a construção de um imaginário feminino radical.

Figura 3 - Fotografia da obra Sem título da série Livro Erótico Bordado



Fonte: Guimarães, 2015.

Acima, observa-se que uma figura vermelha emerge entre delicados adornos de linha branca sobre tecido branco. A imagem representa uma mulher sozinha que se

masturba, enquanto a superfície do paninho nos remete ao território da casa, implicando intimidade e conforto.

Em mais um aceno à ambiguidade dos têxteis domésticos, a privacidade e a solidão evocadas pelos paninhos vão de encontro com seu significado histórico atrelado à castração feminina. Não somente as gestualidades da fatura têxtil se atrelam aos processos de inculcação da feminilidade e da domesticidade enquanto valor, mas também a relação tonal dos objetos apresentados. O branco pertence à elaboração de um discurso simbólico sobre a pureza da mulher.

É importante considerar que no processo colonial latino-americano, o bordado foi instrumento de dominação e imposição de padrões de gênero baseados na moral cristã. Blanca (2014) observa que a brancura dos artefatos têxteis se associa a valores de pureza impostos pelas instituições religiosas, articulando feminização, domesticação e também apagamento das culturas originárias. Ela afirma que a discricção e a ausência de contraste visual eram compreendidas como marcas da branquitude na sociedade colombiana (Blanca, 2014, p. 25). A autora também aponta que essa imposição seria subvertida ao longo dos anos, com as cores retornando aos têxteis colombianos, tingindo os pontos ensinados pela educação cristã.

No contexto brasileiro, observam-se processos semelhantes. Como exemplo, Malta (2015, p. 9) destaca que o branco predominava na exposição Projeto Educandaros – 1783-2013, realizada por Rosângela Rennó. A mostra reunia bordados, crochês e rendas produzidas em um educandário para meninas órfãs. Torna-se evidente como o ensino de comportamentos morais e sexuais também se transmitia de forma simbólica por meio dos artefatos.

A inserção do vermelho na obra de Mariana Guimarães profana a pureza do suporte e rompe com o silêncio homogêneo da peça. Os pontos irregulares desafiam a lógica disciplinar do bordado tradicional, fissurando o discurso patriarcal que constrói a figura da mulher comportada e obediente. A obra representa o ato solitário e revolucionário da masturbação feminina que afirma a autonomia do prazer e o desprendimento da responsabilidade de satisfazer o outro.

O bordado, que foi ensinado enquanto prática de preparação para o matrimônio e a maternidade, ganha outros contornos ao representar uma mulher que, sozinha, encontra prazer não somente em seu próprio corpo, mas em sua potência criativa, para a qual a casa se apresenta como território de pertencimento e possibilidade.

Mariana Guimarães (2017, p. 2513), ao refletir sobre sua obra, afirma que o fio é um objeto ensimesmado. Em confluência, Perez-Bustos afirma que o próprio gesto do bordado é capaz de produzir na bordadeira uma sensação de ensimesmamento, que

[...] permite reavaliar o papel do aprendizado do bordado como um exercício meramente reprodutor de uma certa feminilidade submissa e invisível e abre a possibilidade de pensarmos que o trabalho corporal da percepção sutil e cuidadosa, controlada e tranquila, que emerge da repetição de cada ponto têxtil, possa dar lugar a um corpo criativo, capaz de compor para si espaços próprios de habitar o mundo – inclusive dentro desses mesmos mundos que pretendem controlá-lo ao fazê-lo repetir os mesmos movimentos que, em seguida, a libertam (Guimarães, 2022, p. 49, tradução própria).

Contrariando a narrativa de que o bordado atuaria apenas como instrumento de inculcação de uma feminilidade castrada, Perez-Bustos (2022) aponta que a repetição de suas gestualidades também demonstra potencial para tornar-se um meio de libertação feminina, ao permitir que a mulher olhe para si, reconstruindo e ressignificando sua relação com o espaço.

A artista se utiliza, portanto, de uma linguagem que se construiu como forma de inculcar valores relativos ao cuidado — da casa, da prole, do marido e da comunidade. Mas o faz realizando uma operação de resgate de outro valor do bordado, por vezes invisibilizado na narrativa histórica: o cuidado de si. Retomando os significados simbólicos do bordado nas tradições latino-americanas, Blanca (2014, p. 23) afirma que ao bordar uma vestimenta para si, as indígenas latinoamericanas criaram formas de cuidado de si que incorporavam múltiplas concepções ambientais simbólicas. Nesse sentido, o bordado se estabelece como uma forma de autocuidado que permite que a mulher (re)construa suas relações com o ambiente, com o entorno direto e também com a própria comunidade.

No caso das obras de Mariana, podemos interpretar a gestão do próprio prazer como uma prática através da qual a mulher pode se tornar mais realizada e saudável, retomando o espaço da casa como um território de elaboração do próprio desejo.

Assim, observa-se que, embora o bordado tenha sido historicamente associado à submissão e ao controle da sexualidade feminina, ele também pode ser apropriado como fonte de autocuidado e prazer. Mariana Guimarães, ao erotizar o gesto do bordado, inscreve-se na tradição crítica que ressignifica práticas cotidianas e domésticas, tensionando os discursos patriarcais. Sua obra reafirma a potência criativa e erótica do corpo feminino, ampliando o campo do bordado para além da domesticidade e da opressão.

5 Considerações finais

Este artigo buscou, a partir da análise das obras de Clara Nogueira e Mariana Guimarães, evidenciar as relações entre a casa, as experiências femininas e o bordado. Sendo uma técnica historicamente feminizada, o bordado carrega significados simbólicos que atravessam a história das mulheres, vinculando-se a práticas de domesticação ao ensino religioso e à preparação para o matrimônio e a maternidade.

Esses processos se atrelam, por conseguinte, ao uso do bordado como meio de inculcação da feminilidade e de castração da sexualidade feminina. Dessa forma os bordados estabelecem relações diretas com o território doméstico — lugar historicamente ocupado pela mulher. Porém, como demonstrado no percurso do presente artigo, o bordado não se relacionou historicamente somente a contextos opressivos e disciplinadores, mas também se apresentou como uma técnica capaz de transformar a vivência feminina, tornando-se uma prática de autocuidado e de criatividade.

Portanto, as artistas se apropriam dessa linguagem não somente para criticar seu lugar de subjugação no campo da arte, mas também para afirmá-lo em sua potência. Assim, a técnica passa a ser compreendida para além da opressão e do disciplinamento, também como prática libertadora relacionada ao autocuidado capaz de afirmar pertencimentos e possibilitar a produção estética no espaço doméstico.

Ao utilizarem o bordado para abordar questões como domesticidade, socialização feminina, maternidade e sexualidade, Clara Nogueira e Mariana Guimarães estabelecem um diálogo subversivo com a história da arte. Suas obras ressignificam os estigmas associados às técnicas têxteis, bem como recuperam dimensões historicamente invisibilizadas do bordado: a sua capacidade de transformação social e simbólica. Nesse processo, também transformam a relação que estabelecem com o território da casa, um espaço repleto de significados e camadas em que opressão, sobrecarga, exploração e aprisionamento são atravessados por processos de autocuidado, prazer, pertencimento e reconstrução de si.

Referências

BATISTELA, Kellyn. A ponta da agulha nas narrativas de si: o (des)bordado da educação sexual feminina na arte. **Revista Científica/FAP, Curitiba**, v. 13, n. 1, p. 1-18, jan./jun. 2016.

BLANCA, Rosa. El bordado en lo cotidiano y en el arte contemporáneo: ¿práctica emergente o tradicional? **Revista Feminismos**, Salvador, v. 2, n. 3, p. 19-31, set./dez. 2014. Disponível em: <http://www.feminismos.neim.ufba.br>. Acesso em: 18 set. 2025.

DIAS, Marina de Aguiar Casali. Trajetos têxteis: possibilidades de percursos criativos no contexto feminino. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 29, p. 199-211, 2021. DOI: 10.5965/2175234613292021199. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16423>. Acesso em: 19 set. 2025.

GUIMARÃES, Mariana. O fio como paisagem na mediação casa, corpo e obra. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26., 2017, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 2511-2524.

GUIMARÃES, Mariana. Livro erótico bordado. In: **marianaguimaraes**. [S. l.: s. n.], 2015. Disponível em: <http://www.marianaguimaraes.art.br/livro-erotico-bordado/>. Acesso em: 19 set. 2025.

LIPPARD, Lucy. **The pink glass swan**. New York: New Press, 1995. 342 p.

MALTA, Marize. Paninhos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., Florianópolis, 2015. **Anais eletrônicos [...]**. São Paulo: ANPUH, 2015. p. 1-12. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/34-snh28>. Acesso em: 10 set. 2025.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: MAST, Gerald. **Film theory and criticism: introductory readings**. New York: Oxford Up, 1974. p. 833-843.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great women artists?** São Paulo: Edições Aurora: Publication Studio SP, 2016.

NOGUEIRA, Clara. **Desnaturalizado**. [S. l.: s. n.], 2022. 1 bordado.

NOGUEIRA, Clara. **O trabalho de dar colo**. [S. l.: s. n.], 2022. 1 bordado.

NOGUEIRA, Clara. **O trabalho de pentear**. [S. l.: s. n.], 2022. 1 bordado.

NOGUEIRA, Clara. **O trabalho de preparar**. [S. l.: s. n.], 2022. 1 bordado.

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine**. London: I.B. Tauris, 1984.

PÉREZ-BUSTOS, Tania Cristina. **Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos**. 1. ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro Editorial: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2021.

POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art**. London: Routledge, 1988.

SIMIONI, Ana Paula C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]**, Campinas, Ano 02, v. 01, n. 02, p. 1-20, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html> . Acesso em: 19 set. 2025.

ⁱ Artigo recebido em 20/09/2025
Artigo aprovado em 02/06/2026

Dossiê Temático: Nossos corpos também são pátria. Artes, territórios e corporeidade

Organizadores/as do Dossiê: Profa. Dra. Júlia de Almeida Mello (UFES); Profa. Dra. Paula Guerra (Universidade do Porto, Portugal); Profa. Dra. Voica Pușcașiu ("Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca, Romania); Profa. Dra. Angels Bronsoms (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha).

Editora-Chefe: Profa. Dra. Renata Rogowski Pozzo (UDESC).