



**CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, CULTURAS E
ESPACIALIDADES
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA, CULTURA E ESPACIALIDADES**

DIVA MERCEDES MACHADO ALVES NOGUEIRA

**O BORDADO COMO PRÁTICA CULTURAL E
A HISTÓRIA DE VIDA DE ARTÍFICES CEARENSES**

FORTALEZA - CEARÁ

2024

DIVA MERCEDES MACHADO ALVES NOGUEIRA

O BORDADO COMO PRÁTICA CULTURAL E
A HISTÓRIA DE VIDA DE ARTÍFICES CEARENSES

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História, do Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito à obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: História, Culturas e Espacialidades. Linha de pesquisa: Linguagens, Narrativas e Subjetividades.

Orientador: Prof. Dr. Francisco José
Gomes Damasceno

FORTALEZA - CEARÁ
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Estadual do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo SiduUECE, mediante os dados fornecidos pelo (a)

Nogueira, Diva Mercedes Machado Alves.

O bordado como prática cultural e a história de vida de artífices cearenses
[recurso eletrônico] / Diva Mercedes Machado Alves Nogueira. – 2024.
117p. : il.

Dissertação (mestrado acadêmico) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Mestrado Acadêmico Em História, Cultura e Espacialidades, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno.

1. Bordadeira. 2. Memória. 3. Narrativa. 4. Tradição. 5. Velhice. I. Título.

DIVA MERCEDES MACHADO ALVES NOGUEIRA

O BORDADO COMO PRÁTICA CULTURAL E
A HISTÓRIA DE VIDA DE ARTÍFICES CEARENSES

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História, do Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito à obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: História, Culturas e Espacialidades. Linha de pesquisa: Linguagens, Narrativas e Subjetividades.

Aprovada em: 02 de abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno
Universidade Estadual do Ceará (UECE) – Orientador

Prof. Dra. Araguacy Paixão Almeida Filgueiras
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Vera Lúcia Felippi da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

À memória de Airan Machado Alves, minha
mãe, por ter sido uma notável bordadeira
do labirinto e exemplo de coragem e
simplicidade como mulher de seu tempo.

AGRADECIMENTOS

Encerro esta escrita em um transbordamento de alegria pelo vivido, traduzido em sentimento de gratidão por tudo e por toda gente a quem tenho a honra de agradecer: A Deus, ao Universo e ao Planeta Terra pela existência. A minha família ancestral de mulheres rendeiras e bordadeiras por ser luz e beleza em minha vida. A minha mãe Airan Machado Alves pela bênção e gratidão eternas. Ao meu pai Francisco Xavier pela bênção diária. Ao meu marido Edízio Nogueira pela paciência da espera. A minha filha Lívia por compreender minha vulnerabilidade e aceitar minhas ausências. A minha filha Beatriz por acreditar em mim, ser presente e por me guiar para a jornada acadêmica. À Nena pelo carinho e cuidado. Ao Sherlock pela fiel e silenciosa companhia.

Obrigada ao meu orientador, Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno, pela leitura atenta, a orientação precisa e a gentileza da calma legada aos sábios e mestres. Às professoras Dra. Vera Felippi e Dra. Araguacy Filgueiras pelo comprometimento, pelas recomendações e ética como orientadoras em minha qualificação. Por toda a confiança, pelo tempo concedido e pelas narrativas contadas agradeço às mestras do bordado cearense: Benedita, Beatriz, Bia, Edilma, Ethel, Evaldina, Francisca, Luiza, Luzia, Lourdes, Marineide, Nizete, Raimunda, Raquel e Terezinha.

Agradeço às professoras Dra. Silvia Siqueira e Dra. Valéria Alves pela atenção e curadoria dos textos encaminhados. Ao Prof. Dr. Gisafran Jucá e Profa. Dra. Inez Martins por terem me apresentado os conceitos basilares para o desenvolvimento desta pesquisa.

À colega Socorro Nogueira por me fazer rir, pelas conversas sinceras e por me fazer acreditar que tudo vai terminar bem. À colega Gabrielle Araújo pela generosidade na partilha de informações e por me encorajar sempre.

Às amigas antigas e verdadeiras por compreenderem as ausências e mesmo assim torcerem por mim.

Em nome do Diretor Reginaldo Lobo, agradeço aos colaboradores do Sebrae/CE pelo apoio logístico cedido nas visitas à Maranguape e Aracati.

Em nome da coordenação do curso do mestrado acadêmico em História, agradeço à UECE por ser uma Universidade de todos e todas, tendo me acolhido em um momento pós-pandemia, onde ainda estavam expostas feridas de perdas e lutos, que mesmo cicatrizadas são indelévels de nossa memória coletiva. Muito obrigada!

“Houve um tempo
em que a velha
bordava nos meus dias
os pontos mistérios
do meu viver.

E eram tantos os pontos
das cruzadas linhas
sombreados, encadeados,
pontos cheios e vazios
atrás, adiante, adiante.

Houve um tempo
em que a velha
temperando os meus dias
misturava o real e os sonhos
inventando alquimias.

E eram tantos os paladares
do mel ao amargo
e seu entremeio
do ácido ao favo
e seu entregosto
do escaldante ao frio
e seu entrelaço.

Houve um tempo
em que a velha me buscava
e eu menina, com os olhos
que ela me emprestava,
via por inteiro o coração da vida.

Houve um tempo em que eu velha
houve um tempo em que eu menina...”

(Conceição Evaristo)

RESUMO

Esta escrita sintetiza a minha experiência de pesquisa, refletida na capacidade humana de invenção e enfrentamento às adversidades, através da história de mulheres que adotaram o bordado labirinto e o bordado *richelieu* como atividade produtiva cearense em meados do século XX. As práticas com o bordado surgiram em função não somente da necessidade humana de suprir sua carência material, mas como uma forma de linguagem, de expressão de si, de representação do outro, no tempo e no espaço. Da tradição à constituição de novos sujeitos, como no caso das bordadeiras cearenses e madeirenses, as trocas de saberes foram influenciadas por interesses comerciais de agentes que alteraram sua dinâmica de criação e, portanto, de subjetivação. Sendo o bordado repassado entre gerações, sobrevivente a questões sociais, é aqui tomado como objeto de solução, assim como testemunha dos modos de sujeição, sendo, portanto, passíveis de análise. Para tanto, recorri à História Oral como metodologia de pesquisa, justificada em seu caráter transdisciplinar e agregador para construção do conhecimento, constituído na escuta de narrativas, tomada como elemento central para a reconstituição da dignidade das práticas culturais do bordado e de suas artífices, de modo a compreender sua memória social associada ao tempo em seu caráter coletivo e relacionada ao momento presente de suas vidas. Como forma de compreensão identitária de suas histórias de vida, sua arte foi analisada mediante documentos escritos e visuais, lidos à luz da História Comparada e Conectada. Esta dissertação é, portanto, uma forma de comunicar e documentar o resultado desse estudo, assim como de contribuir para o entusiasmo na ampliação de questionamentos e pesquisas sobre a arte do dizer e do fazer de bordadeiras, sobretudo em seu papel de artífice na velhice, os quais são imprescindíveis na manutenção das relações e dos afetos, construtores de memória e identidade coletiva.

Palavras chaves: Bordadeira. Memória. Narrativa. Tradição. Velhice.

ABSTRACT

This writing synthesizes my research experience, reflected in the human capacity for invention and coping with adversity, through the history of women who adopted labyrinth embroidery and richelieu embroidery as a productive activity in Ceará in the mid-twentieth century. Embroidery practices arose not only as a function of the human need to meet their material needs, but as a form of language, of self-expression, of representation of the other, in time and space. From tradition to the constitution of new subjects, as in the case of the embroiderers from Ceará and Madeira, the exchange of knowledge was influenced by the commercial interests of agents who changed their dynamics of creation and, therefore, of subjectivation. Since embroidery is passed down between generations, surviving social issues, it is taken here as an object of solution, as well as a witness of the modes of subjection, and are, therefore, subject to analysis. To this end, I resorted to Oral History as a research methodology, justified in its transdisciplinary and aggregating character for the construction of knowledge, constituted in the listening of narratives, taken as a central element for the reconstitution of the dignity of the cultural practices of embroidery and its artisans, in order to understand their social memory associated with time in its collective character and related to the present moment of their lives. As a way of understanding the identity of their life stories, their art was analyzed through written and visual documents, read in the light of Comparative and Connected History. This dissertation is, therefore, a way of communicating and documenting the result of this study, as well as contributing to the enthusiasm in the expansion of questions and research on the art of saying and doing embroiderers, especially in their role as craftsmen in old age, which are essential in the maintenance of relationships and affections. constructors of memory and collective identity.

Keywords: Embroiderer. Memory. Narrative. Tradition. Oldness.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Insígnia de classificação com leão	24
Figura 2 – Primavera Acolhedora.....	25
Figura 3 – Cenas da tapeçaria Bayeux.....	26
Figura 4 – Imagem de bordado italiano, “O nascimento de João Batista”	26
Figura 5 – <i>Une dame brésilienne dans son intérieur</i>	32
Figura 6 – Bordadeiras da Madeira, c. 1940.....	33
Figura 7 - Bordadeira fazendo labirinto em Aracati (CE).....	59
Figura 8 – Etapas de preparação do tecido.....	61
Figura 9 – Bordado labirinto.....	62
Figura 10– Técnica de transferência de desenho.....	64
Figura 11- Preenchimento dos pontos de bordado em máquina de costura.	64
Figura 12 – Secagem.....	65
Figura 13 – Caminho de mesa em <i>richelieu</i>	65
Figura 14- Casa do jangadeiro de nome Jerônimo com sua família	82
Figura 15 - Bordadeiras no Sítio São Francisco, Aracati (1952)	82
Figura 16 - Bordadeira no Sítio do Damasqueiro.....	83
Figura 17 - Grupo de bordadeiras na freguesia de São Martinho (Funchal)..	83
Figura 18 - Bordado labirinto feito na organza.....	91

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	CONCEITOS QUE SE CONECTAM A HISTÓRIAS QUE SE CRUZAM.....	22
2.1	Indícios para uma história do bordado	22
2.2	A expressão cultural bordada.....	27
2.3	Conexão entre culturas	30
3	BORDAR: UMA PRÁTICA CULTURAL	40
3.1	Memória social da bordadeira.....	41
3.2	Saber bordar e ter o que contar.....	47
3.2.1	Narrativas de Bordadeiras.....	48
3.2.2	Aprender na escola	54
3.2.3	Dominar a técnica.....	56
3.2.3.1	Do Bordado Labirinto.....	59
3.2.3.2	Do Bordado <i>Richelieu</i>	62
3.3	O tempo a bordar a vida.....	66
3.3.1	As condições da bordadeira.....	67
3.3.2	Os papéis sociais da bordadeira.....	72
4	ARTÍFICE: UMA VIDA PLURAL	77
4.1	O trabalho coletivo	81
4.2	Uma nova condição.....	90
4.3	O ateliê: fábrica de afetos.....	92
4.4	A maestria da velhice	96
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
	REFERÊNCIAS.....	112

1 INTRODUÇÃO

“A arte existe porque a vida não basta”.

(Ferreira Gullar)

Esta dissertação é o registro da minha experiência de pesquisa, refletida sobre a capacidade humana de invenção e enfrentamento às adversidades, através da história de mulheres que tomaram o bordado como atividade produtiva, meio de resistência e de alegria em meados do século XX.

Desde o primeiro esboço de projeto, ainda no processo seletivo deste mestrado, tinha como alvo conhecer histórias de artífices por reconhecer na diversidade do artesanato, produzido pelas mãos calejadas de mulheres e homens nos mais distintos lugares do nosso país, a materialização do sentir e pensar, do saber e fazer como formas de arte e trabalho, de expressão e sobrevivência, sobretudo em comunidades vulneráveis.

Apesar da minha trajetória profissional justificar essa escolha, decidir por um tema e por ele viver por mais de 700 dias consecutivos exigiu de mim, enquanto pesquisadora, motivos para além do óbvio, silenciados no papel, mas revelados na medida da profundidade dos meus estudos, da escuta de um eu por vezes reconhecido nos depoimentos dos meus sujeitos, no reconhecer de muitas histórias cujas questões enfrentadas são minhas também e espelham às de minha ancestralidade.

A partir do que ousar chamar de lugar de fala exponho-me ao revelar sobre o quanto aprendi na prática da escuta ativa de vozes que me aprisionavam, despertadas que foram pelas narrativas de mulheres em sua condição senil. São histórias subjetivadas nas condições possíveis, que em seus múltiplos papéis enfrentados seguiram caminhos distintos, mas tendo em comum a obstinação pelo trabalho, pelo aprendizado contínuo, pelo cultivo ao belo na feitura de sua obra, fazendo de suas vidas um movimento relacional e sustentadas pelas linhas nas tramas tecidas do bordado.

O bordado é uma prática manufactureira, resultante do manejo de agulhas e linhas, usadas para adornar tecidos, couros e outros tipos de tecituras, que vai muito além do sentido prático e utilitário ou do embelezamento, podendo levar à elaboração

de imagens como forma de expressão ou, como dito por Jeannette Durrant (2009, p. 3, tradução nossa): “ornamentar símbolos contra malignos ou identificar-se como indivíduos e grupos”. O bordado surgiu, portanto, em função não somente da necessidade humana de suprir sua carência material, mas como uma forma de linguagem, de expressão de si, de representação do outro, no tempo e no espaço. Se a prática do bordado é influenciada por aquele que a conduz é porque os acontecimentos povoam suas mentes, modificando sua criação e seu resultado estético.

Portanto, em sendo o bordado uma das práticas culturais mais antigas da humanidade, foi repassado entre gerações e sobreviveu às questões sociais como objeto de solução, mas também testemunha de modos de sujeição.

De origem doméstica, o bordado muitas vezes foi associado aos afazeres destinados às mulheres para o bem cuidar da família, na composição de peças do vestuário, cama e mesa, sendo uma atividade para o deleite, praticada nos momentos de ócio. A literatura de ficção, os movimentos feministas de meados do século passado relacionavam à imagem da mulher submissa aquela que ficava em casa a bordar paninhos de prato, lencinhos e outros mais diminutos objetos. Se esses tivessem sido alguns dos fatores a contribuir com o estereótipo da imagem da bordadeira associada à da mulher prendada, desocupada ou envelhecida, como justificar a longevidade dessa prática cultural?

Esta pesquisa, portanto, busca conhecer as motivações e enfrentamentos de vida que afetaram bordadeiras cearenses mediante o conhecimento de suas histórias nas práticas com o bordado de fio cortado¹, ou seja, com bordado labirinto² e do bordado richelieu³. Para tanto, além de buscar suas narrativas pessoais e coletivas, investiguei o bordado em suas especificidades, enquanto técnica e suas aplicações, seja como utilitário, seja como expressão de linguagem, observando em outras temporalidades e espaços sua forma de expressão, descritas na seção 3.

¹ O bordado de fio cortado é elaborado em tecido cortado cujo efeito final é comparável às rendas de agulhas.

² O labirinto é um “bordado de fio cortado, distendido numa armação de madeira, quadrada ou quadrimensional, chamada grade, é a seguir cheio, isto é, recoberto de bordados feitos a agulha” (GIRÃO, 1965, p.13).

³ O richelieu é um bordado de fio cortado que, de acordo com Marie Suarez (2022), surgiu na França renascentista como uma alternativa de produção economicamente mais barata à renda de veneziana.

No estado do Ceará a prática do bordado é resultante da troca de saberes com bordadeiras portuguesas, notadamente oriundas da Ilha da Madeira⁴, ambas motivadas por interesses comerciais de agentes, que alteraram a dinâmica de criação e, portanto, de subjetivação de mulheres bordadeiras em meados do século XX. Contudo, o bordado não tem fronteiras e sua prática resiste ao tempo pelas mãos cearenses, notadamente femininas. Para dar a conhecer a história de mulheres bordadeiras cujas vidas foram transformadas com a intervenção de agentes, é preciso problematizar o papel da bordadeira em suas diversas funções sociais, no contexto histórico local dos anos 1950 a 1960. Para tanto, tomei como objeto de estudo o bordado como prática cultural, cujo sujeito histórico é a mulher em sua condição de participação na sociedade, que por necessidade de sobrevivência adota o bordado como trabalho.

Da tradição à constituição de novos sujeitos, como no caso das bordadeiras cearenses e madeirenses, as trocas de saberes são influenciadas por interesses comerciais de agentes que alteram sua dinâmica de criação e, portanto, de subjetivação. Sendo o bordado repassado entre gerações, sobrevivente a questões sociais, é aqui tomado como objeto de solução, mas também testemunha de modos de sujeição, passíveis de análise.

Adotamos como principal metodologia a História Oral por seu caráter transdisciplinar e agregador na construção de conhecimento, de modo a compreender a memória social associada ao tempo em seu caráter coletivo, capaz de nos trazer elementos para uma compreensão identitária, tomando como referencial teórico conceitos de vários autores, dentre os quais destaco Bosi (2023), Candau (2021), Elias (1998) e Bom Meihy (2005; 2007). Para complementar a pesquisa, adotei também a metodologia da história comparada e conectada em Paiva (2008) e Gruzinski (2013), de modo a ler imagens como forma auxiliar na compreensão da conexão de culturas.

⁴ **Ilhas** da Madeira, Arquipélago Português **da Madeira**, arquipélago de origem vulcânica no Oceano Atlântico Norte, pertencente a Portugal. Compreende duas ilhas habitadas, Madeira e Porto Santo, e dois grupos desabitados, o Deserta e o Selvagens. As ilhas são os cumes das montanhas que têm suas bases em um fundo oceânico abissal. Administrativamente, formam a região autónoma da Madeira. A capital regional, Funchal, situa-se na Ilha da Madeira. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Madeira-Islands>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

Em consonância com os objetivos desta pesquisa, optei pela incorporação da metodologia da História Oral por acreditar na autenticidade de uma história construída a partir de seus protagonistas, identificados na definição do título dado a esta escrita (O bordado como prática cultural e a história de vidas de artífices cearenses), através do qual explícita fica a identificação de “colônia e rede”, como expressões tomadas de empréstimos de Bom Meihy (2005, p. 174) para justificar, respectivamente, a inclusão das artífices e das bordadeiras tradicionais. Nas palavras desse autor: “o título do trabalho é importante porque deve refletir não apenas a orientação do assunto que motiva a investida, mas também exprimir o ramo da história oral que se trata” (Idem, p. 174).

Como fonte oral para esta pesquisa considerei imprescindível conhecer as histórias de bordadeiras, através das quais entrei em contato com as reminiscências de suas práticas culturais e problemáticas sociais recorrentes, de modo a serem mais bem compreendidas e expandidas, posto que me vi imersa na humanidade pulsante em cada uma das entrevistadas ao refletir sobre suas questões objetivas e subjetivas. Diante desta constatação, vi alargada minha compreensão numa captura de narrativas, conceituadas por Bom Meihy como um gênero da história oral que prioriza “a experiência de vida de uma pessoa” (2005, p. 147), denominado por ele como “história oral de vida”.

Diante da expressiva quantidade de bordadeiras no estado do Ceará, restringi a busca das fontes orais, mediante a formação de redes, presentes nos municípios de Aracati⁵, Fortaleza⁶ e Maranguape⁷, por preservarem a tradição, empregando técnicas de prática do bordado similares à da Ilha da Madeira, tendo como característica comum a atuação das agentes de bordado no recorte de tempo investigado. Em seguida, defini como critério de escolha a indicação de bordadeiras que tivessem histórias vividas em meados do século passado, ou seja, que aprenderam ou tiveram a iniciação de suas práticas com o bordado entre as décadas de 1950 e 1960, sendo identificadas popularmente como mestras em bordado, reconhecidas oficialmente, como veremos mais adiante.

⁵ Aracati é um município do litoral leste cearense, distante 122 km da capital Fortaleza. Canoa Quebrada e Majorlândia são praias pertencentes a Aracati, onde há comunidades que vivem para suas práticas culturais.

⁶ Fortaleza é uma cidade litorânea do nordeste brasileiro e a capital do Estado do Ceará.

⁷ Maranguape é um município da região metropolitana de Fortaleza, a 27km de distância da Capital.

Os depoimentos colhidos em Fortaleza foram feitos no local de trabalho das depoentes, sendo as entrevistas realizadas individualmente em datas distintas. Em Aracati foram colhidos depoimentos tanto individuais como em grupo e conforme a disponibilidade de tempo e de mobilidade das convidadas. Já em Maranguape, somente em grupo. Os depoimentos em grupo foram feitos devido ser essa também uma prática de conversa e trabalho entre as bordadeiras dessas localidades, de modo que os encontros aconteceram em forma de roda de conversa, sendo dada oportunidade de fala a cada depoente por tema apresentado, mediante roteiro previamente preparado.

O roteiro elaborado foi de caráter semiaberto, delimitando temas para respostas abertas, de modo que todas falassem sobre si, sua interação na família e com os familiares, seu aprendizado com o bordado, socialização e rede de apoio para o trabalho, contatos com agências e agentes, significados do bordado e maturidade. Apesar de ter identificado algumas agentes do bordado residentes em Fortaleza, nenhuma quis colaborar com a pesquisa.

Minha expectativa era entrevistar pelo menos 10 bordadeiras. Contudo, o modo como as entrevistas aconteceram permitiu a participação e coleta de mais depoimentos. Foram entrevistadas 15 mulheres na faixa etária de 55 a 85 anos de idade. A receptividade e espontaneidade da maioria das entrevistadas me fizeram refletir para além das questões inicialmente elaboradas, sobre as quais entendia que a história oral poderia colaborar. Percebi haver por trás de uma investigação histórias humanas, conceituadas como histórias de vida através das quais é dada a ler como narrativas e memórias na preservação da tradição. Os contatos posteriores com as bordadeiras foram marcados com alguns pedidos de retorno para conversarem mais acerca dos assuntos apresentados. Assim, foi possível uma segunda visita à Maranguape, onde nos reunimos no ateliê de uma das bordadeiras e lá apliquei um novo roteiro, expandindo a compreensão do processo produtivo adotado por cada uma, suas condições para o trabalho, suas formas de organização e interação. Essa visita foi fundamental na ratificação da necessidade da manutenção de um lugar de trabalho para a bordadeira, numa perspectiva da preservação da memória e tradição do bordado e, por conseguinte, de sua função social na contemporaneidade.

O processo de transcrição das entrevistas foi feito de forma cautelosa, com revisitas frequentes às falas das depoentes de modo a construir um texto legitimado

por suas ideias e emoções que aqui se misturam à análise e formatos canônicos, mas que exprimem, sobretudo, meu mais respeito, admiração e aprendizado com suas histórias. Portanto, nesta etapa da metodologia adotei a “transcrição” (MEIHY, 2005, p. 184).

Além do percurso investigativo ter percorrido os espaços físicos dos atelieres de trabalho das entrevistadas, ressalto as incontáveis horas de pesquisa em arquivos físicos e digitais, como bibliotecas e museus, dos quais destaco: o Instituto Histórico do Ceará, o Arquivo Público do Ceará, a Biblioteca Pública do Ceará, o Museu Arthur Ramos, o Arquivo Nacional, a Hemeroteca Digital Brasileira e o Museu de Fotografia da Madeira.

Para fundamentação teórica busquei autores, numa clara compreensão do bordado como uma prática cultural em Roger Chartier (1988) e Peter Burke (2008), relacionando-o com conceitos como hibridismo cultural (BURKE, 2003), circularidade (GINZBURG, 2006) e subjetividade em Michel Foucault (TAYLOR, 2021).

Quanto às questões do feminismo, adentrei a uma vasta literatura ratificada nos depoimentos ouvidos no que diz respeito à sujeição ao domínio masculino, o que reflete, dentre outras questões, na formação da mulher em seus papéis, sobretudo como bordadeira, em seu trabalho e relacionamentos. Essa análise tem como base relatos de entrevistas, associados aos escritos de Alberto Vieira (2004), Valdelice Carneiro de Girão (1965) e Michelle Perrot (2021).

A partir desse processo arqueológico, por assim dizer, busquei indícios da atividade do bordado como prática cultural de mulheres, reconhecendo sua importância tanto no desenvolvimento de seu processo criativo, como no suprimento de suas necessidades.

Percebi, todavia, haver nesse percurso um elevado grau de preconceito pela pequenez da temática, embora haja cada vez mais iniciativas acadêmicas dispostas a problematizar questões humanas ainda não resolvidas, cujo ponto de partida é a micro história, posto ser esta uma fonte reveladora de práticas populares.

Ao adentrar às narrativas do historiador português Alberto Vieira (2004) sobre o bordado no arquipélago da Madeira iniciei uma busca de informações sobre peças têxteis há séculos bordadas, cuja preservação é mantida por museus internacionais através dos quais tive acesso a diversos acervos de imagens. Neste movimento inicial identifiquei possibilidades de comparação das práticas do bordado

entre culturas de países distintos, o que também me levou a refletir sobre o porquê da escassez de estudos e arquivos locais que salvaguardem nossa cultura popular.

Para começar, localizo o presente estudo no campo da História Cultural, numa perspectiva paradigmática de escrita voltada para a Nova História Cultural, posto ser o lugar possível de alargamento do olhar para questões humanas que vão além dos recortes de uma narrativa positivista, refletida sobre uma história social da cultura, cujo sujeito em pauta aqui trazido é a mulher trabalhadora doméstica, representada por bordadeiras nas cidades Fortaleza, Maranguape e Aracati. Portanto, interessa-me desenvolver uma argumentação reflexiva face a história de mulheres bordadeiras, de modo a ampliar o entendimento de meu objeto de estudo ao qual, conforme o pensamento da historiadora Lynn Hunt (1992, p. 5-14), deverá ser problematizado sob vários prismas e aspectos, como o social e o econômico.

Antes de introduzir a problemática para o desenvolvimento desta pesquisa é importante elucidar a identificação de paradigmas que respaldem essas escolhas, às quais mencionarei a seguir, conforme Burke (2011, p. 10-17). O primeiro diz respeito à aderência dos elementos desta pesquisa ao paradigma da história total em contraponto ao da história política tradicional, ou seja, o interesse numa história não convencional, como a do bordado, que é uma atividade humana artesanal, tradicional e popular. Como disse Burke (p. 11), “o que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma ‘construção cultural’, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço”. Portanto, à nova história interessa toda atividade humana. O segundo paradigma é sobre a análise das estruturas em contraponto aos acontecimentos, isto é, uma atenção que vai além da história do bordado, trazendo esclarecimentos sobre os aspectos econômicos e sociais que impactaram essa cultura, de modo a ampliarmos o escopo para uma compreensão da história da mulher bordadeira. O terceiro paradigma está voltado para a construção de uma narrativa a partir da história de pessoas comuns em contraponto às narrativas dos feitos de pessoas poderosas e reconhecidas pela sociedade, que em nosso caso são as mulheres bordadeiras em seu papel de trabalhadoras e domésticas, ignoradas e não reconhecidas na maioria dos registros históricos disponíveis. O quarto paradigma é a produção de uma pesquisa baseada em métodos diversos e não apenas documentais, ou seja, aplicar metodologias como a história comparada, associada à análise iconográfica, assim como história oral. No quinto paradigma busquei a ampliação dos

questionamentos a partir das fontes em contraponto ao modelo linear de explicação histórica. O sexto paradigma, ao qual igualmente esta pesquisa está alinhada, diz respeito à busca do relativismo a partir do objeto de pesquisa e da escrita histórica em contraponto à objetividade da história tradicional, ou seja, não apresentar somente os fatos, mas buscar problematizar os elementos que impactaram e transformaram a vida das mulheres que bordavam naquele período.

Diante desses paradigmas e ainda na direção das reflexões de Peter Burke (1992, p. 20 a 35) no que diz respeito à problemática historiográfica perante suas fontes e métodos, identifiquei algumas dessas questões de modo a aprofundar ainda mais sua fundamentação. Relacionar a história do bordado de dois países, que embora tenham muito em comum, não foi de fácil identificação nos arquivos disponíveis, carentes de documentação e de uma historiografia específica. Ver a história por outra perspectiva de análise foi desafiador e, sem dúvida, um problema enfrentado e solucionado. Quanto ao problema das fontes e dos métodos, igualmente identificado pelo autor, busquei complementar nossa análise comparativa buscando evidências em fontes bibliográficas e fotográficas para uma análise iconográfica e iconológica (PANOFSKY, 2009), identificado nos elementos nas imagens que me ajudaram a refletir sobre as questões das mulheres.

A complexidade da compreensão do tempo requer um acesso à memória para um efetivo exercício da escrita histórica, o que exige do pesquisador o estudo de conceitos e métodos capazes de o auxiliarem na investigação de problemáticas da humanidade, sendo, para tanto, imprescindível um conhecimento do campo da História Oral, enquanto metodologia de pesquisa e análise, a qual também adoto neste estudo, respaldado pelo quarto e quinto paradigmas já mencionados.

Partindo da concepção de “tempo” em Norbert Elias (1998, p. 33) compreendo em seu conceito uma construção social, simbolicamente associada a um grupo de pessoas com memória e síntese cuja interação com a sociedade obedece a um certo parâmetro, ligada à ideia de poder. É nesse sentido que delimitamos o tempo do nosso objeto de pesquisa para problematizar a presença de agentes comerciais em meados do século XX, cuja mudança provocada nas formas de fazer das bordadeiras cearenses guardaram relações com as práticas culturais adotadas na ilha da Madeira, alterando sobremaneira os sujeitos em seu tempo.

No contexto socioeconômico onde se multiplicou o número de bordadeira também a excluiu por fatores ligados a desvalorização do bordado e do não reconhecimento do papel social da mulher. A história do bordado projeta-se à luz de narrativas de mulheres anônimas que, de acordo com Michelle Perrot (2019, p.17) “atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis”. Talvez por isso não tenham o devido reconhecimento. Compreender a importância do bordado é, destarte, reconhecer o poder da bordadeira e, por consequência, de sua história. Para tanto, recorri a fontes e autores capazes de nos explicar como uma prática cultural, tomada por alguns como artesanato e por outros como arte, pode afetar seus sujeitos a ponto de silenciá-los, excluí-los ou, quando muito, denominá-los “coadjuvantes da História” (PERROT, 2021, p. 197).

Esta dissertação está dividida em cinco seções, seguindo a seguinte ordem: 1ª - Introdução, 2ª- Conceitos que se conectam a histórias que se cruzam, 3ª - Bordar: uma prática cultural, 4ª - Artífice: uma vida plural e 5ª - Considerações finais.

A primeira seção é a Introdução em que trago as considerações iniciais para apresentação dos elementos teóricos e metodológicos que constituíram esta pesquisa. Aqui faço uma apresentação argumentativa, de modo a elucidar o tema, seus objetivos, problemática, metodologias, hipóteses, referenciais e fontes de pesquisa. Nesta seção identifico esse estudo no campo da História Cultural, apresentando os argumentos para esta escolha.

A segunda seção contextualiza o estudo em questão, apresentando uma leitura histórica do bordado. Para tanto, usei a metodologia do “campo da História Comparada” (BARROS, 2007, p. 9), mediante à qual identifiquei as práticas culturais da Ilha da Madeira e as do Ceará em tempos de dominação e influência dos agentes comerciais no trabalho das bordadeiras. A partir do entendimento de que é necessário “nos curarmos dos vícios da origem exclusiva” (PAIVA, 2008, p.14), compreendi na problemática causada pelas formas disciplinares adotadas pelas Casas de Bordado, que em certa medida também foi reproduzida e usada pelos agentes. Essa contextualização contemplou uma análise comparativa em conceitos que justificam o entendimento da cultura da prática do bordado, tanto no Ceará como na Ilha da Madeira. Nessa seção, portanto, escrevo sobre o desenvolvimento desta pesquisa, apresentando os elementos que evidenciam o bordado como testemunha material da história em distintos espaços e temporalidades, resguardando características

culturais que quando conectadas nos remetem à diversidade da prática, como no contexto luso brasileiro aqui trazido em suas problemáticas apresentadas.

Na terceira seção trago elementos para o entendimento do bordado como uma prática cultural a partir da reconstrução da memória social de bordadeiras que revelam suas questões em narrativas acerca de seus papéis sociais e enfrentamentos. Esta e a quarta seção foram construídas à luz das metodologias História Oral e História Comparada e Conectada, cujas principais fontes são as histórias de vida de artífices cearenses e fotografias para uma análise iconográfica e iconológica.

Na quarta seção, reflito sobre a pluralidade da função da artífice numa perspectiva presente, em que velhas e novas condições se estabelecem para um novo desafio de vida, em um estágio de maturidade e desejo de viver da bordadeira. Aqui o sonho da apropriação de um espaço para a criação ganha outro significado, posto que a artífice também deseja ensinar o bordado, reconstruindo assim a memória de sua cultura e, portanto, de seu povo e de sua identidade.

Para concluir, apresento na quinta seção: as considerações finais, analisando os principais elementos identificadores da história de artífices que encontraram no bordado o sentido de suas vidas, no entanto carecem de condições ainda não conquistadas.

Mediante a identificação dos papéis sociais assumidos pela mulher bordadeira tenho a expectativa de que este estudo contribua para a reflexão sobre o modo de repetições de padrões de comportamento na contemporaneidade, afetados por condições e problemas sociais não superados. Portanto, fica aqui o convite à leitura desta dissertação, de modo ser este aceite a manifestação para uma expansão contributiva ao aprofundamento da reflexão sobre as questões das artífices bordadeiras e de suas práticas culturais em um caminho conjunto de valorização da cultura popular.

2 CONCEITOS QUE SE CONECTAM A HISTÓRIAS QUE SE CRUZAM

“Não existe o que se possa chamar de atos, apenas interpretação”.

(Nietzsche)

O desenvolvimento desta dissertação inicia-se na apresentação de elementos e conceitos para o conhecimento da prática do bordado como tradição cultural, tendo como objeto de estudo maior a memória social, em que busquei compreender suas questões através de histórias de vidas de mulheres bordadeiras, mais adiante apresentadas.

Nesta seção exponho achados relevantes de variadas fontes narrativas as quais julguei pertinentes para tecitura desta pesquisa, posto que contribuem para uma leitura da dimensão histórica da prática do bordado, além de instigar à curiosidade e ao questionamento necessários à expansão do conhecimento.

2.1 Indícios para uma história do bordado

Como marco teórico para esta primeira temática, trago o historiador Alberto Vieira com sua obra *O Bordado Madeira*, publicada no ano de 2004, em Portugal. A publicação relata a importância do bordado para a cultura e história dos madeirenses, sobretudo para a economia de Funchal⁸, mostrando a mudança cultural ocorrida desde o apogeu à decadência da indústria do bordado em meados do século XX.

As narrativas históricas pesquisadas posicionam as práticas do bordado como referências de culturas distintas, mas que têm em comum a invisibilidade e o silêncio de seus executores. Os relatos encontrados registram a existência da ancestralidade do bordado, tendo como berço o Oriente, o Médio Oriente e a Rússia.

Em 1964 o achado arqueológico de um caçador do “Cro-Magnon”, datado de cerca de 30.000 a.C. revelou-nos o primeiro registro fossilizado de um pano com pontos à mão. Todavia, o primeiro bordado que se preserva em pano é chinês e data de 3.500 a.C. A China foi um dos espaços de afirmação da arte de bordar, que remonta à dinastia Shang (1766-1122 a.C.) e tornou-se muito popular na dinastia Ming (1368-1644). (VIEIRA, 2004, p. 8).

⁸ Capital da Ilha da Madeira.

Os gregos preservam a memória de sua cultura nas práticas têxteis através da mitologia, destacando nas narrativas de deusas e heroínas a presença de agulha e linhas no tecer de suas histórias, sendo o bordado uma criação da deusa Minerva⁹. Outra conhecida mitologia é narrada por Homero sobre a Guerra de Troia¹⁰, trazendo a imagem da personagem Helena bordando, possivelmente sua própria guerra. Em mais uma mitologia da Antiguidade Clássica encontramos a narrativa do estupro de Filomela por Tereus¹¹ que, para impedi-la de denunciar a violência sofrida, corta-lhe a língua; mas a moça consegue, mediante sua habilidade com o bordado, comunicar o ocorrido.

Os povos assírios, egípcios e romanos também foram adeptos da prática do bordado, onde há incontáveis registros arqueológicos, preservados em museus, que comprovam a sua presença na vida humana do Mediterrâneo.

No Museu Metropolitano de Nova York¹² estão expostas diversas peças de bordados chinesas do século XV, como os identificados nas imagens das Figuras 1 e 2. Essas imagens revelam o caráter de um extraordinário bordado elaborado para o registro de uma história, cuja autoria, como quase sempre acontece, não foi identificada nas peças expostas.

O bordado nomeado na Figura 1 como “insígnia de classificação com leão” foi feito no período da Dinastia Ming (1368-1644), aplicado no uniforme de um funcionário do governo, cujos desenhos bordados designavam seu posto. Nessa imagem foram bordados diferentes pássaros, representados em fileiras pelos civis em oposição às fileiras dos militares, que eram representados pelos quadrúpedes. O leão, como visto neste distintivo, simboliza o posto militar mais alto e é representado nesse bordado, feito em seda com fios metálicos em gaze de seda.

⁹ Minerva, deusa da sabedoria, era filha de Júpiter. Dizia-se que havia saído da cabeça do pai, já madura e revestida de uma armadura completa. Era a padroeira das artes úteis e ornamentais, tanto dos homens (como agricultura e navegação) quanto das mulheres (como a fiação, a tecelagem e trabalho com agulha). Fonte: BULFINCH'S, Thomas, 2015, p.153.

¹⁰ Cidade da Ásia Menor, governada pelo rei Príamo, cujo filho Páris levou embora Helena, esposa de Meneleu, o grego, resultando na Guerra de Troia e na destruição da cidade. Fonte: BULFINCH'S, Thomas, 2015, p.530.

¹¹ Ainda na mitologia grega, outro comovente exemplo da atividade têxtil feminina como substituta do texto está na história de Filomena, raptada e violada por seu cunhado Tereus que, em seguida, inventa que ela morreu, tranca-a numa torre e lhe corta a língua para impedir que testemunhe contra ele. Mesmo prisioneira, a moça consegue tecer a narrativa de sua história e faz com que a tapeçaria chegue às mãos de sua irmã – boa leitora, que, imediatamente, decodifica a mensagem e entende o que aconteceu, podendo assim encontrar a irmã e buscar justiça (MACHADO, Ana Maria, 2003, p. 188)

¹² Disponível em <<https://www.metmuseum.org/>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

Figura 1 - Insígnia de classificação com leão

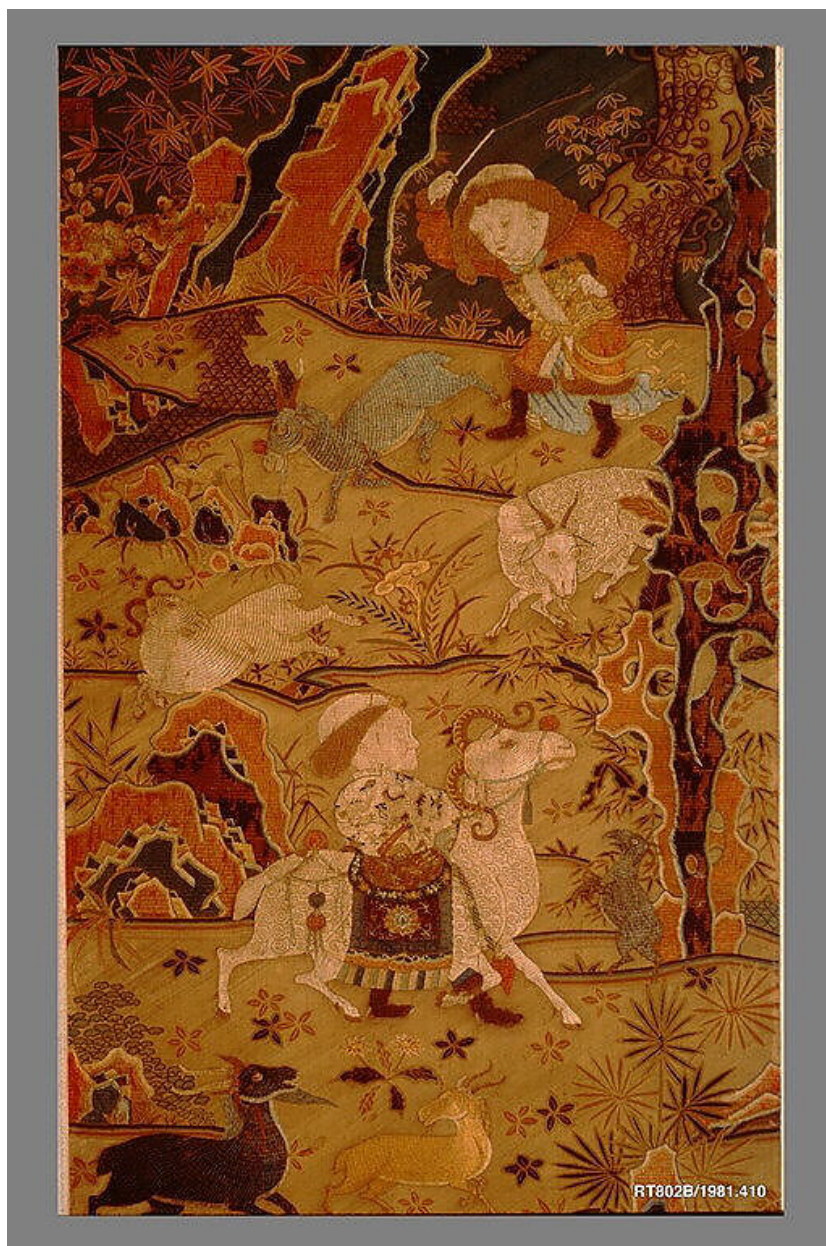


Fonte: The Met - Museu Metropolitano de Arte
Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42114>>
Acesso em: 25 nov. 2022

O segundo bordado (Figura 2), também da Dinastia Ming, representa uma outra narrativa cultural, do século XV, na qual tanto as cabras quanto as ovelhas são chamadas de yang, que soa como a palavra para “sol”. Três cabras juntas, motivo aqui repetido três vezes, evocam assim a frase “três sóis dão as boas-vindas à primavera” um desejo de um ano novo auspicioso retirado do antigo Livro das Mutações.

Segundo Perkins (1921, p. 6 e 7), o bordado mais famoso e notável, dentre os bordados medievais, é a tapeçaria de Bayeux (Figura 3), bordada na segunda metade do século XI para relatar a conquista da Inglaterra pelos normandos, reproduzindo mais de 60 cenas representativas dessa história, bordadas em 70 metros de linho com fios de lã. Atualmente esse bordado é mantido em um museu em Bayeux na França, mas há uma fotografia colorida à mão em tamanho real exposta no Victoria and Albert Museum.

Figura 2 – Primavera Acolhedora



Fonte: The Met - Museu Metropolitano de Arte
Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39730>>
Acesso em: 25 nov. 2022

Ainda de acordo com George Perkins (1921, p.3 e 4), os bordados foram classificados pelo historiador Plínio, século I, em três tipos, de acordo com sua origem, denominados de *babylonian*, *phrygian* e *attalic*. A cidade da Babilônia foi tradicionalmente famosa entre as nações da antiguidade por seus bordados, já Phygia era quem fornecia artigos de lã para os gregos jônicos, assim como depois forneceu tapetes para a Europa; enquanto a Attalic, teria dado seu nome ao bordado em fios

de ouro em homenagem ao rei de Pérgamo no século III a.C., considerado o inventor do bordado em ouro.

Figura 3 – Personagens da tapeçaria Bayeux



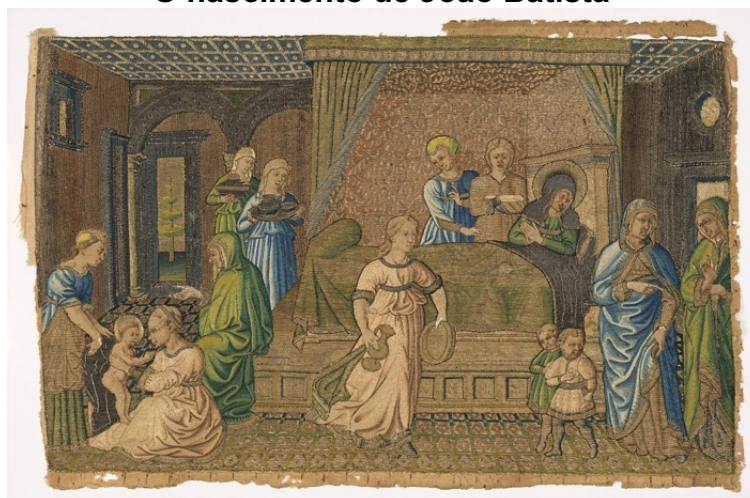
Fonte: Museu de Bayeux

Disponível em: <<https://www.bayeuxmuseum.com/en/the-bayeux-tapestry/discover-the-bayeux-tapestry/>>

Acesso: 05 fev. 2023

Na Europa o cristianismo adotou o bordado nas vestimentas do clero e em seu uso nas peças têxteis de rituais religiosos. Os trajes dos papas eram bordados com fios de seda coloridos sobre fios de metal, denominada técnica *ornué*, o que transformou a Roma do século XVI em um importante centro do trabalho de agulha.

Figura 4 - Imagem de bordado italiano, “O nascimento de João Batista”



Fonte: The Met - Museu Metropolitano de Arte

Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/229073>>

Acesso: 25/ nov. 2022

No acesso online ao Museu Metropolitano em Nova York localizei um painel bordado no século XIII, que fazia parte da decoração dalmática de um padre (Figura 4). O painel é de origem italiana (1460-80) desenhado por Benozzo Gozzoli, mas sem a indicação de quem executou o bordado. A peça foi elaborada em tecido de seda com fio de metal, denominado de bordado *nuè*.

Ainda sobre a presença do bordado no continente europeu, identifiquei relatos de estímulo ao aprendizado do bordado em conventos femininos ou centros de relevo no incentivo da tradição de bordar. No século XVIII o bordado se popularizou para além dos muros do cristianismo, ganhando novos mercados e expandindo-se territorialmente, “numa vasta área que vai da Itália à Holanda, passando pelos países eslavos” (VIEIRA, 2004, p.15). Essa foi sem dúvida uma fase de ouro para o bordado na Europa, período de introdução da mecanização com a chegada das primeiras máquinas de bordar. A imprensa produzia as revistas que divulgavam os desenhos para bordar, o que contribuía também para o fortalecimento de padrões da moda e assim estimular o desejo de consumo dos burgueses, já que o bordado estaria reservado à realeza e nobreza por seu alto custo na produção do vestuário, sobretudo por serem adornadas em “seda e ouro”, como relata o autor.

As imagens históricas do bordado até aqui apresentadas introduzem a contextualização necessária ao entendimento dessa arte como expressão cultural, cuja pretérita viagem me fez reconhecer o poder do bordado enquanto registro e linguagem, a seguir apresentado.

2.2 A Expressão cultural bordada

A diversidade de objetos e temas denominados como cultura, tomados como alvo de pesquisas no campo da História Cultural, desafia o pesquisador a uma complexa análise crítica perante a “fragmentação da disciplina” (BURKE, 2008, p.8) cuja “solução”, apontada por este autor, varia desde o “deslocar a atenção dos objetos para os métodos de estudo” até a “procura de significado” ou no focalizar “as práticas e representações” (BURKE, 2008, p.9). Todavia, o autor indica uma via comum, cuja ênfase é a “preocupação com o simbólico e suas interpretações”. Diante de tão difusa situação ele sugere ao historiador cultural identificar seu objeto de trabalho, localizando-o em “diferentes tradições culturais” (BURKE, 2008, p. 10).

Nesse sentido é que se enquadram os bordados praticados tanto na Ilha da Madeira, quanto no Ceará de meados do século XX, cuja tradição popular, passada de geração a geração, fortaleceram a criação de uma representação simbólica dessa cultura, posta à reflexão através desta pesquisa.

Sobre a representação simbólica, as imagens trazidas até aqui revelam práticas de culturas que se assemelham pela forma como são apresentadas, representando também singularidades passíveis de serem problematizadas, contribuindo para sua conceituação e compreensão no contexto socioeconômico.

São imagens que comunicam, trazendo indícios de memória em uma linguagem visual preservada graças a iniciativas humanas, devidamente materializadas em arquivos de bibliotecas e museus.

Incontáveis são as referências de bordados como testemunhos da História, feitos por homens e mulheres que, de forma intencional ou não, registraram aspectos de sua cultura, conceito esse que embora tenha uma multiplicidade de uso e entendimento, é paradoxalmente evitado nas escritas mais prudentes.

Isto posto, esta pesquisa situa-se à luz de pensadores da História Cultural que, como disse Roger Chartier (1988, p. 16 e 17), “tem como principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.

Apesar da “polissemia” e “ambiguidade semântica” do termo “cultura popular”, ambos conceituados por Denys Cuche (1999, p. 147), entendendo a prática do bordado como uma expressão dessa cultura, não somente pela “situação de dominação”, mas, sobretudo, considerando as “maneiras de viver com essa dominação” (CERTEAU, 1980 *apud* CUCHE, 1999, p.150).

Sobre as práticas e representações, conceitos aprofundados por Chartier (1988), são elementos integrativos e decifradores da própria cultura, de modo a relacioná-los com as instâncias econômicas e sociais. O autor nos alerta quanto ao equívoco que muitos cometem ao conceber os resultados das “produções intelectuais ou artísticas” como as únicas representações de uma cultura.

Pensar de outro modo a cultura, e por consequência o próprio campo da história cultural, exige concebê-la como um conjunto de significações que se enunciam nos discursos ou nos comportamentos aparentemente menos culturais (CHARTIER, 1988, p. 66).

A representação é subjetiva e pode ser vista como um instrumento pelo qual um indivíduo constrói significados para o mundo social. É um processo de significação intencional, carregado de interesses, que corresponde a uma determinada estratégia de um agente ou de um grupo social. Para esse autor, a diferença entre “representação e representado, entre signo e significado” faz com que “a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação” (CHARTIER, 1988, p. 21).

Portanto, a problemática do “mundo como representação” é compreendida em um conjunto de discursos, por meio do qual pode ser apropriado pelo leitor em textos ou imagens representadas. A representação do que passou poderá ser capturada através da escrita ou da imagem, a partir da qual caberá ao leitor fazer sua interpretação. Conforme o autor, “entre o mundo do texto e o mundo do sujeito há uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo” (CHARTIER, 1988, p.24). Os conceitos desse autor me deram pistas para uma melhor compreensão quando os associei aos métodos de análise iconográfica e fotográfica em Erwin Panofsky e Boris Kossoy, respectivamente.

Nesta pesquisa identifiquei nas formas de representação do bordado, tanto na Madeira quanto no Ceará, como um tipo de artesanato, um trabalho manual, como muitos o denominam, que requer domínio técnico, além de destreza e habilidade no uso de materiais. Esse artesanato representou para as bordadeiras um produto de troca, de ganho financeiro na ajuda e sustento de suas famílias, cujo saber era ensinado aos filhos, caracterizando, assim, uma cultura tradicional, na qual “a ideia de cultura implica ideia de tradição, de certos tipos de conhecimentos e habilidades legados por uma geração para a seguinte” (CHARTIER, 1988, p. 39).

No imaginário de uma sociedade culturalmente patriarcal, como a das décadas de 1950 e 1960, o bordado é associado às mulheres e, de um certo modo, aos ideais e representação de um feminino obediente e passivo, o que nos remete a mães, esposas, mulheres pertencentes a um ambiente doméstico e privado, consolidado na memória social, onde a cultura do bordado ainda hoje é relacionada à coisa ou atividade de mulher. Nesse contexto o bordado se tornou utilitário, perdendo seu valor de subjetividade, mas ganhou muitos adeptos, posto ser também uma alternativa de trabalho e renda, como veremos mais adiante.

2.3 Conexão entre culturas

Para contextualizar e problematizar o objeto desta pesquisa fiz uso da metodologia da história comparada e conectada, tomando como fontes documentais imagens e trechos de obras na identificação de elementos comuns e comparativos, para uma análise iconográfica que revela uma história comparada e conectada entre o Ceará e a Ilha da Madeira no que diz respeito às práticas de bordado. Para essa análise usamos como fontes as publicações dos historiadores Alberto Vieira e Valdelice Carneiro de Girão, assim como do economista John Friedmann, além de fontes bibliográficas e achados fotográficos do IBGE e do Museu da Fotografia em Funchal.

Há evidências da existência do bordado como prática cultural, praticada tanto por homens quanto por mulheres, como um fértil caminho exploratório para uma história comparada e conectada, a partir da qual é possível fazer, além da “comparação”, a “conexão entre contextos”, e no “conjunto de ideias e de crenças, práticas, formas de organização religiosas e étnicas, maneiras de se relacionar inter e intragrupos e culturas” (PAIVA, 2008, p. 14). Trata-se de uma metodologia fundamentada nos estudos de Eduardo Paiva, cujos conceitos além de investigar elementos de compreensão da problemática em pauta, possibilitou-me elucidar questões de identidade.

É bom lembrar, sempre, que muito do que conhecemos e do que entendemos como referências de um passado, heranças culturais que, inclusive são evocadas para dar sustentação a certas identidades e às memórias, não tiveram uma única origem, mas, ao contrário, “nasceram” ou foram “inventadas”, simultaneamente ou não, por diferentes povos, em diferentes tempos e espaços, às vezes com diferentes motivações e usos, outras vezes não (Idem, p.14).

Em um contexto em que é possível a conexão e comparação, Serge Gruzinski propõe a adoção de “múltiplas escalas”, mediante as quais o historiador pode “restabelecer conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais desligaram ou esconderam, bloqueando suas respectivas fronteiras” (GRUZINSKI, 2011, p.178). O autor adota a análise de imagens e sugere construções de abordagens para “conectar culturas”, cada vez mais necessárias em um contexto de mundo globalizado (Idem, p. 178).

Para esta pesquisa encontrei relatos e imagens que registram a existência da ancestralidade do bordado, sendo seu berço o Oriente, o Médio Oriente e a Rússia, o que me animou a buscar na iconologia, proposta por Erwin Panofsky (2009), indícios para o aprofundamento de uma análise com imagens, de modo a esclarecer ou problematizar aspectos não descritos nos documentos pesquisados.

Em seus escritos esse autor afirma que a iconologia é como uma iconografia, que se torna interpretativa sendo, portanto, “um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” (PANOFSKY, 2009, p.54). Isto posto, destaco a importância da descrição e interpretação da imagem, usando outras fontes, se for o caso. Enquanto os estudos de Panofsky estavam voltados para a análise fontes plásticas de pesquisa, mediante acesso a pinturas e gravuras de um período clássico das Artes, em Boris Kossoy (2012) estudei a fotografia como fonte de pesquisa, através do qual a “iconografia fotográfica do passado” (KOSSOY, 2012, p.57) é empregada como instrumento de pesquisa em diversas áreas do conhecimento, por conseguinte “representam um meio de conhecimento da cena passada e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural” (KOSSOY, 2012, p. 59).

Trazendo esses conceitos para minha pesquisa, reafirmo no recorte investigativo do bordado feito por mulheres, cujas origens da prática, tanto na Ilha da Madeira, quanto no Ceará, são de difícil comprovação, não sendo intenção seguir esse caminho, embora possa eventualmente questioná-lo. Todavia, reconheço nas imagens localizadas interessantes fontes de estudo e comparação, de modo que fui à busca de referências que me auxiliaram no aprofundamento da análise.

Inicialmente apresento a imagem de uma litografia de Debret (Figura 5), reproduzida em 1835 no segundo volume da publicação *Voyage pittoresque et historique au Brésil* como representação do cotidiano urbano brasileiro, onde era comum encontrar no ambiente doméstico cenas do convívio entre pessoas brancas e negras, no exercício coletivo das atividades domésticas, dentre as quais a prática do bordado estava presente.

A imagem do autor apresenta o bordado como uma prática rotineira no período colonial brasileiro, exercida tanto pela mulher branca, de origem europeia, quanto pelas mulheres negras, escravizadas, de origem africana.

A figura 5 ilustra uma cena representativa de um ambiente doméstico escravocrata, onde mulheres adultas, jovens e crianças, brancas e negras expressam uma convivência em grupo, a partir da qual a mulher branca usa uma tesoura para cortar um tecido onde, conjuntamente com mais duas mulheres negras, fazem atividades com agulhas, linhas e tecidos, expressas em bordados.

Figura 5 – *Une dame brésilienne dans son intérieur*



Fonte: DEBRET, 1835. Voyage pittoresque et historique au Brésil, Vol.2
Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/3691/1/006245-2_IMAGEM_053.jpg>
Acesso em: 23 dez. 2022

Minha leitura dessa obra é de que Jean Baptiste Debret cumpriu sua missão ao retratar cenas do cotidiano, na qual essa imagem representa a condição da mulher negra como escravizada, ao rés do chão, em sua posição de subordinação à mulher branca. No entanto, não significa autoridade de conhecimento da mulher branca diante da negra, posto que ambas trouxeram de sua origem o ofício da prática do bordado. Portanto, aqui não existe uma fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, pelo contrário, um “hibridismo ou *continuum* cultural” (BURKE, 2003, p. 14). Esse autor, tomou de empréstimo o termo “hibridismo” do especialista russo em teoria literária, Michail Bakhtin, a partir do qual explicaria a “polifonia” como um processo das misturas de culturas entre povos (BURKE, 2003, p. 52).

Outro conceito que igualmente podemos associar à representação da Figura 5 é o da “circularidade”, que é um movimento recíproco de trocas e influências entre as “culturas das classes dominantes e das classes subalternas” (GIRZBURG, 2006, p. 10). Portanto, tomar a cena da Figura 5 como característica de uma

atividade em grupo da qual podemos comparar com as práticas portuguesas do bordado, em outro contexto de temporalidade, mas que, no entanto, resguarda características contíguas culturais, passíveis de reflexão e questionamento, é entender que naquele contexto havia hibridismo e circularidade cultural, notadamente quando a associamos a outras imagens, como veremos a seguir na representação da Figura 6.

Na fotografia da Figura 6, aqui trazida para compararmos o exercício coletivo dessa prática do bordado entre os dois países, feita por uma coletividade de mulheres, onde na Ilha da Madeira essa atividade se contrapõe à do Brasil por, neste caso, ser exercida ao ar livre por várias etnias de mulheres, jovens e velhas, inclusive crianças, todas sentadas ao chão, numa representação igualitária de suas condições socioeconômicas, mas de tempo e espaços diferentes.

A representação das práticas do bordado pelas bordadeiras, tanto no Brasil quanto em Portugal, todavia, resguarda semelhanças de uma circularidade de saberes entre nacionalidades e etnias, cujo resultado é um hibridismo cultural do qual nos faz refletir sobre as fabulações atribuídas quanto à origem do bordado, que tanto lá, quanto cá, faz muitos acreditarem e advogarem por certificações de origem às quais não haveria comprovação, em nosso entender, salvo melhor juízo.

Figura 6 – Bordadeiras da Madeira, c. 1940



Fonte: GetArchive LLC

Disponível em: < <https://cdn2.picryl.com/photo/2021/12/03/bordadeiras-da-madeira-c-1940-3812ec-640.jpg> >

Acesso em 07 mar. 2024

Para ratificar a coerência dessa comparação busquei como referência os estudos do historiador José D'Assunção Barros, em que fundamenta suas justificativas no caminho apontado por Marc Bloch, os quais, inicialmente, nos chamam a atenção para o risco da “falsa analogia” e do “anacronismo” quando a comparação é feita entre “sociedades não-contíguas” em contraponto ao caminho de “comparar sociedades próximas no tempo e no espaço, que exerçam influências recíprocas” (BARROS, 2007, p. 14 ,15). O autor ainda esclarece sobre a vantagem na comparação entre sociedades contíguas está na possibilidade de elucidação de “falsas causas locais” de modo a encontrar as “verdadeiras causas, interações ou motivações internas de um fenômeno e as causas ou fenômenos externos” (BARROS, 2007, p. 15).

A cena retratada na Figura 6 foi capturada em Funchal na década de 1940, mostrando a intimidade de crianças e mulheres com a prática do bordado, numa expressão de cumplicidade de condições vividas, que se repetiria nas duas décadas seguintes, como mais à frente apresentarei. Embora não tenha conseguido uma imagem semelhante para representar as práticas de bordado entre as cearenses, no exercício coletivo de suas bordaduras, registro aqui a existência da forma coletiva de trabalho, expressa em vários depoimentos, como também veremos mais adiante.

Outros fatores contribuíram com a circularidade nas práticas do bordado, como a migração no período de crise logo após a Segunda Guerra Mundial, onde no Brasil desembarcaram mulheres madeirenses em busca de melhores condições de vida.

Circularidade, hibridismo e representações são conceitos relacionados às práticas culturais, que no presente estudo é de intenso dinamismo, haja vista ser o bordado uma tradição popular, por vezes ressignificada perante seu contexto socioeconômico.

Tradição passada de geração a geração, o bordado ancestral permanecia dentro das famílias ou era presenteado aos parentes e amigos. Foi assim que o bordado fez história na Ilha da Madeira, sendo parte da cultura tanto quanto o cultivo do vinho, presentes desde sua colonização, pelos portugueses. Não obstante, em Portugal a arte de bordar é tradição em quase todas as regiões, o que possivelmente seja a justificativa para sua disseminação em outros espaços ocupados através Atlântico.

Até meados do século XIX não há registros de vendas do bordado da Madeira, enquanto na segunda metade desse período o bordado passa a ser visto como objeto de desejo, dada sua beleza e utilidade, sendo vendido pelas próprias bordadeiras. No início do século XX, o bordado começa a ser comercializado de forma estruturada por agentes comerciais, tornando-se importante na pauta de exportação do lugar, como relata VIEIRA (2004). Segundo esse autor, o bordado da Madeira foi levado para a Inglaterra pelas mãos de Miss Elisabeth Phelps, donde a partir de então se estabelecem intensas relações comerciais entre os dois países, chegando ao ponto de mudanças na prática do bordado a favor de ampliar a dinâmica promissora dessa atividade, de forma a disciplinar a produção, transformando o papel social da mulher como efetiva geradora de renda, posto que o bordado conquistaria lugar de destaque na pauta local de exportação.

Com o intuito de regular a produção da oferta de bordado, aperfeiçoando e adequando o bordado à demanda da moda vigente, surgem as casas de bordado e assim, definitivamente o bordado da Madeira deixa de ser uma forma de lazer para ser um meio de sobrevivência, mais ainda, deixa de ser uma atividade doméstica para ser uma profissão, deixa de fazer parte do ócio para ser uma fase do processo laboral necessário à produção.

A partir de meados da centúria oitocentista o aparecimento das *Casas de Bordados* e o interesse cada vez maior de estrangeiros nomeadamente ingleses, norte-americanos e sírios, pelas peças bordadas, conduziram à passagem do processo artesanal para o industrial. Aqui os clientes passaram a definir o tipo de encomendas, ficando às casas a função de disciplinar o trabalho, as técnicas e os materiais. O bordado deixou de ser uma livre criação da bordadeira, entrando num processo de laboração que começava com o traçado das linhas e os desenhos ajustados à solicitação do mercado ou da exigente clientela. A criação passou para a mão do desenhador, ficando a forma final dependente da maestria das mãos da bordadeira. Por ser um trabalho eminentemente feminino a sua concretização ocorria em casa de forma a poder conjugar-se a azáfama caseira diária com o trabalho da agulha (VIEIRA, 2004, p. 6).

A crise econômica da Ilha da Madeira em meados do século XIX atingiu a vinicultura, fato esse que fortaleceu o bordado como alternativa viável para a sobrevivência das famílias. “O quotidiano da ilha transformou-se levando a que a mulher se prendesse cada vez mais à casa e ganhasse importância social. Para todo os lados era evidente o amontoado de mulheres que bordam”, é narrado por Vieira (2004, p. 11), que também lembra a contribuição da mulher no orçamento doméstico,

no qual o bordado passa a ser visto como trabalho, sendo então reconhecido no meio rural.

A pujança do bordado como um vetor econômico atrai centenas de mulheres para a circularidade dessa prática, numa mudança substancial do modo de fazer e das relações sociais que se estabelecem com a forma de organização industrial.

Além dos ingleses, alemães e sírios também intervieram na estrutura comercial do bordado da Madeira, não somente mudando sua rota, como disciplinando as casas de bordado de modo a darem conta da crescente demanda. As casas de bordado adotavam uma administração que implicaria na divisão da atividade do bordado, surgindo então o papel do “agente e caixeiro” (VIEIRA, 2004, p. 12), responsáveis pela busca de bordadeiras para assegurar a produção, assim como pela distribuição de tecidos e linhas para o trabalho das bordadeiras, que depois de prontos retornavam para serem engomados, embalados e finalmente despachados. Quanto maior a procura pelo bordado mais crescia a rede de agentes na Ilha da Madeira.

No século XX, contudo, a dinâmica do crescimento no mercado do bordado é alterada, tendo como consequência a migração de homens e mulheres na Europa. As guerras mundiais e as consequentes crises econômicas refletiriam também na economia do bordado com o fechamento de muitas casas de bordado.

nos anos cinquenta muitos madeirenses saíram rumo ao Brasil, Venezuela e África do Sul em busca de melhores condições de vida. No caso do Brasil, é conhecido o facto de nos anos cinquenta existir um apelo e promoção da imigração das bordadeiras madeirenses para o Brasil. No Rio de Janeiro, S. Paulo, Santos e Ceará, é notória a presença do bordado madeirense. No morro de São Bento, em Santos o bordado já não tem a qualidade dos anos sessenta e está em vias de desaparecimento. Todavia em Itapajé, no Ceará, em Fortaleza, mantém-se vivo (VIEIRA, 2004, p. 55).

No Ceará o bordado passou a ter reconhecimento social e político quando foi identificado como potencial para geração de renda, levando os órgãos de fomento a registrarem sua importância econômica e social. A estimativa em haver vinte mil bordadeiras no final da década de 1950 (FRIEDMANN, 1957) é um indício não somente da pujança comercial do bordado quanto atividade produtiva, como também do modelo lusitano de intervenção das firmas, agências e intermediários.

As firmas principais têm agentes e as demais têm intermediários nos diversos municípios para a distribuição do tecido já desenhado e da linha às

bordadeiras, para recolhimento do trabalho pronto e a realização de pagamentos. A diferença entre o agente municipal e a intermediária é que a primeira recebe uma remuneração prefixada, estando seu trabalho sujeito à fiscalização por parte da firma, e a segunda tem como renda a diferença de preço que puder conseguir entre a bordadeira e a firma revendedora, o que torna provável a ocorrência de desvantagens para quem faz o bordado (FRIEDMANN, 1957, p. 30).

A historiadora Valdelice Carneiro de Girão classificou a renda e o bordado como “artes menores” (GIRÃO, 1965, p.3), embora destacasse a importância de seu caráter histórico, social e artístico, posto serem reconhecidas em muitos trabalhos escritos por autores estrangeiros. A autora relatou que essa arte chegou ao Brasil pelas mãos de mulheres portuguesas, que aqui vieram habitar com suas famílias a partir do século XVII. Do litoral sul e ao norte do Brasil as práticas de bordado e renda foram sendo disseminadas, sendo “o litoral e sertões do Ceará” a maior e melhor referência, de modo que “ainda em 1940 se tem notícia de grande exportação do produto para o sul do Brasil” (GIRÃO, 1965, p. 4).

Assim como na Ilha da Madeira, no Ceará atuaram os intermediários, chamados de agentes, cujo modelo comercial adotado era semelhante ao das “casas de bordado”, conforme nos relata a autora em vários trechos de sua obra:

Antigamente, as rendeiras costumavam vender diretamente as suas rendas ao consumidor. O desenvolvimento do comércio desse gênero de mercadoria acendeu, porém, como era natural, a ganância e, assim, apareceram os intermediários. Eram indivíduos que iam de vila em vila, ou de povoados praianos, buscando as artesãs em suas humildes casas, para adquirir o produto de seu trabalho, o qual revendiam com grandes lucros, fosse diretamente ao freguês, fosse a novos atravessadores[...] há notícias de um comerciante de ascendência espanhola, cujo nome se perdeu, que muito incrementou, entre nós, a produção de rendas. Visitava o Ceará duas ou três vezes por ano, quando aqui punha em ordem seus negócios. Entrava em contato com as rendeiras e distribuía modelos de novos tipos de renda que desejava obter (GIRÃO, 1965, p. 5).

A narrativa de Valdelice Carneiro Girão apresenta-se de forma investigativa, produzindo uma análise técnica na qual é diferenciado o processo de produção da renda e do bordado. Sua descrição econômica e social foi analisada de forma conjunta, sem aprofundamento na distinção entre a renda e o bordado, o que supostamente poderia ser justificada pela carência de fontes de pesquisa. Segundo a autora, o problema econômico das bordadeiras é semelhante ao das rendeiras, que são igualmente “exploradas pelos intermediários que lhes fornecem a linha e o tecido

e lhes comprem, a baixo preço, o bordado, operação comercial em que sempre levam vantagem” (GIRAO, 1965, p. 15).

De forma pessimista a obra é finalizada, anunciando a decadência das rendas e bordados, tendo escrito: “e, no final, a maravilhosa arte criadora desse tipo de artesanato desaparecerá, num futuro próximo, do nosso meio, por força, talvez, do progresso ou sob a pressão da dinâmica social” (GIRÃO, 1965, p.15). A previsão da autora, todavia, não se concretizou, o que reforça o argumento da tradição e circularidade cultural.

Por essas fontes de pesquisa apontamos um cenário de apogeu e crise das práticas de bordado no Ceará em meados do século XX, culminando no enfraquecimento do bordado, enquanto atividade econômica, sobretudo ao final da década de 1950. Semelhante processo foi vivenciado pelas bordadeiras na Ilha da Madeira, iniciado ainda no século XIX, período em que essa prática foi reconhecida como uma atividade econômica capaz de gerar renda graças à capacidade da bordadeira em produzir objetos, cuja beleza e perfeição, aliadas ao uso do bordado como arte aplicada, encantavam pessoas do mundo inteiro, gerando consumo.

Assim como as motivações que levaram à expansão do bordado como atividade econômica, tanto na Ilha da Madeira quanto no Ceará, as bordadeiras foram influenciadas pela atuação dos agentes comerciais e casas do bordado, modelo de mercado vivenciado na Ilha da Madeira. O governo local, assim como em Portugal, teve interesse em incentivar a ação dos agentes, tomados como vetores de geração de ocupação e renda, uma vez que eram lidos como formadores de mão de obra e responsáveis pela comercialização da produção, resultando em algum rendimento para centenas de mulheres e, conseqüente, aumento de sua renda familiar.

Como visto, circularidade cultural foi responsável pelas mudanças entre essas duas culturas, dando a ler novas formas de representação do bordado e de seus sujeitos, pois como disse Michel de Certeau “uma vez que a capacidade de produzir é na realidade organizada segundo racionalidades ou poderes econômicos, as representações coletivas se folclorizam” (CERTEAU, 2005, p.198). Através da análise da problemática da intervenção dos agentes, associada aos conceitos aqui apresentados, concluo no entendimento de que a atuação das agências e casas de bordado, vivenciada em ambos os países, foi responsável pela fragmentação do poder criativo da bordadeira, causando ruptura na cultura tradicional desse artesanato.

A partir desta reflexão, questiono se a exploração comercial é a causa do desinteresse de gerações futuras em dar continuidade à tradição da prática cultural do bordado que, mesmo não sendo o objeto aqui investigado, destaco sua relevância por serem recorrentes as queixas pela ausência de continuidade e preservação das práticas do bordado tradicional. Todavia, também podem ser investigadas a motivação para um crescente número de pessoas interessadas no aprendizado do bordado como forma de expressão de si e do mundo. Entendo, portanto, ser uma nova e boa questão para uma outra frente de construção de objeto de análise e pesquisa.

Por fim e diante das evidências aqui apresentadas ressalto a importância dos aspectos comparativos da conexão cultural madeirense e cearense, donde seus elementos dão margem para a construção de uma história conectada, digna de ser estudada.

3 BORDAR: UMA PRÁTICA CULTURAL

“Entre o tempo sem tempo de um museu e o tempo acelerado da tecnologia, o artesanato tem o ritmo do tempo humano. É um objeto útil que também é belo; um objeto que dura, mas que um dia porém se acaba e resigna-se a isto. O artesanato nos ensina a morrer e, fazendo isto, nos ensina a viver”.

(Octavio Paz)

Nesta etapa da escrita apresento os elementos para análise como forma de reflexão sobre o significado do bordado para a bordadeira e para a sociedade. Partindo da produção de uma linguagem, expressa por mulheres no exercício de seus papéis em meados do século XX, trago à cena sua voz, sua experiência, suas formas de aprendizado e técnicas para a construção de sua arte e de seu trabalho no pulsar dos papéis que a vida lhes convida a interpretar.

Com o objetivo de reconhecer as práticas de bordado como cultura vigente, busquei identificar registros da ocupação e preparação para o trabalho da bordadeira em seus papéis sociais, em seus espaços de convívio, em suas interações para o desenvolvimento de suas habilidades manuais, inter cruzadas com questões basilares da sua condição de ser mulher.

Para concretizar essa proposta, recorri a conceitos inerentes à metodologia da História Oral, mediante fontes escritas, visuais e orais de depoimentos de mulheres que trazem memórias narrativas capazes de colaborar com a descrição do papel social da bordadeira no período histórico pesquisado.

Como critério de escolha de depoentes, reitero minha opção por entrevistar mulheres que iniciaram sua prática no bordado a partir dos anos 1950, impulsionadas pela tradição do bordado labirinto e *richelieu*, fonte de trabalho e renda em Aracati, Fortaleza e Maranguape, espaços de morada, produção e venda. Para tanto, identifiquei bordadeiras reconhecidas não somente em sua comunidade, mas como

referências públicas no bordado, que aceitaram colaborar com esta pesquisa a partir do relato de suas histórias.

Apresento a seguir os argumentos para o uso dessa metodologia na aplicação de entrevistas às bordadeiras, a partir de onde exponho suas formas de aprendizado para o bordado em suas principais técnicas, sua condição para o exercício dessa prática em seus papéis sociais identificados no tripé de problemáticas sociais decorrentes da violência, do trabalho e da velhice.

Como metodologia complementar argumentativa, eventualmente apresento fontes fotográficas para uma análise iconológica e comparativa com as práticas do bordado tradicional de Portugal em seus imbricamentos com as aqui exercidas.

3.1 Memória social da bordadeira

Justifiquei a adoção do método da história oral como fonte de pesquisa e agora ratifico este caminho de investigação por valorizar o conceito de memória social associada ao tempo, cujo caráter coletivo, identitário e subjetivo nos remete a pontos de convergência e comparação necessários à problemática investigada.

O conceito de “memória” adotado nesta pesquisa é tomado como uma reconstituição do passado para o qual guarda uma relação com a “identidade”, modelando comportamentos, identificados por Joël Candau (2021, p. 22), os quais denominou haver entre conceitos memória e identidade uma relação dialética, projetada pelas representações. Assim, a memória é uma fonte para o acesso às representações identitárias, influenciada pela força da identidade, embora também seja pelas ideologias vigentes. Segundo o autor, a memória é a identidade em ação, estando ambas intercruzadas: “numerosos são os exemplos dessa imbricação entre memória e identidade, múltiplos são os casos nos quais a memória consolida ou desfaz o sentimento identitário” (CANDAU, 2021, p. 60).

Devido à diversidade de técnicas de bordado praticadas pelas bordadeiras cearenses de meados do século XX, para esta pesquisa identificamos – e mais adiante apresentaremos - os bordados tradicionais denominados *richelieu* e labirinto como representações identitárias de mulheres bordadeiras, não obstante também seja

bordado livre aqui identificado na prática do bordado de Nice Firmeza¹³, no que se refere ao caráter ideológico da artista.

Outro importante conceito de memória social diz respeito à complexidade e ao caráter polissêmico do termo, apresentados pela psicanalista Jô Gondar (2005). Para a autora, além de polissêmica, a memória social é transversal ou transdisciplinar, exigindo do pesquisador a “busca por um maior rigor conceitual (2005, p. 12)”, associando-a, por conseguinte, a distintos campos de saber, significados resultantes de sua subjetividade.

Uma nova esfera de problemas surge, por exemplo, quando o cientista social, o historiador ou o museólogo fertilizam sua esfera de conhecimento com questões referentes à subjetividade, ou quando o linguista, o filósofo ou o psicanalista se interrogam sobre a constituição dos laços sociais ou sobre a inteligência artificial.... Um conceito é uma tentativa de responder a um feixe de problemas que se construiu, de maneira contingente, em um determinado momento. Se as condições fossem outras, ele não emergiria. (GONDAR, DODEBEI, 2005, p. 13).

Aqui o conceito de memória social é dado a partir do que a autora chamou de “emergência de campo problemático”, que no caso desta pesquisa encontrei relação com uma problemática suscetível a novas questões, mediante o acesso a narrativas que abrem frentes a outras problemáticas, como o entendimento de que dinâmica estabelecida pelos agentes das casas de bordado, grêmios e escolas contribuíram nos modos de fazer, assim como para a mudança do papel social da bordadeira.

Outra proposição apresentada por Gondar é a ideia de conceber a memória como um “processo” (idem, p. 25) pelo qual as representações fazem parte de sua construção, onde o que nos afeta é dado como primeiro estágio ou a camada mais intensa para a formação de uma memória social. Portanto, a memória social parte de uma criação ou invenção impulsionada por um hábito em um “contexto relacional e afetivo (id, p.26)”. Nesse sentido, o bordado é uma representação identitária no

¹³ Nice Firmeza – nome artístico de Maria de Castro Osório. Nasceu em 18 de julho de 1921, na cidade de Aracati/CE. Nice foi uma das pioneiras nas artes plásticas cearenses, sendo uma das primeiras mulheres a ingressar na Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) no ano de 1950, onde conheceu seu companheiro e amor até o fim de suas vidas, Nilo de Brito Firmeza – notório artista plástico, conhecido como Estrigas. Juntos idealizaram o Minimuseu Firmeza - espaço cultural, artístico e ecológico - onde viveram e praticaram artes, compartilhando seus saberes com visitantes e comunidade local. Nice foi artista plástica, bordadeira, doceira e professora. Faleceu em Fortaleza (2013). Fonte: <<https://www.minimuseufirmeza.org/minimuseu>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

contexto do qual foi concebido o hábito de bordar e dele constituíram suas narrativas, como mais adiante serão apresentadas.

Para ir além desse entendimento, identificando outros elementos e autores, como propôs Gondar, considero imprescindível expandir o conceito de memória social numa associação à subjetividade, dado o caráter intencional do consciente e inconsciente humano na construção do processo da memória, em que o pesquisador deve estar atento:

Em si e por si, a memória é simplesmente subjetiva. Ao mesmo tempo, porém, a memória é estruturada pela linguagem, pelo ensino e observação, pelas ideias coletivamente assumidas e por experiências partilhadas com os outros. Também isto constrói uma memória social. Qualquer tentativa de usar a memória, de maneira sagaz, como fonte histórica, tem que se confrontar à partida com o caráter subjetivo, embora social, da memória (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 20).

No depoimento em grupo colhido em Majorlândia¹⁴ (Aracati) para esta pesquisa, onde participaram cinco mulheres, cada labirinteira falou como se iniciou no bordado de labirinto. Dona Beatriz Andrade¹⁵ (D. Bia) é mestra da cultura popular e tradicional¹⁶ e líder do grupo de labirinteiras de Majorlândia. No encontro, que ocorreu na varanda de sua casa, D. Bia expôs com lucidez como lhe foi apresentado o labirinto, trazendo à memória coletiva a situação vivida por sua comunidade desde os idos de 1940, relatando a vida dos pescadores, a intervenção política pela posse da terra, a participação da mulher na lida e sustento da casa e a lembrança de ter aprendido com sua avó, aos cinco anos de idade, o trançado de palha. A memória evocada por D. Bia traz informações didaticamente expostas como tentativa de

¹⁴ Distante 30 minutos de Aracati, a praia de Majorlândia fica no limite entre esse município e Icapuí. É um lugar de muita história e tradição. Nesta antiga vila de pescadores, viveu Dragão do Mar, personalidade abolicionista do Estado, e cuja mãe, Dona Matilde, ensinou a muitas mulheres a arte do labirinto. A renda labirinto é semelhante a um bordado feito a partir do desfiado do tecido, normalmente o linho. A técnica foi trazida de Portugal, em meados do século XVIII, e se inseriu, principalmente, no litoral cearense. Disponível em: < <https://rotasceart.sps.ce.gov.br/artesaos-da-rota-litoral-leste/> >. Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁵ Dona Maria Beatriz Andrade da Cunha (Dona Bia) – nasceu em Aracati em 13/09/1939 (84 anos) – mestra da cultura popular no bordado de labirinto. Além de artesã da palha, do bordado, também trabalhou como lavadeira, empregada doméstica, babá e cozinheira.

¹⁶ Os mestres são reconhecidos como difusores de tradições, da história e da identidade, atuando no repasse de seus saberes e experiências às novas gerações. Selecionados pela Coordenadoria de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Secult, após apresentação de propostas pela sociedade civil, os mestres da cultura passam a contar com reconhecimento institucional e recebem um subsídio no valor de um salário mínimo mensal, como auxílio para a manutenção de suas atividades e para a transmissão de seus saberes e fazeres. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/tesouros-vivos-do-ceara/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

justificar a sobrevivência dessa arte que, quando questionada por D. Maria Luiza¹⁷, cita fontes para validar seus argumentos:

Foi na Canoa Quebrada e no Maceió o impulso do labirinto. Por quê? como Oswald Barroso descreve ali no livro (BARROSO, 2019, p. 246). Eu tinha 5 anos, a gente via o trabalho de palha, mas o encantamento foi com o labirinto. Minha mãe me colocava na grade, juntinho a ela e eu queria fazer com a agulha, mas errava; então, ela puxava na minha orelha e a comadre de Maceió via que era falta de paciência dela em me ensinar e disse assim “comadre, deixa ela passar uma tarde comigo” e eu fui. Numa tarde eu aprendi ir e voltar, para não trocar as linhas (Dona Bia, 84 anos. Entrevista, Majorlândia, 16/10/2023).

Em um outro depoimento colhido em Fortaleza, conversei com Dona Beatriz Castro¹⁸, que me recebeu em seu ateliê¹⁹. De seu depoimento observei que sua trajetória de vida é direcionada por sua capacidade criativa e senso prático para transformar sua arte em utilitário. O caráter subjetivo de sua memória explica seu poder criativo e sua capacidade para lembrar, expresso ao se reportar à forma como sua mãe aprendeu a bordar e de como as bordadeiras da cidade Itapajé eram preparadas pelas agências. Em ambas as situações lembradas por ela, o ensino do bordado como técnica influenciou e por vezes determinou àquelas bordadeiras um jeito de ser, tendo como desfecho um bordado representante de padrões estabelecidos para a perfeição, beleza e qualidade, exigidos pela prática da disciplina tanto quanto pelas normas de bom gosto, determinadas pela sociedade e cobradas pelos agentes. É nesse sentido que Dona Beatriz Castro se insere e busca em seus ancestrais o argumento para sustentação de suas escolhas, trilhadas no reconhecimento da tradição, ressignificada pela estética, pelo desejo do aprimoramento e reconhecimento.

Minha avó tinha um ateliê de roupas para recém-nascidos [...] a vovó me ensinou os primeiros pontos: ponto haste, ponto atrás, ponto corrente. Quando eu tinha 13 anos a minha mãe colocou um ateliê de costura aqui, nesta casa. E eu comecei a ajudar a mãezinha nas coisas mais simples [...]

¹⁷ D. Maria Luiza Andrade nasceu em 01/08/1941 (82 anos) em Majorlândia. É irmã de D. Beatriz Andrade (D. Bia), com quem aprendeu, ainda na infância, o bordado labirinto. Filha de pescador e bordadeira, cedo teve de trabalhar em casa de família para ajudar seus pais no sustento de casa. Morou 24 anos em Brasília, onde trabalhou como empregada doméstica. Retornou à Majorlândia e integrou-se à comunidade de origem, inclusive no trabalho com o bordado.

¹⁸ Dona Beatriz Castro (65 anos) – bordadeira, costureira, artista e estilista, idealizadora da marca Ethos de vestuário feminino, onde o bordado labirinto é usado como arte aplicada na criação de peças autorais.

¹⁹ Ateliê ou oficina é o local de trabalho do artesão.

fui ficando mocinha, adolescente e aí eu gostava muito de elaborar as roupas que eu ia vestir [...] e a mãezinha sempre bordou, ela bordava muito bem, aprendeu na escola e foi homenageada por tirar o primeiro lugar (Dona Beatriz Castro, 65 anos. Entrevista, Fortaleza, 20/06/2023).

Observados os aspectos subjetivos inerentes à memória social, não há dúvida, portanto, da contribuição desse tipo de fonte para o processo investigativo de nosso estudo, apoiado em métodos de pesquisas que valorizam tanto documentos escritos, quanto depoimentos orais aos quais identifico uma relação com os conceitos de História Oral, que é uma metodologia de investigação científica, ancorada não somente a técnicas de entrevistas, mas na construção de um conhecimento capaz de restaurar vozes silenciadas, fatos não registrados, feitos e desfeitos não revelados.

Numa reflexão de Regina Beatriz Guimarães Neto, citando a si mesma em um artigo escrito para o livro *História Oral*, desigualdades e diferenças, ela assim nos esclarece: “É necessário reconhecer que a fonte oral não é o outro da fonte escrita: fazem parte, tanto uma quanto outra, do sistema escriturístico moderno, operando com os mesmos códigos de referência cultural (sem postular uma origem única) (LAVERDI *et al*, 2011, p. 17). Fazer história oral para a autora não é, portanto, contrapor-se à história escrita, mas sim refletir sobre documentos mediante o diálogo com as fontes orais.

Assim como escrever exige um domínio de técnicas para produção de textos, as fontes orais igualmente são resultantes de práticas discursivas, ou seja, de operações de conquistas às quais é preciso competência para apreendê-las. Destacamos, portanto, uma de suas citações que esclarecem ainda mais a questão, onde ela nos diz (LAVERDI *et al*, 2011, p.18): “a produção narrativa não pode prescindir de uma poética da escrita, desviando-se tanto do descritivismo quanto do subjetivismo, que operam igualmente sem a crítica do estatuto das fontes”.

Isso posto, reitero minhas escolhas pela escuta ativa de bordadeiras por entender serem elas mesmas autoras dessa poética, concebida no tecido de suas próprias vidas, na travessia de seu tempo e espaço, que como disse o poeta espanhol Antônio Machado:

Caminhante, o caminho é feito por seus passos. Caminhante, não há caminho, o caminho é feito ao andar. Andando, se faz o caminho e se você olhar para trás tudo que verá são as marcas de passos que algum dia seus pés tornarão a percorrer. Caminhante, não há caminho, o caminho é feito ao andar (GONZÁLEZ, 1976, p. 94, tradução nossa).

Nesse sentido, suas histórias são entendidas em meio a construção de si próprias, dadas a ler na maturidade de suas vidas, o que sugere um entendimento da subjetivação de suas existências a qual recorro ao conceito de subjetividade em alguns autores, a seguir explicitados.

O conceito de subjetividade sob a perspectiva de Benito Bisso Schmidt em Laverdi (2011) me conduziu a pensar para além dos aspectos práticos de uma pesquisa, colocando no centro questões teóricas relativas à história oral, memória e subjetividades e seus imbricamentos. Schmidt destaca o mérito da história oral em trazer à tona a subjetividade dos agentes, suas emoções e sentimentos cuja implicação histórica advém das relações dialógicas entre entrevistador e entrevistado.

Considerando que a subjetividade não deve ser pensada, sobretudo por nós historiadores como uma figura ou uma dimensão a-histórica ou trans histórica, uma essência de todo ser humano, uma matéria alojada no coração ou na mente dos homens, algo natural e que pode ser resgatado e analisado pelos praticantes da história oral; ela é, sim, resultado de múltiplos percursos históricos que convergiram, não sem tensões, para a fabricação do indivíduo moderno, aquele que “possui” uma determinada subjetividade (LAVERDI, 2011, p. 87).

Para aprofundar a temática em torno da subjetividade Benito Schmidt evoca Michel Foucault, posto ser este o autor a propor uma “crítica radical do sujeito humano pela história”, ou seja, no fazer história o pesquisador busca na representação do sujeito o conhecimento que é dado como verdade, daí ele trazer uma pertinente citação desse autor para evidenciar a subjetividade, que disse:

Seria interessante tentar ver como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo a partir do que a verdade se dá na história, e que a cada instante é fundado e refundado pela história (FOUCAULT, 2008, p.10).

Com o intuito de esclarecer ainda mais, o autor abre espaço para uma citação de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, que chama atenção para o jogo entre entrevistado e entrevistador, onde o primeiro, problematiza Benito Schmidt, pode usar de sua subjetividade na constituição de seu sujeito, daí porque “o entrevistador, dotado de um determinado saber-poder, condiciona o sujeito falante, o qual, atravessado por múltiplos discursos, sujeita-se e assujeita o seu interlocutor?”. (LAVERDI, 2011, p. 90).

Estamos sempre buscando sujeitos ordinários, aquele que deu o pontapé na ação, aquele que começou o jogo, que deu a saída, quando isto pouco importa, pois o jogo ou a História é o que se desenrola daí para frente e seu resultado independe completamente de quem veio por escalação momentânea ou posição que ocupava ao dar o primeiro piparote no jogo. Sempre alertamos para o fato de que os sujeitos em História são coletivos; fazem parte de uma grande equipe; na História não se joga sozinho; sempre dizemos que a História, como o jogo, passa-se entre os jogadores, é feita das suas jogadas, de seus lances, mas mesmo assim estamos sempre buscando aquele que da marca da cal deu o chute decisivo, cobrou o pênalti salvador; aquele herói que sozinho ganhou o jogo, aquela mão salvadora que no último instante desviou a trajetória do balão (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 203).

E assim o autor desconstrói as concepções que temos sobre sujeito, ancorado no pensamento crítico de autores como Pierre Bourdieu, Karl Marx, Freud, dentre outros, de modo que concluímos essa reflexão com uma outra citação, mediante a qual o autor aponta as seguintes questões:

que definições de subjetividade estamos empregando em nossas pesquisas? Com que categoria podemos analisar - ou, ao menos, levar em conta - a subjetividade de nossos depoentes sem essencializá-la como uma categoria a-histórica ou trans-histórica? Como a história oral pode ser um meio útil para, justamente, evidenciar o caráter construído e histórico da subjetividade, para explicar as práticas discursivas e não discursivas que instituem formas determinadas de relação com a verdade e consigo? (LAVERDI, 2011, p. 94).

Foi através do contato direto com as artífices do bordado que pude entender a dinâmica de sua constituição como bordadeiras em seus variados papéis, atravessados por condições adversas, cujos depoimentos por vezes justificam suas escolhas, mesmo que se contraponham aos seus desejos de liberdade e integridade de vida. Todos esses conceitos, portanto, fundamentam a escolha do método, assim como balizam o caminho no exercício da linha prioritária para esta pesquisa, ou seja, linguagem, narrativa e subjetividade, sobretudo no que diz à história das bordadeiras no ato de seus papéis humanos, em sua materialidade, em seu fazer manual.

3.2 Saber bordar e ter o que contar

Para esta pesquisa tomei como sujeito deste estudo a bordadeira cearense de meados do século XX que, assim como a bordadeira portuguesa, bordava por encomenda, a partir da determinação de agentes ou da orientação das casas de bordado. Portanto, a mulher a qual nos interessa investigar tinha a atividade do bordado como um trabalho doméstico, que lhe possibilitava contribuir com, e em

muitos casos até suprir, o orçamento familiar; sem, no entanto, sair de casa, espaço que dependia de sua presença não somente para a manutenção da higiene e da ordem, mas também dos cuidados com a família.

A prática do bordado, seja para o trabalho ou não, requer um aprendizado, um domínio da técnica, que advém da tradição (BENJAMIN, 1994). Para esse autor, a tradição é a fonte do saber, que necessita da memória para que as boas experiências possam continuar existindo. A tradição é um saber que se adquire através do que se conta ou da experiência que se observa e se reproduz como forma de dar continuidade a algo em um espaço de relacionamentos humanos. Se a memória é um modo de se transmitir o saber, sendo a tradição a fonte inesgotável desse saber, é através da narrativa que podemos dar a conhecer as tramas de uma história.

A prática do bordado teve como nascente o ambiente doméstico, numa transmissão natural do saber e do fazer, de modo a garantir à família o suprimento da necessidade por artigos de vestuário e de cama e mesa, sendo desde então uma atividade indispensável à formação feminina, o que em parte justificou de forma imperativa o ensino do bordado nas instituições de educação e de formação profissional da mulher. Portanto, os espaços e agentes de transmissão da prática do bordado são também responsáveis pela preservação da memória.

Para falar sobre a memória do bordado e de seus sujeitos na tradição dessa prática, além de conversar com bordadeiras, também identifiquei trechos de depoimento colhidos em publicações, que igualmente corroboraram no aprofundamento de minhas reflexões. Essas localidades foram escolhidas em função dos principais tipos de bordados praticados pelas bordadeiras alvo desta pesquisa, com atenção especial para o labirinto e o *richelieu*. Quanto aos depoimentos colhidos, foram entrevistadas mulheres bordadeiras nascidas entre as décadas de 1930 a 1960, de modo a assegurar a coleta de informações dentro do recorte temporal desta pesquisa.

3.2.1 Narrativas de Bordadeiras

Segundo Koogan e Houaiss (2000, p. 1128), narrar é “expor as consequências de um fato ou acontecimento; contar, historiar, relatar” e narrativa é o “relato, exposição de um fato, de um acontecimento; narração”.

A narrativa está na base da comunicação humana, da expressão de seu pensamento; sendo, portanto, intrínseca à sua história.

Em alguns ensaios o pensador Walter Benjamin atribui a perda da comunicabilidade à razão da ausência da narrativa tradicional, onde a experiência de vida era transmitida entre gerações, através da oralidade. De acordo com Benjamin (2018, p. 21) “a experiência que se transmite oralmente é a fonte da qual beberam todos os contadores de histórias”. A narrativa oral da qual fala Benjamin está associada à partilha em coletividade, cada vez mais ausente na era da modernidade.

Ao ouvir e registrar a diversidade de histórias contadas por bordadeiras conheci suas experiências vividas, reconhecendo igualmente a forma tradicional de aquisição do conhecimento histórico, de maneira a compreender sua cultura, suas questões pessoais e sociais no tempo e no espaço.

Nesse tópico escolhi apresentar um pouco das histórias de bordadeiras que aprenderam a bordar pelas mais diversas formas de transmissão, em distintas circunstâncias, influenciadas por familiares, professores, agentes e vizinhos; em casa, na escola, em espaços religiosos, na vizinhança ou nas calçadas das vilas onde moravam.

A riqueza do conteúdo dessas narrativas transbordou em conhecimento para elas, impulsionadas pelo desejo e o querer falar, relembrar memórias sem se importarem muito com um roteiro preestabelecido. Portanto, trago aqui trechos relativos aos tópicos apresentados, por vezes ignorados para dar lugar ao que importa ser contado.

Em Fortaleza, conversei com Dona Raimunda²⁰, natural de Beberibe²¹, onde ainda na infância aprendeu a renda de bilro²² e depois o bordado à mão²³, sempre observando sua mãe trabalhar. Aos 13 anos de idade aprendeu o labirinto

²⁰ Dona Raimunda nasceu em Beberibe em 13/06/1937 (86 anos). Além de bordadeira e labirinteira, foi comerciante e dona de casa. Apesar de deficiente mobilidade, expressa-se com muito vigor e ainda pratica alguns trabalhos manuais, dentre eles o bordado em ponto cruz e o fuxico.

²¹ Beberibe é um município, localizado no litoral leste cearense a 64 km da capital Fortaleza. Limita com o Oceano Atlântico e os municípios de Morada Nova, Cascavel, Aracati e Russas.

²² Renda de bilro é um tecido formado pelo cruzamento e entrelaçado de fios enrolados, em uma das suas extremidades, em bilros e fixados na outra extremidade numa almofada por meio de alfinetes (LEFÉBURE, 1888). Renda de Bilro é o resultado de um trabalho totalmente artesanal, que é feita com o uso de uma almofada onde agulhas são fixadas para guiar a trama, elaborada pelo movimento dos bilros, que são pequenas peças de madeira semelhante a um fuso (SABINO, 2007, p. 520).

²³ Bordado à mão é uma técnica manual de manipulação de agulhas e linhas, aplicada em uma superfície plana, notadamente no tecido de fabricação têxtil.

com sua irmã, que possivelmente teria sido treinada por uma agente. Havia muita procura por esse tipo de bordado nos idos de 1950 e, sendo o bordado uma atividade que rendia algum dinheiro para o sustento familiar, aprender o sofisticado labirinto era uma oportunidade de ganho a mais, como relata D. Raimunda:

Minha irmã era que ia para os cantos aprender. Nós morávamos em Sucatinga, na Rodagem, quando parou um carro que vinha, acho, da Palmeira, tinha dado o prego e o pessoal foi lá para casa, enquanto consertavam o carro. Uma mulher, que negociava com toalha e colcha de cama, disse 'ah vocês fazem labirinto? vai uma lá para casa aprender', porque era outro tipo de linha. Quando a Neném voltou me ensinou e ficamos bordando para ela, bordava no organdi, no linho, tudo branquinho! (Dona Raimunda, 86 anos. Entrevista, Fortaleza, 06/08/2023).

A habilidade manual de Dona Raimunda, assim como de outras mulheres cearenses, favorecia seu aprendizado em outras técnicas. Em ambos os casos o processo de transmissão e apreensão do conhecimento era espontâneo (GALVÃO, 2006, p.111), muito embora fosse aperfeiçoado com a prática, com a observação e com as aulas técnicas, por vezes transmitidas pelos agentes, conforme relato de Dona Raimunda, também presente no depoimento de outras bordadeiras, como veremos adiante. Os agentes intermediavam a produção entre as firmas e bordadeiras, ensinando técnicas, levando material, determinando o que deveria ser bordado.

Na publicação Aracati, Labirintos de Sonho e Luz (2006) identifiquei relatos das bordadeiras Dona Marineide e Dona Eurilene, que revelaram sua forma de aprendizado:

Eu comecei vendo a mamãe trabalhando, chegava, assim, pertinho, com 10 anos. Aí olhava, achava bonito o trabalho. Aí, eu perguntava: Mamãe, me ensina? E ela dizia que não chegou o tempo, não. – Quando chegar o tempo eu ensino. Mas só que não precisou ensinar, não, que eu aprendi, aí eu comecei. Aí estou trabalhando até hoje. Estou com 71 anos e ainda estou trabalhando. E não pretendo terminar agora, não (GALVÃO, 2006, p. 111). Vi minha mãe fazer e prestava atenção nela fazer e eu ia pra casa da vizinha, porque era lá em casa ou na casa dela, eu ia pra lá, passar o dia e via ela fazendo, prestava atenção e quando chegava em casa via a minha mãe fazendo também, aí eu ficava olhando e eu aprendi. Quando teve um dia eu peguei um trabalho, coloquei na grade, aí fiquei olhando a minha mãe fazendo, aí eu ficava tentando e consegui (Idem, p. 111).

As declarações dessas bordadeiras reforçam o argumento sobre o motivo que levaria a mulher a se interessar pelo aprendizado do bordado, se não o de querer reproduzir as experiências de sua cultura, dada a ler não pelo interesse em ser feminina no seu jeito de ser, nem tampouco em ser dominada e silenciada, mas o de tão somente viver a experiência de suas ancestrais, de repetir a prática das pessoas pelo deleite de seu convívio, em espaços onde as trocas não são apenas de técnicas,

mas de histórias vividas, de fabulações inventadas, de uma tradição inconscientemente desejada.

O interesse pelo bordado, quando antecede o de atender a uma necessidade de trabalho que lhe possa trazer ganhos materiais, é um aprendizado motivado pela força da tradição, reconhecida não somente no espaço doméstico e entre as classes sociais mais pobres, mas também nos lugares de ensino. Contudo, a necessidade de aprender novas técnicas para o aperfeiçoamento do bordado, possibilitando trabalho e renda, é também uma tradição, como identificado nos depoimentos de bordadeiras em Maranguape:

Dona Maria de Lourdes ²⁴ aprendeu na escola o artesanato têxtil, mas foi em Maranguape que conheceu a técnica do bordado *richelieu*, ao qual se dedicou inteiramente, tornando-o sua principal fonte de renda:

Eu aprendi na escola, aprendi a fazer tricô e crochê, fazia sapatinhos. A diretora, que era também professora e minha madrinha, distribuía os paninhos e a gente bordava. Ela me chamava para frente, me achava a melhor aluna. Depois, quando me mudei para Maranguape, com 20 anos de idade, aprendi o *richelieu*. Até então eu fazia e vendia nas feiras roupas de dormir, mas aquilo não me preenchia. Quando conheci o cama e mesa me apaixonei. (Dona Maria de Lourdes, 69 anos. Entrevista, Maranguape, 29/08/2023).

Dona Benedita ²⁵ foi morar em Maranguape ainda criança, quando essa cidade concentrava muitas firmas produtoras de enxoval de noiva e de recém-nascido.

Minhas irmãs bordavam para a firma Francisco Colares, dos Paula e dos Colares, em Maranguape, e eu ficava ali, olhando e aprendendo. Elas bordavam camisinha de recém-nascido, cueiro, colcha de berço, fraldas. Era tudo bordado à mão. Essa firma Francisco Colares distribuía bordado para Maranguape inteiro, tinha era um caminhão, levava o material e em cada localidade tinha uma pessoa que distribuía o tecido, a linha e depois descontava tudo no serviço. Era um bordado miudinho, delicado, rococó (Dona Benedita, 71 anos. Entrevista, Maranguape, 29/08/2023).

²⁴ Dona Maria de Lourdes é bordadeira especialista no bordado *richelieu*. Nasceu em Guaramiranga/CE em 30/10/1954. Reside em Maranguape numa casa, onde montou seu ateliê. Foi presidente da Associação Maranguapense de Artesãos (AMA). Atualmente produz e vende bordados *richelieu* em feiras de artesanato e lojas de Fortaleza, assim como também para cliente lojista no Rio de Janeiro. É casada com o Sr. Franzé, com quem tem um filho, duas netas e dois bisnetos.

²⁵ Dona Benedita nasceu em 22/09/1952 em Sobral. Quando tinha 8 anos de idade sua família migrou para Maranguape, onde aprendeu com as próprias irmãs o bordado *richelieu*. Trabalhou nas principais firmas de bordado em Maranguape, foi professora, contadora, dona de casa e presidente da Associação Produtiva Artesanal de Maranguape (APAM). Dedicou-se ao bordado porque foi a atividade que tinha domínio e lhe possibilitava cuidar de seus dois filhos.

Dona Raquel Gomes²⁶ aprendeu na escola, mas seu desejo de seguir o exemplo de sua madrinha e professora reforça a possibilidade de um imbricamento entre as práticas tradicionais e sua relação com a escola, posto que aqui se dá uma identificação não apenas com o objeto, mas com o sujeito em sociedade, referência para Dona Raquel do que poderia indícios de uma atividade, de um trabalho:

Eu tinha uma madrinha professora de bordado à mão: bainha aberta nas blusas. Achava aquilo interessante, e minha madrinha me encaminhou, tanto na escola como na vida. Eu dizia “quero ser uma professora boa igual minha madrinha”. Ela dava aula de arte e eu queria estar no meio, queria aprender aquela arte, mexer com as agulhas. Ela desfiava as blusas de linho, os tecidos e a gente bordava, dava pontos, pregava botão. Com 13 anos de idade aprendi a usar a máquina de costura: minha vizinha tinha muitas máquinas e eu ficava lá, quando ela saía eu corria e ia mexer. Então, meu pai me deu uma máquina de costura. Aprendi o *richelieu* e o crivo²⁷. Mas, meu pai cobrava que eu continuasse estudando para concluir o segundo grau (Dona Raquel, 55 anos. Entrevista, Maranguape, 29/08/2023).

Dona Luzia²⁸ aprendeu com a mãe o crivo, depois outras técnicas até hoje praticadas, relatando assim seu ingresso no bordado: “Sou da gema do bordado. Minha mãe sempre bordou e com ela aprendi o crivo. Ela saía para fazer a venda e eu, muito pequena ainda, pegava o que ela estava fazendo e terminava. Quando ela chegava, tinha que refazer. Minha tia tinha uma firma de bordado em Maranguape, especialista em crivo e nós todos sobrevivíamos do trabalho com esse bordado. Já o *richelieu* aprendi com a Isabel, minha vizinha. Depois, fazia minhas peças e ia vender em Fortaleza, na Emcetur²⁹.” (Dona Luzia, 55 anos. Entrevista, Maranguape, 29/08/2023).

Dona Maria de Castro Firmeza ou simplesmente Nice¹⁰, como ficou conhecida a artista plástica e bordadeira, sendo também reconhecida como mestra

²⁶ Dona Raquel Gomes nasceu em Pentecoste em 1968 e ainda criança migrou com seus pais para Itapebussu, zona rural de Maranguape, onde reside até hoje. Dedicou-se ao aprendizado do bordado e da confecção, mas também estudou pedagogia, foi professora, assessora da prefeitura em projetos sociais, presidente da Associação dos Moradores Unidos de Itapebussu. É casada e tem dois filhos.

²⁷ Crivo é o bordado obtido a partir da preparação de um tecido do qual uma certa quantidade de fios é removida, formando uma grade cujos espaços serão parcialmente preenchidos com desenhos diversos a partir de um trabalho com agulha e linha (SABINO, 2007, p. 520).

²⁸ Dona Luzia Gomes nasceu em 1968 (55 anos) em Maranguape. Todos de sua família dedicaram-se ao bordado e foi com sua mãe que aprendeu as principais técnicas do bordado *richelieu*.

²⁹ Centro de turismo do governo do estado do Ceará, tombado como Patrimônio Histórico Estadual, onde estão instaladas mais de 100 lojas. Disponível em: <<https://www.ceara.gov.br/2014/03/28/centro-de-turismo-emcetur-completa-41-anos/>> . Acesso em: 09 mar. 2024.

da cultura popular³⁰ na categoria bordado³¹. Nasceu no município de Aracati no ano 1921, onde aprendeu a bordar com oito anos de idade por interesse e iniciativa própria, em uma instituição para educar e profissionalizar meninas pobres:

O bordado de Dona Nice mais parece um encantamento. Bordado em cores variadas, que ela aprendeu escondido da mãe no patronato de Aracati, cidade onde nasceu, fundado para educar meninas do lugar. Fez dele uma arte. Livre, único a cada invenção. Sem obedecer a uma série, seu trabalho não se repetia nos modelos que criava. Bordava o que lhe vinha à mente e para um público seleto de amigas que incluía artistas, profissionais liberais, professoras (FREITAS *et al*, 2017, p.483).

Para Gilmar de Carvalho (2005) o bordado de Nice “dialoga com uma tradição, que vem de Portugal, via Açores e Ilha da Madeira, e aqui se imbicou com a tradição dos donos da terra”, bem como com sua visão alargada de mundo e com sua atitude contestadora perante o que lhe era imposto, como escreve o autor: “Nas aulas de pintura, preferia criar e sua atitude cheirava a rebeldia. Um dia, foi convidada a sair da sala, porque “modificava as coisas e não aprendia” (2005, p.46).

As formas de aprendizado das bordadeiras aqui apresentadas foram experienciadas de acordo com suas condições de acesso ao saber, sem, no entanto, determinarem sua capacidade de desenvolvimento, muitas vezes limitada pela disciplina imposta, seja em sala de aula, seja através dos agentes.

Dona Nice, todavia, foi exceção ao determinismo das regras para o bordar, não por ter formação técnica para o desenho e ter exercido papéis de artista e professora, mas por sua atitude e ousadia em romper com o que se apresentava definido.

Lúcia Ferreira, professora de bordado e mantenedora das formações nessa arte no Minimuseu, foi aluna de Nice e vê nas obras da professora um espírito “inédito”. “Ela pegou aqueles pontos tradicionais, centenários, e criou uma forma de bordar totalmente diferente”, avalia, citando até o que chama,

³⁰ Mestre da Cultura é um título concedido a representante da cultura popular cearense, reconhecidos pela Lei Estadual nº 13.351, onde estabelece em parágrafo único que “será considerado, para os fins desta Lei, como Mestre da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará e, para tanto Tesouro Vivo, apto, na forma prevista nesta Lei, a ser inscrito junto ao Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará, a pessoa natural que tenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Estado do Ceará”. Disponível em: < <https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/08/patrimonio-cultural-tesouros-vivos-da-cultura/> > Acesso em: 11 fev. 2024.

³¹ Dona Nice recebeu o título de mestra da cultura nas categorias bordado e culinária, publicado no Diário Oficial do Estado em 24 set. 2007 (2017, p. 482).

carinhosamente, de "ponto Dona Nice" - a união dos pontos rococó e nó francês, aprendida com a mestra (TRÉZ, 2021, p. 1).

Em todas essas narrativas sobre formas de se aprender o bordado em meados do século XX percebo que a tradição e a subjetivação caminharam lado a lado, mesmo que em nível de intensidade divergente, caracterizado pela prática de cada uma das bordadeiras identificadas. Todas elas tiveram influência da tradição, seja através dos saberes ancestrais, seja pelas técnicas apreendidas na escola e outros espaços de aprendizado. Contudo, a forma como lidaram com as questões da vida em sua relação ao espaço e tempo é que caracterizou sua capacidade de criação e desenvolvimento.

3.2.2 Aprender na escola

Para além do ambiente doméstico, aprendia-se sobre as técnicas do bordado em qualquer tempo e espaço, em silêncio e por observação, na partilha e por tentativa e erro, fazendo e desfazendo até acertar o ponto e dar vida aos desenhos projetados no tecido.

Nos espaços de educação formal o bordado ganhou relevância no currículo escolar para preparação de meninas desde os primeiros anos até a conclusão do ensino. Alguns estudos no campo da história da educação identificam o bordado como um instrumento disciplinador para formação de mulheres, cujo objetivo não era somente o de ensinar técnicas de bordaduras, mas também o estímulo à feminilidade de moças jovens e abastadas, o que igualmente contribuía para a profissionalização de mulheres pobres no Brasil em meados do século XX.

No Brasil, entre os séculos XIX e XX, o bordado passou a ser ensinado nas escolas direcionadas exclusivamente para as classes frequentadas por meninas, onde aprendiam a técnica através da criação de mostruários compostos por desenhos estilizados com temáticas florais, além dos abecedários com tipografias sofisticadas. Elas ainda aprendiam o ponto cruz, entre outros pontos tradicionais, para desenvolverem o conhecimento de desenhar com agulha e linha (PEREIRA; TRINCHAO, 2006, p. 5).

O universo institucional do ensino do bordado era repleto de simbolismo, como acima descrito. A depender do espaço, "os sentidos e objetivos são diferentes",

conforme descreve Mariana Diniz de Carvalho, ao referir-se aos segmentos sociais frequentados por cada tipo de instituição:

Para escolas destinadas às órfãs e segmentos populares, sua função era prioritariamente a formação de mão de obra competente. Nas escolas públicas, com grande contingente de segmentos médios, o domínio da arte feminina visava o cuidado do lar e da família. Para a escola de elite, o objetivo era demonstrar o uso do tempo ocioso empregado em um trabalho lento, que não se transforma em renda como para as primeiras, nem em economia para o lar como para as segundas, mas em refinamento (CARVALHO, 2017, p. 112).

Os tipos de instituições acima mencionados são apontados nos depoimentos identificados, tanto em fonte biográficas, como em depoimentos orais colhidos. Eram espaços estruturados e com professores dotados de conhecimento teórico e prático para o ensino das técnicas manuais de bordado.

Dona Beatriz Castro relatou que sua mãe frequentou uma escola onde aprendeu a bordar através de disciplinas específicas, avaliadas pela prática desenvolvida pelas alunas, que ao final de cada período tinha de apresentar o resultado de sua evolução com o aprendizado das técnicas.

Não sendo prerrogativa da educação local, posto ser uma prática educativa há séculos identificada em outros territórios, o bordado foi usado para a formação de mulheres desde o período colonial brasileiro, “adentrando tanto as instituições de ensino – públicas e privadas – como os lares, as igrejas, os clubes, os cursos profissionalizantes e outras instâncias educativas”, como explicam Isabella Lara e Ana Maria Galvão (2019).

mesmo que nesse período a prática do bordado possibilitasse meios de profissionalização feminina e geração de renda, ela ficou associada à imagem de submissão feminina e da atuação das mulheres no ambiente doméstico, que produziam peças de vestuário para a família, de decoração para o lar e ocupavam parte do seu tempo com os demorados trabalhos de linhas e agulhas (LARA; GALVÃO, 2019, p.9).

Segundo essas autoras, os valores das sociedades ocidentais de meados do século XX, sob a influência das mudanças estruturais consequentes do avanço da industrialização, urbanização e movimentos feministas, comprometeram a experiência no papel social da bordadeira, mediante uma representação do bordado como “objeto de opressão e controle”.

Contudo, as divergências dos papéis sociais não são definidas pelo determinismo biológico, que muitas vezes é dado a ler por essa sociedade e pela sua história, mas sim por fatores culturais, como analisam as pesquisadoras Carolina Pereira e Gláucia Trinchão (2021) em seus estudos acerca do bordado como método educacional e disciplinar atribuído às mulheres dos anos 1950 e 1960.

As diferenças biológicas entre homens e mulheres são inegavelmente existentes; mas, enquanto foram utilizadas como justificativa para engessar os papéis cabíveis a ambos os sexos, aprofundou-se o caminho para a subordinação da mulher à esfera doméstica ou a trabalhos em condições precárias e socialmente desvalorizados. (PEREIRA; TRINCHÃO, 2021, p. 108).

Nessa perspectiva de análise percebo o quanto a mulher bordadeira foi afetada no exercício de seus papéis sociais, sobretudo em meados do século XX, quando o ensino formal do bordado foi usado como ferramenta de dominação cultural, como afirmam as autoras:

Através do ensino do bordado e do seu percurso histórico em constante relação com as condições das mulheres na sociedade, demonstra-se o quanto a produção têxtil e os trabalhos de agulha estão embebidos de discursos e podem ser manipulados para reforçar ideias e modos (PEREIRA; TRINCHÃO, 2021, p. 126).

A escola era o meio pelo qual se conhecia as técnicas de bordado. Porém, nem todas as mulheres tinham acesso a esse meio de conhecimento, aprendendo por outros meios, como adiante descreverei pelos depoimentos das bordadeiras.

A seguir apresento as técnicas de bordado relevantes no contexto desta dissertação, assim como as narrativas de mulheres sobre suas formas de aprendizado, sobre a importância do bordado no desenvolvimento de seus papéis sociais, assim como sobre a representação dessa atividade em suas vidas.

3.2.3. Dominar a técnica

Embora não seja objetivo desta pesquisa o aprofundamento das técnicas do bordado, trago uma breve descrição de alguns elementos constitutivos dessa prática como forma de nivelar e direcionar conceitos:

Bordar e desenhar são atividades práticas que se interrelacionam. O bordado é uma técnica que configura a criação de imagens a partir da manipulação da agulha e da linha em tecido, criando ou produzindo desenhos temáticos pré-traçados ou desenhos criativos livres, que se constituem em Desenho Bordado. Logo, bordado é técnica, é prática e é produto, assim como o desenho. Bordaduras, crochê, tricô, renda, entre outros, são exemplos de práticas têxteis que constituem o grupo dos trabalhos de agulha que criam desenhos através da manipulação das fibras. O ato de bordar, tão vasto em suas características e finalidades, é uma prática presente na cultura material que se mantém viva nas diversas realidades de diferentes regiões do país, a exemplo do bordado filé, *richelieu*, ponto cruz, redendê, vagonite, entre tantos outros tipos, sempre produzindo sobre tecido desenhos em variados padrões (PEREIRA; TRINCHÃO, 2021, p. 4).

A prática do bordado requer o domínio de pontos, que são técnicas de manejo da agulha e linha de modo a expressar um desenho feito no tecido ou em qualquer outra superfície passível de ser bordada.

A bordadeira através do domínio de suas técnicas é quem estabelece os pontos a serem bordados, a depender dos desenhos, tons e tipos de linhas disponíveis. Para Calvet de Magalhães em Silva (2020), “a concepção do bordado determina, por vezes, a procurar na costura alguns pontos”, que foram ao longo do tempo inventados e modificados à medida que circularam entre bordadeiras de todo o mundo.

A aplicação técnica dos pontos nem sempre foi como a conhecemos hoje. Ao longo dos tempos também esta foi sofrendo alterações devido à influência dos estilos das épocas, bem como a evolução dos motivos ornamentais, no que respeita a sua sobreposição e distribuição nos tecidos (SILVA, p.10, 2020).

As técnicas de bordado utilizadas pelas bordadeiras cearenses, assim como pelas madeirenses, eram semelhantes. Para esta pesquisa, apresento uma descrição das técnicas de bordado tradicional, sendo focalizadas no labirinto e *richelieu* por serem prioritariamente estas as aplicadas pelas bordadeiras entrevistadas. Segundo Suarez (2022, p. 158), o bordado tradicional é tão antigo quanto o ponto cruz³², que requer contagem de pontos, enquanto o primeiro segue os

³² O bordado em ponto cruz talvez seja o mais antigo da História. Tem como característica a contagem de pontos no percurso da agulha e linha para a composição de dois pontos em diagonais sobrepostos - uma pequena cruz inclinada em formato de x - resultando na composição de imagens previamente riscadas.

traços desenhados em forma livre. Em todo o mundo esses tipos de bordados são praticados, adornando desenhos característicos de cada cultura.

Devido à versatilidade do bordado tradicional no emprego de pontos, pode-se utilizar tecidos de diferentes tramas, ou seja, a escolha do tecido determinará a definição dos pontos, o que requer da bordadeira o conhecimento de suas técnicas.

Os principais pontos de bordados tradicionais, por vezes usados na composição dos bordados labirinto e *richelieu*, são: alinhavos³³, chuleado³⁴, chuleado em cruz³⁵, corrente³⁶, entrelaçado³⁷, margarida³⁸, atrás³⁹, ziguezague⁴⁰, marca chuleado⁴¹, areia⁴², espinha⁴³, caseado⁴⁴, russo⁴⁵, sombra⁴⁶, nó simples⁴⁷, nó duplo⁴⁸,

³³ O ponto alinhavo é uma das espécies de ponto cerzido, que é uma técnica da arte de remendar peças têxteis (SUAREZ, 2022, p. 34). O ponto alinhavo é feito intercalando o tecido com a agulha e linha, de modo a deixar marcado pequenos pontos em fileira reta.

³⁴ O ponto chuleado é um feito a partir do ponto alinhavo, onde se conduz a agulha com a linha por dentro dos pontos, de modo a dar um efeito de preenchimento. Segundo Suarez (2020, p.159) há variadas técnicas de se produzir o ponto chuleado.

³⁵ O ponto chuleado em cruz é uma variação do ponto chuleado, que requer o ponto alinhavo em paralelo de modo a se formar uma trança com o ponto chuleado.

³⁶ O ponto corrente é feito de forma linear onde a condução da linha pela agulha possibilita elaborar diferentes contornos, de modo a realçar o que se quer expressar com o bordado. O formato básico do ponto corrente remete a imagem de elos integrados, daí o porquê do nome do ponto.

³⁷ O ponto entrelaçado é uma variação do ponto corrente, onde se conduz a linha por debaixo de cada elo da corrente, sem atravessar o tecido com a agulha.

³⁸ O ponto margarida é a primeira unidade para a composição do ponto corrente, também chamado de ponto corrente solto.

³⁹ O ponto atrás ou ponto marca é um ponto linear composto de pontos atrás cujas extremidades se tocam. É usado para bordar linhas finas e pequenos padrões curvos (SUAREZ, 2022, p. 148).

⁴⁰ O ponto ziguezague é feito e forma linear, fazendo pontos atrás diagonais que são tocados para formar uma linha quebrada (SUAREZ, 2022, p. 160).

⁴¹ O ponto marca chuleado é uma variação do ponto marca, conduzindo a linha sob os pontos, sem cruzar o tecido (SUAREZ, 2022, P. 160).

⁴² O ponto areia é composto por vários pontos atrás usados para preencher uma superfície, feitos de forma aleatória (SUAREZ, 2022, p. 160).

⁴³ O ponto espinha é um "ponto linear composto de pontos na forma de V opostos e unidos" (SUAREZ, p. 160).

⁴⁴ O ponto caseado é um dos mais utilizados nos bordados de Madeira e difere do "cordão" pelo nó produzido no cruzamento da linha de forma a assegurar a área de recorte (SILVA, 2006, p. 86).

⁴⁵ O ponto russo é bordado em duas fileiras onde se intercrusa o ponto chuleado em diagonal.

⁴⁶ O ponto sombra é um ponto russo fechado, trabalhado no avesso do tecido. Este ponto se torna visível devido à transparência do tecido, desde que se use um tecido adequado (SUAREZ, 2022, p. 165).

⁴⁷ O ponto nó simples é um ponto isolado, onde se produz um único nó no tecido com o entrelaçamento da linha na agulha (SUAREZ, 2022, P.167).

⁴⁸ O ponto nó duplo é uma variação do nó simples, onde o entrelaçamento da linha ao redor da agulha é feito por duas vezes (SUAREZ, 2022, p. 167).

rococó⁴⁹, *ajour*⁵⁰ e suas variações. Assim, tanto o labirinto quanto o *richelieu* são igualmente reconhecidos como técnicas, que em sua composição empregam um ou outro ponto tradicional.

3.2.3.1 Do Bordado Labirinto

O bordado labirinto como é dado a conhecer pelos cearenses tem suas origens “na Itália, no final do século XV, espalhando-se por toda Europa, inclusive Portugal” (BARROSO, 2019, p. 230).

Os tradicionais bordados portugueses são feitos em tecidos finos, como o tule e a musselina que, de acordo com Arthur e Luiza Ramos (1948, p. 13), passaram por modificações como forma de “quebrar a monotonia” do bordado branco sobre o fundo claro, originando “a ideia então de cortar certos espaços no tecido entre os motivos bordados.

É o *point coupé*, *punto tagliato*, o “ponto cortado” (bordado aberto), que assinalou, em fins do século XV, a transição entre o bordado *ajour* e a renda⁵¹. Para esses autores, a partir do “ponto cortado” é que vem a ideia da retirada dos fios, que por conseguinte evolui numa nova proposta de “retirar os fios deixando no pano os desenhos principais (labirinto), até a formação de um verdadeiro filete, chamado inicialmente *lacis*, na França, e que corresponde ao nosso *crivo* ou labirinto.

Para Valdelice Carneiro de Girão, o labirinto é o “bordado de fio cortado, distendido numa armação de madeira, quadrada ou quadrilateral, chamada grade, é a seguir cheio, isto é, recoberto de bordados feitos a agulha” (1965, p. 13).

⁴⁹ O ponto rococó é um ponto isolado, sendo uma variação do ponto nó. Segundo Suarez, para que um ponto nó seja chamado de rococó é preciso enrolar a linha oito vezes ao redor da agulha, perfurando o tecido para que se forme o ponto rococó (SUAREZ, 2022, p. 169).

⁵⁰ O bordado de ponto ajour consiste em retirar um certo número de fios, bordar e amarrar os fios restantes. (SUAREZ, 2022, p. 52).

⁵¹ A renda é um tecido delicado, confeccionado à mão ou à máquina, constituído por uma trama aberta onde fios se entrelaçam, criando desenhos (SABINO, 2007, p. 520).

Figura 7- Bordadeira fazendo labirinto em Aracati (CE), 1952



Fonte: IBGE

Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=433894&view=detalhes>>

Acesso: 03/10/2023

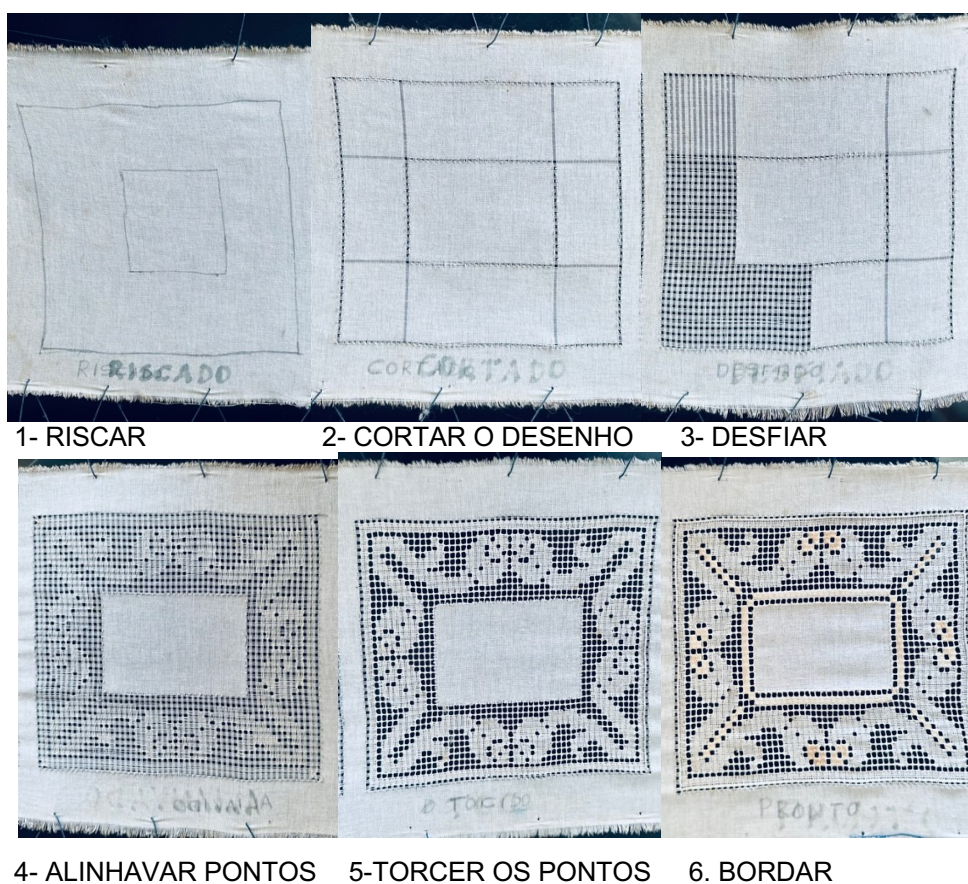
A Figura 7 ilustra a descrição feita pela autora, numa representação típica do cenário cearense dos anos 1950, onde facilmente se encontrava a presença de bordadeiras de labirinto em ato, utilizando uma grade para tensionamento do tecido a ser bordado. A bordadeira em cena utiliza algumas cadeiras como suporte para a grade do bordado, que é produzido sob a luz natural. A imagem revela sob quais condições físicas era feito o bordado de labirinto, onde ressaltamos a disposição do corpo da mulher sobre um banco de madeira que, sem encosto lombar, assegura o equilíbrio das grades, dominadas por suas mãos e pelos óculos amarrados, garantindo-lhe a acuidade visual necessária ao bordado.

O processo para feitura do labirinto foi descrito pelo Sr. Geraldo de Freitas, conhecido por Geraldo Tiralíngua, em entrevista realizada para registro histórico do bordado labirinto em Aracati, sendo assim composto sua feitura:

1ª) escolher o tecido; 2ª) riscar o desenho em papel quadriculado; 3ª) transferir o risco do papel para o tecido com ajuda de papel carbono; 4ª) cortar o desenho no tecido segundo o risco; 5ª) desfiar; 6ª) prender o tecido à grade ou bastidor, por fio grosso, esticando-o; 7ª) encher a parte desfiada conforme o desenho; 8ª) torcer, prendendo os “pauzinhos” do tecido desfiado, destacando-os do tecido; 9ª) casear ou perfilar, isto é: o acabamento do tecido e do recorte; 10ª) paletão a “pinta” ou pintura” do desenho, bordado com linha mais grossa; 11ª) retirar a peça da grade; 12ª) lavar e engomar; 13ª) esticar a peça na grade para secar; 14ª) passar o ferro – esta etapa exige técnica, devendo-se começar do meio para as bordas, para não deformar a peça e 15ª) recortar as bordas – etapa geralmente feita na hora da venda, na frente do comprador (GALVÃO, p.86, 2006).

A narrativa minuciosa de Geraldo Tiralíngua descreve um registro didático da técnica, embora uma ou outra etapa seja elaborada de outra maneira, a depender da bordadeira e de suas condições para sua aplicação. Para ilustrar as etapas de preparação do tecido para o bordado labirinto apresento as imagens na Figura 8, que descrevem parcialmente o processo produtivo de feitura do labirinto, feito em tecido de trama aberta, como o linho, o organdi e o popeline.

Figura 8 – Etapas de preparação do tecido



Título: Etapas de preparação do tecido para a execução do labirinto

Fonte: Elaborada pela autora

Para finalizar, apresento na Figura 9 uma peça de bordado labirinto, aplicado em tecido tipo organdi⁵² de algodão, comumente utilizado nos idos de 1950 a 1960 por labirinteiras cearenses.

⁵² Organdi é um tecido leve e transparente de algodão engomado por processo químico, muito usado a confecção de vestidos de noite e de noiva (SABINO, 2007, p. 472).

Figura 9 – Bordado labirinto



Fonte: Elaborada pela autora, 2023

3.2.3.2 Do Bordado *Richelieu*

O bordado *richelieu* surge no apogeu renascentista na França, tendo como referencial criativo as rendas de agulha, “muito apreciadas, mas também muito caras” (SUAREZ, 2022, p. 130). Segundo a pesquisadora Marie Suarez, o bordado richelieu pertence à família de bordados brancos de fios cortados. Os bordados brancos são produzidos sob diversas técnicas de pontos, feitos em tecidos de trama fechada com linhas de meadas, de modo a realçar as formas previamente desenhadas para serem preenchidas em pontos de realce, tais como: círculo, amêndoa, partido, ilhós, cordonê, areia, atrás, marca.

De acordo com Paulo Fernando Silva (2020, p. 82), o bordado da Madeira é caracterizado pelo uso de vários pontos, dentre eles o richelieu. No Ceará denomina-se bordado *richelieu*, feito tanto à mão quanto à máquina, o conjunto de vários pontos,

podendo ser o caseado⁵³, a cavaca⁵⁴, os arrendados⁵⁵, o bastido⁵⁶, o cordão⁵⁷, o pé de flor⁵⁸, o francês⁵⁹, de sombra⁶⁰, o ponto de remendo⁶¹, inclusive o ponto richelieu⁶². Quanto ao uso de materiais, os tecidos mais comuns para esse bordado eram o algodão, a cambraia, o linho e a seda natural, em que eram aplicadas as linhas branca, azul e vermelha, conforme Alberto Vieira (2004).

O processo para produção do bordado *richelieu* varia de acordo com os recursos disponíveis pela bordadeira, que eventualmente altera alguma etapa de modo a adaptar às condições vigentes. Sua habilidade e experiência pode eliminar alguma etapa, como por exemplo o passar a ferro, substituído pela secagem ao sol estirada em grade (Figura 12). Geralmente são essas as fases do processo produtivo do bordado richelieu: 1ª) selecionar o tecido; 2ª) passar o desenho para o tecido; 3ª) bordar os desenhos; 4ª) bordar as bordas do tecido; 5ª) fazer os acabamentos de recorte do tecido; 6ª) lavar a peça; 7ª) secar a peça; 8ª) fazer os acabamentos de recorte das bordas da peça; 9ª) passar a peça a ferro; 10ª) embalar a peça.

⁵³ O ponto caseado é um dos mais utilizados nos bordados de Madeira e difere do “cordão” pelo nó produzido no cruzamento da linha de forma a assegurar a área de recorte (SILVA, 2006, p. 86).

⁵⁴ O ponto cavaca é uma variante das estrelas de quatro folhas e que se chamam “rodízios”, em Portugal (SILVA, 2006, p. 84).

⁵⁵ Os pontos arrendados são pontos executados mediante a contagem e retirada de fios no tecido tanto na vertical como na horizontal e entrelaçados com linha de acordo com a respectiva espécie (SILVA, 2020, p. 87).

⁵⁶ O ponto bastido é um ponto utilizado nos contornos de desenhos cuja configuração exige determinado relevo (SILVA, 2020, p. 87).

⁵⁷ O ponto cordão é o ponto oficial do Bordado Madeira quando utilizado nos contornos de motivos para recorte sobre tecidos de texturas leve (SILVA, 2020, p. 87).

⁵⁸ O ponto pé de flor consiste em imitar um cordão fininho, lançando a agulha um pouco à frente do ponto anterior e fazendo-a sair a meio, ao lado deste. Esse ponto é utilizado para executar bordados de pés e hastes de flores, daí porque a denominação de ponto pé de flor, também conhecido como ponto haste (SILVA, 2020, p. 22).

⁵⁹ O ponto francês é uma variação do ponto nó e é utilizado para contornar e prender aplicações de outro tecido, necessita de execução cuidadosa para se obter o melhor efeito (SILVA, 2020, p.87).

⁶⁰ O ponto sombra é um ponto russo fechado, trabalhado no avesso do tecido. Este ponto se torna visível devido à transparência do tecido, desde que se use um tecido adequado (SUAREZ, 2022, p. 165).

⁶¹ Os pontos de remendos ou pontos cerzidos são técnicas pertencentes à arte de remendar peças têxteis, decorando e corrigindo falhas do desgaste no tecido. São pontos de remendo o ponto alinhavo, o ponto cerzido e suas variantes (SUAREZ, 2022, p. 34).

⁶² O ponto richelieu é o uso do ponto caseado quando utilizado nos contornos de motivos para recorte sobre tecidos de textura pesada (SILVA, 2020, p. 87).

Figura 10 – Técnica de transferência de desenho⁶³



Fonte: Elaborada pela autora, fotografias feitas no ateliê de D. Maria de Lourdes

As imagens parciais das etapas para a produção do bordado *richelieu* foram registradas durante a visita ao ateliê de Dona Maria de Lourdes, em Maranguape. A técnica de transferência dos desenhos do papel para o tecido é retratada pela Figura 10. Após conclusão dessa etapa, a bordadeira levou o tecido para máquina de costura e fez o preenchimento dos pontos, retratados na Figura 11.

A etapa da lavagem não foi registrada, mas a secagem foi fotografada (Figura 12). A Figura 13 traz o registro de peças de bordado feitas por D. Lourdes e expostas em seu ateliê, em Maranguape.

Figura 11 - Preenchimento dos pontos de bordado em máquina de costura



Fonte: Elaborada pela autora, fotografias feitas no ateliê de D. Maria de Lourdes

⁶³ Técnica de transferência de desenho do papel vegetal para o tecido percal, feito com tinta específica, diluída em querosene, conforme descrito pela artesã.

Figura 12 – Secagem⁶⁴



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 13 – Caminho de mesa em *richelieu*



Fonte: Elaborada pela autora, bordado de D. Maria de Lourdes.

⁶⁴ Secagem dos bordados sob o calor do sol, em grade adaptada para os tamanhos das peças.

3.3 O tempo a bordar a vida

Nesta seção reflito sobre a bordadeira em seu tempo e espaço, que buscou formas de estar e se ocupar, aprendendo a interpretar papéis da vida no cenário social de meados do século passado.

A condição da bordadeira cearense em seu espaço doméstico quase sempre inibe a possibilidade de sua participação no espaço público, não pelos papéis que assume como filha, dona de casa, mulher, mãe, avó, mas pelos hábitos e valores adotados em grupo, sejam esses familiares ou comunitários.

De acordo com a cientista política Hannah Arendt em *A Condição Humana* (2007), as mulheres viviam em uma condição de privação e não de privacidade, posto que os espaços sociais eram constituídos de modo privar sua participação no mundo público e, portanto, no debate político. No caso das bordadeiras entrevistadas, essa afirmativa é confirmada, posto que o espaço público reproduz os valores adquiridos no doméstico e, a depender do contexto e de suas condições de sobrevivência, ambos afetam seu poder de subjetivação.

Nessa obra, Hannah Arendt apresenta também o conceito de *vita activa* para designar o labor, o trabalho e a ação como sendo atividades fundamentais para a existência humana e, portanto, condicionadas ao ciclo existencial de nascimento, vida e morte.

A condição humana compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição para sua existência [...]. Tudo o que espontaneamente adentra o mundo humano, ou para ele é trazido pelo esforço humano, torna-se parte da condição humana. O impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante. A objetividade do mundo – o seu caráter de coisa ou objeto – e a condição humana complementam-se uma à outra; por ser uma existência condicionada, a existência humana seria impossível sem as coisas, e estas seriam um amontoado de artigos incoerentes, um não mundo, se esses artigos não fossem condicionantes da existência humana (ARENDT, 2007, p. 17).

Bordados são coisas, por assim dizer, resultantes do trabalho da bordadeira, que dele necessita para garantir o seu sustento no suprimento de suas necessidades materiais. Contudo, a atividade do bordado pode ser também resultante da ação, na medida em que condiciona a bordadeira à interação social de modo que possa posicionar-se no mundo, a depender de como lida com a possibilidade de poder, decorrente de uma pluralidade de natureza política.

Outrossim, há fatores restritivos e responsáveis pela ausência ou pouca prática do bordado como expressão de si, como expressão representativa de como se dar a ler a vida, buscando o significado, materializado no bordado, como o de Dona Nice Firmeza, diferenciado pelo exercício de seu arbítrio, não seguindo padrões, nem desenhos determinados.

Quanto às bordadeiras em pauta, identifico no exercício de seus papéis sociais, no contexto histórico por elas vivido, questões e enfrentamento diante a possibilidade de bordar nas condições estabelecidas, como adiante apresentarei.

3.3.1 As condições da bordadeira

A desestabilização da vida coletiva no sertão foi identificada desde os idos de 1940, segundo Mary Del Priori (2020, p. 171), onde “novas preocupações surgiram, sendo as mais graves o alcoolismo, a prostituição e as doenças”, fontes da violência doméstica, expressa em “agressões e no cárcere privado de mulheres”.

Dona Raimunda conta que perdeu seu pai em 1954 de forma inesperada e, a partir daí, tudo ficou ainda mais difícil. Sua mãe fazia renda e costurava, mas o ganho com as encomendas era insuficiente para manter o sustento da família.

As pessoas no interior (pausa) onde a gente morava era comum ver o pessoal descascar, cozinhar e comer o fruto de xiquexique, do mandacaru, da marizeira [...] Era fome, minha filha! era fome, fome, fome, fome, fome, que não morriam, não sei nem porque”. O Zé Antônio foi um menino que minha avó criou. Casou e teve doze filhos, cinco meninas e sete meninos. Eles só comiam uma vez ao dia, quando ele chegava à tardinha (Dona Raimunda, 86 anos. Entrevista, Fortaleza, 06/08/2023).

A fala emocionada de Dona Raimunda remete a uma paisagem característica da seca e de seus reflexos na vida social, indelévels em sua memória, assim como nas de gerações subsequentes, representadas pela imagem da terra rachada, do pote seco, do prato vazio, dos retirantes, do pau de arara, que tomados como episódios de migração, frequentemente são registrados na literatura e na historiografia:

O polígono das secas na década de 1950 foi marcado pelas estiagens de 1951-1953 e 1958-1959 e seus problemas sociais. Mesmo possuindo mais de 200 açudes públicos – que no projeto daria à população acesso a água para beber e plantar, minorando sofrimento – o que foi assistido foi uma recorrência dos dramas anteriores: fome, migração em massa, dizimação de rebanhos, invasão de cidades, saques, epidemias, mortes (CASTRO, 2013, p. 2).

Ao descrever o contexto histórico em que seu povo vivia, Dona Raimunda também revela sua condição de mulher, como pobre e sobrevivente ao período de estiagem, que assim como as outras mulheres de sua família, foi levada a sair do seu lugar de origem, na busca da sobrevivência com o que lhe restou: a atividade do bordado. Em 1958, a seca tornava inóspito o lugar onde moravam. Decidiram migrar para Fortaleza, onde foi possível dar continuidade às práticas de bordado como forma de trabalho. Dona Raimunda foi trabalhar em um ateliê de camisolas bordadas na Praia de Iracema, de propriedade de uma de suas primas. Já sua irmã, que logo se casou, ficou bordando em casa, onde recebia todo material para produção das peças de enxoval de noiva⁶⁵.

Assim como na entrevista à D. Raimunda, identifiquei na maioria dos depoimentos colhidos os deslocamentos intermunicipais das famílias das depoentes, sempre como alternativa declarada de uma busca por melhores condições de sobrevivência. Para tanto, era necessário um profícuo relacionamento entre o casal, no qual o nível de confiança e de liberdade determinavam o alcance do objetivo, como relata Dona Maria de Lourdes:

Há 47 anos saímos de Guaramiranga para Maranguape. Meu marido conseguiu um emprego num sítio e lá fomos morar....Acho que não tenho um marido, tenho um pai, um amigo. Se eu disser assim: Franzé, vamos derrubar essa casa? Ele responde: como? ... Meu marido nunca se preocupou: se eu dissesse que tinha uma feira para ir, ele dizia: 'você vai, você quer ir?' e eu respondia, eu quero, eu vou, já estou com as malas quase prontas. Então ele respondia: 'pois vai com Deus' (Dona Maria de Lourdes, 69 anos, Maranguape, 18/10/2023).

Três das quatro bordadeiras entrevistadas em Maranguape migraram com suas famílias de outros municípios, tendo como motivo a busca de melhores condições de vida, com um objetivo claro da conquista de um trabalho, gerador de renda e sustento. Assim com D. Luzia, D. Benedita, D. Lourdes e D. Raquel foram acolhidas pelo bordado, fazendo dessa arte seu trabalho, meio de sustento de suas famílias. Contudo, o enfrentando às condições mais adversas é fato presente em seus relatos, em que a família é como um porto seguro, mas também é o espaço onde a

⁶⁵ Enxoval de noiva é um conjunto de peças de roupa e de cama e mesa destinadas ao projeto de casamento.

opressão se manifesta como primeiro enfrentamento à violência, posteriormente presente no ambiente de trabalho e de convívio social:

Tive uma infância muito feliz. Fiz tudo que uma criança normal faz: tomava banho de açude, tudo! Tinha um pai que era tudo, tinha uma relação muito melhor com ele que com minha mãe, que era uma carrasca, porque queria que eu lavasse a louça, varresse a casa e eu queria era estudar. Meu pai me apoiava e dizia: essa é a minha doutora. E eu então peguei aquilo para mim. Ele me defendia, o que causou ciúmes nas minhas irmãs. Mas, elas não queriam estudar e eu queria ser exemplo (Dona Raquel, 55 anos, Maranguape, 18/10/2023).

Meu pai foi bom, minha mãe era carrasca. Fui muito presa, não ia a uma festa e, por isso, casei errado. Meu marido bebia muito, queria ganhar o mundo, o negócio dele era vagabundar: saía no sábado, nem pensava que tinha filho para criar. Eu então tinha que me virar, tinha que trabalhar para sustentar a casa. Trabalhei muito. Eu me sentava 8h da noite, quando me lembrava já era 4h da madrugada. Tomava um banho, dormia um pouquinho e me acordava para cuidar do meu filho e da casa (Dona Benedita, 71 anos, Maranguape, 18/10/2023).

As questões sociais trazidas por essas mulheres foram identificadas logo no início dos depoimentos, dentre as quais destaco a situação da violência como condição primeira a ser enfrentada no que pese ao período de desenvolvimento físico e mental, que é a fase da infância de um ser humano. A criança se torna alvo do preconceito machista, praticado inclusive pela mãe, que de forma autoritária e violenta lhe aplica castigos corporais na tentativa de moldar um ser obediente, a serviço das tarefas domésticas. Posteriormente, outras formas de opressão e violência vão se manifestando, haja vista as necessidades inerentes à fase da adolescência, período de transição para a idade adulta, em que há uma vontade pela satisfação da curiosidade, da construção de amizades, do desejo de diversão, de sair de casa, de construir relacionamentos sociais e o mundo conhecer. É o primeiro confronto revidado, por vezes com rebeldia, por outras com passividade, em que, quase sempre a saída era a vida conjugal, como expectativa de constituição de um novo e feliz relacionamento.

Em uma mesma temporalidade, mas em outro contexto de espaço e condições sociais, a filósofa Simone de Beauvoir analisa a similaridade da condição da mulher tanto na América do Norte, quanto na França, afirmando que uma “mulher só é um ser socialmente incompleto, ainda que ganhe sua vida; cumpre que traga uma aliança no dedo para que conquiste a dignidade integral de uma pessoa e a plenitude de seus direitos (2019, p. 191)”. Portanto, casar se constituía um ideal.

Contudo, a expectativa de liberdade e de ser cuidada eram frustradas, ressurgindo a clausura e servidão como uma outra condição a ser enfrentada pela mulher casada e agora no papel de dona de casa. Seu marido continua livre e é o proprietário do lar, para o qual exige ser bem cuidado por aquela que não tem profissão, mas tem a obrigação de cumprir seu papel de fêmea, cuidando dele, da casa e gerando os filhos para herdar seu nome, sua honra, seu legado material ou não.

As mulheres de classe mais abastada não tinham muitas atividades fora do lar. Eram treinadas para desempenhar o papel de mãe e as chamadas "prendas domésticas" - orientar os filhos, fazer ou mandar fazer a cozinha, costurar e bordar. Outras, menos afortunadas, viúvas ou de uma elite empobrecida, faziam doces por encomenda, arranjos de flores, bordados a crivo, davam aulas de piano e solfejo, e assim puderam ajudar no sustento e na educação da numerosa prole. Entretanto, essas atividades, além de não serem muito valorizadas, não eram muito bem-vistas socialmente. Tornavam-se facilmente alvo de maledicência por parte de homens e mulheres que acusavam a incapacidade do homem da casa, ou observavam sua decadência econômica. Por isso, muitas vendiam o produto de suas atividades através de outras pessoas por não querer aparecer. Na época, era voz comum que a mulher não precisava, e não deveria, ganhar dinheiro (FALCI, 2004, p. 249).

A condição da mulher se agravava ainda mais quando seu homem ou marido se tornava alcoólatra, ou queria expandir seus relacionamentos sociais sem a participação de sua esposa, ou quando praticava o adultério e assumia um outro relacionamento amoroso, por vezes para construção de uma nova família e até a ruptura definitiva do casamento, com sua saída ou não de casa.

Tive meu filho com 34 anos. Tive um namoro e vivi quase 8 anos com o pai do meu filho. Era sem vergonha, namorador. Quando descobri, ele já estava era com outra mulher e uma filha. A gente se separou e fui criar meu filho, bem dizer sozinha. Ele não dava pensão. Quando ele estava trabalhando que eu ia atrás, colocava na justiça, ele saía do emprego (Dona Luzia, 55 anos, Maranguape, 18/10/2023).

Quando me separei e coloquei meu marido na justiça, ele dizia assim: "melhor ir preso que dar dinheiro para os filhos". Nunca foi preso não (Dona Benedita, 71 anos, Maranguape, 18/10/2023).

Todas essas questões perfaziam o cenário da condição da mulher no Ceará dos meados do século XX. As mulheres mais pobres e com atitude para um novo enfrentamento valiam-se de sua capacidade de trabalho, movidas sobretudo pelo amor e senso de responsabilidade para com a criação dos filhos. Mesmo assim, novos enfrentamentos viriam, dentre os quais reforço aqueles provocados pela

violência, de caráter moral e refletidos ou não no comportamento da mulher, diante de uma sociedade preconceituosa e machista que a discrimina em ato, pelo exercício de seus papéis públicos, notadamente se sozinha estivesse, como descrito no relato de Dona Raquel:

Deixei muita coisa na minha vida porque estava sempre sozinha. A mulher sozinha não se destaca. Você precisa de um marido do lado. Fui secretária de ação social em um município, tinha de trabalhar sozinha nos finais de semana, ficava sob olhares, exposta. Passei muita calunia, tinha medo, o pessoal dizia que eu saía para namorar e isso machuca. A Lourdes me conhece, sou alegre e extrovertida e eu me restringia, eu me oprimi muito por causa disso. Então, eu dizia para ele: passo por isso por sua causa. Querendo ou não, nossa sociedade é muito machista, maltrata a mulher, não deixa você se destacar. Por exemplo, a maioria dos meus colegas de trabalho eram homens. Eu fiz parte de uma equipe no município onde a maioria era homem, fazia o meu trabalho, fazia conferência e o pessoal dizia: ‘essa mulher só vive com esses homens!’ (Dona Raquel, 55 anos, Maranguape, 18/10/2023).

As bordadeiras que entrevistei falaram espontaneamente de seus relacionamentos conjugais. Dona Raquel, no entanto, foi além ao expor seus sentimentos, no que associa ao apontado por Simone de Beauvoir (2019) ao refletir sobre a necessidade do casamento, sendo essa instituição um “encargo e benefício”, tanto para a mulher quanto para o homem, em que a desigualdade entre os sexos reforçava o ideal de casamento como “o único meio de se integrarem na coletividade, se ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos” (BEAUVOIR, 2019, p. 187). Dona Raquel, mesmo casada, era vista pela sociedade como solteira, sozinha, posto não tinha a presença do marido, como gostaria.

Dona Raquel externalizou um sentimento ocasionado por situações opressoras não problematizadas, silenciadas em sua condição de mulher, talvez por não saber lidar com o inesperado insulto, olhares e fofocas, que lhes provocavam o sentimento de exclusão ou não pertencimento, portanto, de resíduo, como adjetivou Beauvoir.

De fato, Dona Maria de Lourdes interagiu na conversa e argumentou: “as próprias mulheres machucam a gente”. Dona Benedita contestou, dizendo “fiquei sem marido com 28 anos, criando dois filhos. Tinha de sair para trabalhar e venci tudo. Nunca ninguém pisou em cima de mim, nem homem nenhum veio com sem-vergonhice para o meu lado”.

A despeito dessas questões enfrentadas por sua condição de mulher em detrimento da misoginia, da violência e da velhice há uma disposição para o seu

enfrentamento mediante ao que Jacques Rancière (2009) denominou como partilha do sensível, notadamente atribuída à conquista do trabalho.

A ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer "outra coisa", fundada na "ausência de tempo". Essa "impossibilidade" faz parte da concepção incorporada da comunidade. Ela coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum. O fazedor de *mimesis* perturba essa partilha: ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo (RANCIÈRE, 2009, p.64).

A mulher bordadeira de meados do Século XX viveu o encarceramento ao qual Rancière se refere na citação acima, igualmente identificado nos depoimentos das bordadeiras que, mediante seus múltiplos papéis, faziam muito mais do que duas coisas ao mesmo tempo, dividindo com a comunidade seu pensamento, sua palavra, mesmo que “sob olhares”, como disse Dona Raquel.

Pode ser que o nível de exposição pública de Dona Raquel tenha sido superior ao de suas colegas bordadeiras, posto que usava da palavra para expor sua opinião nos projetos municipais em que participou, causando reações preconceituosas, típicas às vigentes nas décadas de 1950 e 1960, ainda sobreviventes em tempos e espaços atuais. Contudo, ressalto a presença do trabalho remunerado em ato, como fonte geradora de sustento, responsável por dignificar a mulher não apenas por lhe prover a condição econômica de suprir as necessidades materiais da vida, respondendo pelos cuidados, sobretudo com os filhos, mas também como forma de honrar a si mesma, até mais que a educação formal recebida, restrita e limitada.

O tema trabalho, presente nos depoimentos e evidenciado nesta e na próxima seção, foi expresso em todas as narrativas acerca dos papéis sociais da mulher, como a seguir apresento.

3.3.2 Os papéis sociais da bordadeira

Conhecer a realidade vivida pelas bordadeiras me levou a refletir sobre seus papéis sociais, caracterizados à luz de conceitos em Juliana Caixeta e Silvana Barbato (2004), em cujo artigo é analisada a identidade feminina a partir do constructo composto por seis papéis sociais assumidos pela mulher em seu cotidiano: esposa,

dona de casa, mãe/avó, filha, velha e trabalhadora, tendo cada um desses papéis sua forma de execução e consequências.

A complexidade da análise da ação e reação advindos da dinâmica multifacetada dos papéis da mulher requer escolhas, feitas tanto por elas como também por mim, nesse papel de observadora, que busca através da ciência compreender a vida e seus significados. Nesse sentido, percebo no caleidoscópio dos papéis assumidos pela mulher a característica de cuidadora, consequência ou não do casamento, cuja compreensão requer historicidade, conforme explicam as autoras:

A transformação dos papéis sociais de homens e mulheres começou a acontecer no século XVIII em virtude de importantes mudanças políticas, sociais e econômicas, tais como: a ascensão da burguesia, criação dos estados nacionais, início da industrialização e a formação da sociedade capitalista. Neste período, a família extensa feudal desaparece para dar lugar à família burguesa: pai, mãe e filho(as). É a ideia de identidade individual, do privado, das residências particulares, da família nuclear que começa a ser construída. Nessa nova família, aparece a figura da criança como aquele membro que precisa de cuidados especiais para se desenvolver bem, afinal, ela é o futuro dos estados nacionais em construção. Para atender a essa nova exigência social, a mulher foi confinada na esfera doméstica, onde, por amor, passou a viver com o objetivo de cuidar dos filhos (as), marido e casa. Começa, então, a ser institucionalizada a característica cuidadeira da mulher, refletida nas suas atuações de mãe, esposa e dona-de-casa (CAIXETA; BARBATO, 2004, p. 214).

Ainda de acordo com as autoras, foi durante as duas grandes guerras que as mulheres saíram de casa e atuaram no mundo produtivo. Contudo, “no pós-guerra ocorreu o movimento contrário”, ou seja, a criação do “discurso social que culpabilizava a mãe que não se dedicasse, em tempo integral, ao papel natural de cuidadeira: mãe, esposa e dona de casa” (idem, p. 215).

Mesmo com as controversas ocasionadas pelo pós-guerra, sendo os movimentos feministas responsáveis por defender dentre muitos direitos o do papel social de profissional com carreira, o fato é que com ou sem direitos resguardados os multipapéis da mulher pobre há muito existiam e resistiam ao tempo e espaço, em nome do senso de responsabilidade e amor às relações conquistadas, como nos relatos de nossas entrevistadas.

A percepção da carência material dentro de um lar é sentida ainda nos primeiros anos de vida, a partir dos quais a criança pobre toma para si a responsabilidade de colaborar nas despesas para o sustento da família. É o papel de arrimo de família, despertado ainda na infância:

Com 8 anos comecei a trabalhar para a firma Neuma Lobo, onde recebia o material em casa e bordava. Mais adiante, tinha uns 13 anos, fui para outra firma e depois de 4 anos me desentendi com o diretor e pedi para sair, porque vi o supervisor descontando as cabeças de máquinas quebradas no ordenado das costureiras, me danei com aquilo e fui falar com o diretor, que me respondeu: você viu, você escutou e você se cale. Eu fiquei tão mal com aquilo, no outro dia pedi para sair (Dona Benedita, 71 anos, Maranguape, 18/10/2023).

O respeito aos pais vem da admiração e do sentimento de gratidão, fazendo da mulher uma vigilante e cuidadora incondicional, conforme relatos de Dona Luzia e de Dona Raquel em seus papéis de filha:

Minha mãe era meu tudo, com ela eu aprendi tudo. Ela dizia: 'Ave Maria, tudo que eu fazia tu herdou, só tenho pena porque não passa disso, quem vive disso aí (do bordado, grifo nosso) nunca tem nada, não passa disso'. Daí, quando a minha mãe adoeceu, tinha 82 anos, passei um mês inteirinho no hospital ao lado dela. Ela era o meu tudo, nós éramos cúmplices uma da outra (Dona Luzia, 55 anos, Maranguape, 18/10/2023).

Cuidei do meu pai até a hora da morte. Eu aprendi muito com meu pai, que dizia: 'minha filha, não é porque a gente é pobre que a gente não possa vencer na vida. Pobre só tem duas coisas que não pode esquecer: seus princípios, sua raiz e ser humilde....nunca pise em ninguém ... ser pobre não é doença, ser pobre não é feio, nunca se envergonhe disso' (Dona Raquel, 55 anos, Maranguape, 18/10/2023).

O casamento idealizado pelas mulheres na cultura dos anos 1950 e 1960, ainda hoje entendida dessa forma em alguns espaços, era uma instituição salvaguarda da mulher, para ser protegida a partir da constituição de um lar cheio de amor e de filhos (as) e de uma casa para cuidar, onde o papel de esposa ganha funções de mãe, terapêutica, cuidadeira:

Eu me casei não sei por que, por obra do destino, não queria me casar. Eu tinha uma sede de liberdade muito grande, ninguém me controlava não. Meu pai me dizia: 'seu marido é seu dinheiro, seu trabalho'. Mas, me casei com 28 anos. Marido muito bom, mas muito problemático, tinha muito trauma de família, de relacionamento difícil com a família...ao invés dele ser meu companheiro, eu tinha de ser a mãe, eu tinha de ser tudo para ele. Quando eu resolvi me separar, ele me pediu perdão e a gente está casado há 30 anos. Hoje meu marido depende de mim para tudo (Dona Raquel, 55 anos, Maranguape, 18/10/2023).

Quanto ao papel de mãe, todas relataram serem os filhos a grande alegria e razão de suas vidas. Dona Benedita teve um filho e uma filha, mas sua situação de casada ampliou seu nível de responsabilidade nos cuidados com a casa e com os

filhos para além do possível, onde em nome do amor materno se é capaz de superar os obstáculos, manifestado através de seu papel como cuidadora.

Mesmo nascendo um filho com problemas de saúde, não tive como deixar de trabalhar, foi uma vida difícil. Eu me sentava 8 horas da noite, quando me lembrava já era 4 da manhã. Descansava um pouco e me levantava às 6 para cuidar de meus dois filhos, já que o mais velho quase não dormia, eu tinha de cuidar dele, enquanto o marido tava no mundo, vagabundando. O negócio dele era bebida e brincadeira. Aos sábados saía para pescar e se divertir com os amigos, enquanto eu tinha de cuidar sozinha deles dois (Dona Benedita, 71 anos, Maranguape, 18/10/2023).

Quando netos e netas chegam os cuidados se multiplicam, diante do sentimento de plenitude ao ver a família crescer. O papel de avó é exercido como uma supermãe, protetora, aconselhadora, apoiadora e, por vezes, provedora diante das dificuldades financeiras enfrentadas:

Minha neta mais velha faz faculdade de farmácia há 8 anos. Agora trancou de novo porque está grávida. Qualquer coisinha ela tranca. Eu digo: minha filha, você não morre não. 'Mas, vó!' É igual ao pai, nunca quis muito estudar. Já a mais nova tem 19 anos e termina no próximo ano a faculdade de fisioterapia. Dela tenho um bisneto de 3 anos, a coisa mais linda. Então eu acho assim: uma família não perfeita, mas uma família agradável, que nos dá prazer. São eles que me dão toda coragem, vontade de avançar mais. Daí eu penso: elas fazem faculdade, tem seus filhos, estão sem trabalho, os maridos ganham salário-mínimo, então eu tenho que chegar junto, né? E graças a Deus a gente está conseguindo (Dona Maria de Lourdes, 69 anos, Maranguape, 18/10/2023).

Em seus relacionamentos de amizade o papel social de cuidadeira se sobrepõe, como também relata:

Estou com uma amiga muito doentinha, da minha idade. Isso está me deixando muito triste. Então, digo a ela: vem pra cá, tu faz um crochê, corta fiapo, a gente conversa, dá boas risadas. Ela nunca veio, tinha sempre um obstáculo: 'ah mas eu tenho labirintite! não posso fazer isso' e eu dizia: pois mulher tu faz isso, vai buscar água para mim e a gente dá boa risada. E ela: 'eu gosto mesmo é de cantar'. Comprei um sonzinho com microfone e dizia para ela – enquanto estou trabalhando, tu vai cantando, a gente vai ensaiando, eu não vou parar no meu trabalho e tu vai me alegrar com tua voz. 'É mesmo'. Se animou, mas nunca veio (Dona Maria de Lourdes, 69 anos, Maranguape, 18/10/2023).

O papel social de cuidadeira é transversal aos demais papéis assumidos pela mulher, contudo, gera desgastes físicos e psicológicos, acentuados com o passar do tempo, em que a consciência se torna presente no autoquestionamento sobre suas próprias necessidades.

Eu desejava um marido que cuidasse de mim, porque a gente precisa também ser cuidada. Mas ele é companheiro, não tenho o que reclamar. Se eu tiver doente, ele traz o chá na cama. Cuida, mas do jeito dele. Porque eu queria um marido presente comigo em tudo, que me acompanhasse (Dona Raquel, 55 anos, Maranguape, 18/10/2023).

O tempo, portanto, é refletido por elas na constatação de que estão adentrando à fase da velhice, onde todos esses papéis continuam sendo exercidos, mas que agora são ampliados na preocupação com a saúde, com a falta de dinheiro para o suprimento de suas necessidades e com o cuidado de si.

Eu me preocupo com a velhice, morro de medo de ficar doente, às vezes me acordo de madrugada e fico pensando besteira, imaginando se eu adoecer, como vai ser, pois tudo vem do esforço do meu trabalho, não tenho outra renda. Antigamente eu não tinha medo de dever, hoje temo ficar doente e ficar dependendo da ajuda das pessoas...não por egoísmo em não querer ajuda, mas porque preciso do trabalho (Dona Luzia, 55 anos, Maranguape, 18/10/2023).

Portanto, o bordado pode ser visto como parte de uma trama, de uma vida, sendo o ato de bordar um conceito em que denomino de atividade humana mediante à qual a prática cultural de um tempo é refletida, em nosso caso nos mais diversos papéis sociais exercidos pela mulher, resultante das condições nas quais ela está inserida.

Ao entrevistar as bordadeiras constatee histórias em contextos familiares distintos, privados ou públicos de uma temporalidade ainda presente atualmente, onde há presença do preconceito à pobreza e à misoginia, responsável pela violência que não cessa, posto serem sistêmicas suas causas. Contudo, a prática da atividade do bordado para essas mulheres permitiu a construção de suas subjetividades a partir do prazer e significados trazidos pelo domínio de sua arte, mesmo que as representações dadas a ler pela sociedade pouco reconheçam sua força.

O importante, portanto, é a constatação do entrelaçamento de vidas que buscaram significados nas práticas culturais do bordado, vencendo a competitividade pela coletividade, vencendo as mazelas do sistema econômico com a persistência pela opção do fazer manual, cujos resultados revitalizam suas vidas.

4 ARTÍFICE: UMA VIDA PLURAL

“O saber é um longo, lento sabor”.

(Paul Zumthor)

De acordo com a definição de Koogan e Houaiss (2000, p. 1588), a palavra “trabalho” é designada por uma “atividade física ou intelectual que visa a algum objetivo, labor, ocupação”. Pessoas são movidas por trabalho, já que a vida humana requer movimento para a jornada de sua existência, cujos objetivos aparecem desde o esforço para o nascimento, percorrendo a luta pela sobrevivência do corpo e satisfação de necessidades em todo um trajeto existencial até a chegada da senectude, muito embora muitos humanos não consigam viver até lá.

As bordadeiras aqui presentes revelaram suas histórias mediante sua capacidade narrativa, trazendo na oralidade o relato de seus movimentos, que o trabalho lhes foi apresentado ainda na infância como atividade prioritária, através do qual atribuíram valores e suas vidas ganham significados.

O significado do trabalho para a geração de mulheres bordadeiras nascidas nas décadas de 1950 e 1960, alvo desta pesquisa, é múltiplo e está presente em sua memória, expressa numa percepção qualificada como indelével, manifestada pela intensidade de presença em sua fala. Em todos os depoimentos colhidos para esta dissertação os relatos quase sempre revelaram a disposição e a habilidade dessas mulheres para a prática de atividades que resultasse em algum ganho financeiro para o sustento de suas famílias.

Mulheres vividas, cujo passado se faz presente pela lembrança do quão árduo foi a conquista de um trabalho através do bordado, percorrido pelo tempo, pela vida, de modo a chegarem à maturidade com lucidez e sapiência, na confluência do que disse Ecléa Bosi (2023, p. 57), “a memória não é sonho, é trabalho” e “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”.

Entrevistar essas mulheres foi uma provocação à sua memória coletiva, evocada por essa autora *in* Halbwachs ao dizer que “se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar” (BOSI, 2023, p. 57). Neste sentido, esta pesquisa supera seu objetivo na medida em que contribui para “refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”

(BOSI, 2023, p.57), possível graças ao supremo estado de maturidade das entrevistadas, promovido pelo estado senil em que se encontram, donde emerge vozes autobiográficas, ratificando o que disse essa autora: “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória (BOSI, 2023, p. 72).

A dedicação às práticas do bordado para as bordadeiras é tão comum quanto o desenvolvimento de outras atividades. No caso de nossas entrevistadas, o bordado é trabalho e representa vida, intenso movimento. Esse trabalho é representado pelo bordado, bem material que também é capaz de gerar ganho financeiro, renda para a bordadeira. Outrossim, o trabalho com o bordado é da ordem do reconhecimento, sendo necessária a atividade do comércio para que se materialize a valorização de sua existência e por conseguinte de quem o fez, como dito no depoimento da bordadeira Dona Nizete Alves⁶⁶, conhecida como Babuda, que borda o labirinto desde seus oito anos de idade.

Sempre tive muitas atividades: dona de casa, lavava roupa, passava, cozinhava para fora. Ainda hoje faço minha comidinha e vou para praça vender e ainda faço labirinto. Estou esperando nessas férias os mineiros, que gostam e compram. Queria que fosse como antes, tivesse venda (Dona Babuda, 71 anos, Canoa Quebrada em 17/10/2023).

Tanto quanto as outras bordadeiras entrevistadas, D. Babuda referia-se ao bordado não só como um objeto de satisfação pessoal, manifestada pela sua criatividade e habilidade manual, mas sobretudo como um trabalho perene, cujo resultado produz um bem capaz de gerar ganho financeiro para suprir suas necessidades materiais a partir do desejo de consumo alheio, posto que sem ele não há compra, não há renda. Seu sonho é ter o bordado como um trabalho de outrora, que lhe rendesse o suficiente para a sobrevivência, sem que tivesse de se ocupar com outras atividades. Seu desejo é continuar praticando o bordado como fonte de renda.

Os bens são resultantes da materialização das pessoas que os produzem por variados motivos, sendo a necessidade da troca tão antiga quanto a de sua produção. Desse imbricamento de comportamento é que surge o consumo, realidade da cultura em coletividade, conforme Douglas e Isherwood (2009), dada a ler pela

⁶⁶ Dona Nizete Alves ou Babuda nasceu em Canoa Quebrada, distrito de Aracati em 1952. Aprendeu a bordar com sua avó Josefa e a tia Iolanda. Apesar de exercer outras atividades, ainda hoje D. Babuda pratica o bordado labirinto.

antropologia como fenômeno que nos ajuda a compreender a vida na contemporaneidade. De acordo com esses autores, “os bens são neutros, seus usos são sociais; podem ser usados como cercas ou como pontes (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2009, p. 36)”. Embora a representação do consumo seja depreciada e negligenciada, é inegável ser ele parte do amálgama de uma cultura. O silenciamento sobre a temática do consumo é quase sempre interpretada com ideologia e preconceito em contraponto à produção, que é da ordem do sacrifício, do trabalho, da dignidade humana. Não obstante essa dialética conceitual, compreendo a saída da prática do bordado da esfera doméstica para o âmbito social como forma de suprimento de necessidades de consumo de uma sociedade herdeira de hábitos e costumes burgueses, representados nos mais distintos modos de fazer e utilizar o bordado.

Nesta fase da dissertação apresento em seu primeiro tópico o trabalho coletivo do bordado como um reflexo da cultura de uma época, indícios de costumes e tradições correspondentes às necessidades sociais, ao consumo.

As práticas do bordado saíram da esfera doméstica para ocupar espaços públicos, propiciando à bordadeira a conquista de um outro papel social e, por conseguinte, uma alteração em sua cultura, em sua participação na economia e na vida social, dada a dinâmica da produção e comercialização do bordado e de seus relacionamentos com as casas, agentes e firmas de bordado.

Assim como as preferências e o consumo do bordado foram capazes de impulsionar a procura e, conseqüentemente, o agenciamento do trabalho como garantia da satisfação de uma demanda, o dinamismo da modernidade alterou não somente o desejo de consumo, mas as formas de produção, assim como a participação da mulher na sociedade; de modo que os motivos para a prática do bordado se alteraram do ponto de vista econômico e social, mas não no campo da memória e identidade.

Conforme mencionado no capítulo anterior, Valdelice Carneiro de Girão previu o desaparecimento das rendas e bordados em sua obra literária, *Rendas e Bordados do Ceará*, publicada em 1965. Contudo, em 2002, o Banco do Nordeste publicou o resultado de um estudo em que mapeara a atividade do bordado em 76,1% dos municípios cearenses. Posteriormente, em 2006, o IBGE publica o resultado de uma pesquisa, em que o bordado é apontado como a atividade artesanal mais

representativa dentre os municípios brasileiros, sendo um trabalho remunerado em 75,4% desses espaços. Esses estudos foram basilares para justificativas de investimento governamental na elaboração de políticas de geração de renda para a população mais pobre.

Apesar dos incentivos e da procura expressiva pelo trabalho do bordado, o interesse das gerações posteriores, no recorte de tempo estudado, diminuiu a ponto de ser temido o seu desaparecimento:

O labirinto vai se acabar, tem pouca gente fazendo e o pessoal novo não quer não, diz que não dá dinheiro, ninguém quer aprender a fazer labirinto, preferem lavar banheiro, limpar cozinha que aprender a fazer labirinto, porque diz que labirinto não dá dinheiro. Não dá para quem não trabalha, mas trabalhando dá. Eu criei meus filhos com labirinto e deu (Dona Marineide⁶⁷, 81 anos, Aracati).

As palavras convictas de D. Marineide talvez venham de sua experiência de vida, assim como a de D. Babuda, que busca outras atividades para suprir a falta de retorno financeiro com o trabalho atual do bordado labirinto. Essas mulheres têm o bordado como prática cultural em detrimento de qualquer outra atividade que tenham de trabalhar para sobreviver.

Eu tenho uma paixão tão grande pelo labirinto que trabalho até a noite, até hoje. Foi uma coisa que aprendi desde menina, nunca desaprendi e faço até hoje. Da hora que começo o serviço quero continuar até terminar, fazer e fazer bem-feito. Fica bonito (Dona Babuda, 71 anos, Canoa Quebrada).

Apresento nos dois últimos tópicos desta seção o reconhecimento do valor do bordado enquanto prática cultural e seus porquês de continuidade, de modo que possa contribuir com uma justificativa de preservação da memória do bordado cearense não como afetiva, como muitos costumam a ele se referir, mas como uma representação de vidas com sentido, constituída na condição humana que relativiza sua existência, dando significados aos relacionamentos e às formas de estar no mundo na condição da velhice, que é lugar de fala de artífices bordadeiras ao assumirem mais um papel social, por vezes rejeitado e discriminado, mas rico em memória e, portanto, credenciado à transmissão.

⁶⁷ Dona Marineide nasceu em 18/10/1942 na zona rural de Aracati. Conta que sofreu mais na época da enchente que na seca. Aprendeu o bordado de labirinto com 10 anos de idade, observando a comunidade que bordava. Dedicou-se ao bordado de labirinto, especializando-se em toalhas de banquete, colchas de cama, toalhas de mesa feitas em cambráia de linho e organdi.

Prossigo esta dissertação aplicando os conceitos da história oral como metodologia de pesquisa, assim como na análise fotográfica de registros cenográficos de espaços como testemunhas da formação da cultura e, por conseguinte do trabalho da bordadeira. Isto posto, destaco a importância do registro histórico das narrativas autobiográficas das bordadeiras, mediante as quais reconheço, na sua condição de velhice, o valor de suas vidas e do sentido de coletividade por elas gerado em seu tempo e espaço.

4.1 O trabalho coletivo

Assim como no Ceará, na Ilha da Madeira “bordava-se, não por prazer, mas por necessidade de forma a garantir-se o magro sustento da casa” (VIEIRA, 2004, p.46). Tanto lá como cá, a prática do bordado é exercida na confluência de papéis sociais assumidos pela mulher, posto haver um imbricamento de suas funções no exercício dessa atividade que, por vezes e por força das circunstâncias, deveria estar a serviço, fosse do cliente conquistado de porta em porta, fosse do agente, que lhe dizia o quê e como deveria exercer sua atividade, de modo que lhe rendesse algum dinheiro e assim a segurança de sua família, como relata o historiador português:

O bordado é o testemunho da arte da mulher madeirense, como também das dificuldades quotidianas. Durante muito tempo foi uma actividade garantida pelo seu trabalho e dedicação. Ela tinha liberdade de escolha dos tecidos, linhas e padrões a bordar. Concluído o trabalho calcorreava a cidade ou ia de porta em porta a oferecer o labor por alguns tostões que garantissem a sobrevivência da família. Muitos estrangeiros, cativados por estas autênticas obras de arte, testemunham que era aqui que se encontrava o melhor bordado feito na ilha (VIEIRA, 2004, p.46).

Como descrito na leitura da Figura 5, a prática do bordado era exercida coletivamente em ambiente doméstico. Nas décadas de 1950 e 1960 essa prática permanece na coletividade, mas é exercida em ambientes abertos, na varanda de casa ou em espaços públicos, no contato com a natureza, como se vê nas imagens a seguir, nas Figuras 14, 15, 16 e 17.

Figura 14 – Casa do jangadeiro de nome Jerônimo com sua família na Praia do Meireles em Fortaleza, maio/1952



Fonte: IBGE

Disponível em:

<<https://servicodados.ibge.gov.br/api/v1/resize/image?caminho=biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/fotografias/GEBIS%20-%20RJ/CE10294.jpg&maxwidth=800&maxheight=600>>

Acesso: 03 out. 2023

Figura 15 - Bordadeiras no Sítio São Francisco, Aracati (1952).



Fonte: IBGE – Autoria: Joblonsky e Santos, Lindalvo Bezerra dos

Disponível em: < <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=410326>>

Acesso em: 03 out. 2023

**Figura 16 - Bordadeira no Sítio do Damasqueiro
(Estreito de Câmara de Lobos) na Ilha da Madeira (1930)**



Fonte: Museu da Fotografia da Madeira / Atelier Vicente's

Disponível em: <<https://cultura.madeira.gov.pt/olhares-sobre-o-passado/4163-grupo-de-bordadeiras.html>>

Acesso em 04 out. 2023

**Figura 17 - Grupo de bordadeiras na freguesia de
São Martinho (Funchal), agosto/1930**



Fonte: Museu da Fotografia da Madeira / Atelier Vicente's

Disponível em: <<https://cultura.madeira.gov.pt/olhares-sobre-o-passado/2376-bordado-madeira.html>>

Acesso: 04 out. 2023

Essas imagens além de registrarem uma mudança de hábitos ou de possíveis espaços de preferência para a prática do bordado, também nos revelam o caráter coletivo da atividade, o que favorecia a trocas de saberes, confidências íntimas, fortalecimento de laços de amizade, como relatado no depoimento de Dona Babuda:

Adoro ser labirinteira. De primeiro a gente fazia serão, juntava um grupo, passava a noite toda e quando dava meia noite fazia café, comia bolo. Levava o radinho, o som troando, a gente trabalhando. O trabalho rendia muito mais que de dia (Dona Babuda, 71 anos, Canoa Quebrada).

O depoimento de Dona Babuda e as imagens identificadas nas Figuras acima descrevem a representação típica do modo de fazer o bordado tanto pela mulher cearense, como pela portuguesa, onde a cultura da coletividade é representada pela presença de outras pessoas, seja para bordar ou para conversar, sendo todas testemunhas do trabalho e de seu resultado. Contudo, essas cenas também denunciam a continuidade das precárias condições físicas do trabalho de crianças e mulheres, por vezes resultantes de horas corridas sentadas ao chão, sem apoio lombar, com o olhar direto e atento na construção do bordado sob o clarão solar.

A descrição da Figura 14 indica que a cena da prática do bordado se passa na calçada da residência do jangadeiro Jerônimo, onde a bordadeira está ladeada de vizinhos numa indicação de também participar, mesmo trabalhando, do hábito da conversa amistosa para a troca de saberes e para a partilha dos acontecimentos cotidianos, tradição das pessoas que vivem em comunidade. A mesma cena, observada nas Figuras 15, 16 e 17, o cenário é tipicamente rural e testemunha de tradições populares, como as conversas de calçada, fabulações, contações de histórias e práticas de bordado. Nessas imagens a presença da criança é um indicativo de sua participação nesse trabalho, seja como aprendiz ou como colaboradora, caracterizando a tradição do legado dessa arte às mulheres. Os meninos, por vezes presentes nas cenas fotografadas, aparecem como observadores muito mais das conversas, que possivelmente lhes instigariam ao primeiro desejo de seguir o ofício de seus pais, seja pelo despertar das aventuras promovidas pelo alto mar, pela pesca; seja pelas certezas da seca muito mais que pelas incertezas de inverno e da colheita.

Meu pai era pescador, mamãe fazia labirinto e cuidava da casa. Eram 12 filhos, 10 mulheres e dois homens. Então a gente ficava quase sem nada, não fosse o labirinto ou um emprego em casa de família. Então, era tudo

muito difícil. A gente dizia muito (pausa), tinha dia que (pausa) deixa eu dizer: a gente passava muita necessidade. Tinha dia que papai chegava do mar sem nenhum peixe. Tinha dia que ele chegava com uma bolsa com bastante peixe e ainda trazia um dinheirinho que ele colocava no chapéu. Aí nesse dia ele vinha feliz, ele abençoava, ele dava uma tapinha. E tinha dia que ele trazia simplesmente a faca, ele vinha triste, não falava. E aí, esse dia era muito difícil: minha mãe colocava aquela panelinha no fogo, ia na mercearia, as vezes tinha um trocado e comprava, mas tinha muitas vezes que o bodegueiro não vendia. A vida de infância da gente foi muito difícil (Dona Maria Luiza, 82 anos, Majorlândia).

Famílias numerosas, economia de subsistência, secas, enchentes, ausência de escolas. Esse era o cenário característico do cotidiano da maioria dos cearenses na década de 1950, conforme depoimentos colhidos, que igualmente revelaram depoimento da convocação de crianças para o trabalho, por vezes feito pelas mães, como descreveu D. Maria Luiza:

Minha mãe, no tempo dela, tinha uma ignorância e dizia para quê estudar se tem de trabalhar para ajudar a criar os irmãos. A gente saía de casa em busca de quem podia pagar para a gente fazer um ponto de labirinto e ganhar uma besteira. Então veio a época de muita patroa do Ceará que queria uma pessoa para ajudar; então, era mais fácil trabalhar na casa de família por um dinheirinho e ajudava em casa. Então a mãe achava que era melhor trabalhar do que ficar dentro de casa, num ponto de labirinto, passando necessidade, que era muita necessidade que não dá nem para descrever, mas a gente tentava (Dona Maria Luiza, 82 anos, Majorlândia).

Sendo o bordado uma alternativa para o sustento familiar, muitas crianças eram conduzidas ao trabalho, tendo como intermediário o comerciante de bordado:

Eu tinha 8 anos quando aprendi o labirinto. Os mais velhos que tinham paciência de ensinar, era gratuito. A casa de minha avó era cheia de menina aprendendo o labirinto, depois ia ajudar a fazer. Tinha uma senhora chamada Maria José Porteiro, Mazé Porteiro, era a rainha em trazer todo tipo de material para a gente fazer o labirinto, ela trazia o tecido, trazia três qualidades de linha, a gente fazia e ela pagava uma mixaria para gente. Quando a gente tinha condição comprava meio metro de linho, a minha tia sabia cortar, nós desfiava e colocava na grade. Quando a gente terminava, levava para seu Geraldo Barbeiro ou Geraldo Nogueira. A mulher dele comprava, mas como era: se a peça fosse 15, 10 ela dava em tecido e o restante pagava, nunca dava tudo em dinheiro. A gente era obrigada a trazer tecido. Quando os mochileiros descobriram o que a gente fazia, não tivemos mais sossego (Dona Babuda, 71 anos, Canoa Quebrada).

A experiência com o bordado e a autoconfiança estimulavam a bordadeira a conquistar sua independência, adquirindo ela própria o tecido e a linha. Contudo, a ação dos agentes inibia as tentativas de autonomia da bordadeira, exceto quando

havia um relacionamento amistoso, como o de Dona Ethel Whitehurst,⁶⁸ a quem entrevistei por ser uma referência cearense na produção e comercialização de roupa infantil e peças de enxoval de cama e mesa bordadas.

Eu nasci no RJ e lá fui interna em colégio de freiras, onde comecei meu aprendizado com o bordado. Eu tinha 10 anos e aprendi não só a bordar todos os pontos, mas toda a linha do que podia ser feito a mão, tudo relacionado com o fazer manual: pregar botão, casear, costurar. Sempre fui muito dedicada, o bordado me chamava muita atenção (Dona Ethel, 69 anos, Fortaleza).

De 1960 a 1969, Dona Ethel acompanhou muitas vezes as viagens de sua mãe Dona Iara, que percorria várias localidades do Ceará com o objetivo de comprar peças de enxoval de noiva para vender no Rio de Janeiro. Era costume e requisito indispensável às mulheres de meados do século XX providenciarem a construção de seu enxoval, que era composto de lençóis, fronhas, camisolas, robes, colcha de cama, toalhas, guardanapos e tudo o que fizesse parte dos itens de cama, mesa e banho necessários para uma casa.

Em seu depoimento, D. Ethel revelou que sua mãe adquiria peças bordadas tanto de agentes locais como de firmas, a exemplo da firma Mundica Paula⁶⁹, que assim como as casas de bordado portuguesas, contribuía com a profissionalização da atividade, transformando o bordado em uma fase de seu processo industrial, sendo a bordadeira parte de uma engrenagem a serviço desse comércio.

Estimulada pelo retorno financeiro gerado pela venda do bordado, assim como pelo incentivo dos relacionamentos conquistados, a mãe e Dona Ethel fixou residência na cidade de Fortaleza, estruturando seu ateliê de costura e comércio:

Minha mãe passou dez anos viajando pelo interior do Ceará para comprar bordado e comercializar no Rio de Janeiro. Então viu a oportunidade de colocar sua fábrica em Fortaleza, me levando também para o setor, onde comecei produzindo blusas femininas, depois camisolas e roupas infantis (Dona Ethel, 69 anos, Fortaleza).

⁶⁸ Dona Ethel Whitehurst nasceu em 1954 na cidade do Rio de Janeiro. Iniciou seu aprendizado no bordado ainda criança. Em 1969 veio morar em Fortaleza, onde concluiu seus estudos no Colégio Imaculada Conceição, sendo as disciplinas de bordado e costura formas de conhecimento determinantes para sua escolha profissional como fabricante e comerciante de bordado.

⁶⁹ Indústria têxtil de confecção de artigos bordados.

Dona Ethel seguiu os passos de sua mãe na confecção e no comércio de vestuário de bordados, especializou-se no segmento infantil, produzindo e comercializando de enxoval e roupas para crianças. Seus relatos sobre o processo produtivo que adotara em seu ateliê resguardam semelhanças aos praticados em Portugal, conforme literatura de pesquisa sobre as práticas da indústria do bordado, iniciadas nas casas de bordado.

Segundo Alberto Vieira (2004, p.12) as casas de bordado eram estabelecimentos formais, firmas que adquiriam a matéria prima para produção e venda do bordado. Para tanto, administravam o processo de produção do bordado, entregando ao caixeiro a função de distribuir tecidos e linhas às bordadeiras, que quando concluída as peças eram devolvidas para serem lavadas, engomadas e embaladas.

Algumas das bordadeiras entrevistadas, em seus relatos sobre seus feitos com o bordado nas décadas de 1950 e 1960, revelaram que bordavam para firmas por intermédio dos caixeiros ou das senhoras, agentes que distribuía tecidos e linhas e eventualmente ensinavam técnicas de bordado, conforme demanda das firmas.

Eu devia ter uns oito anos, bordava com minhas irmãs, elas nem queriam eu por perto, mas eu ali bordava a mão camisinha para recém-nascido, cueiro, fralda, fronha, aquelas coisinhas bem miudinhas. A gente bordava para a firma Francisco Colares, dos Paula e dos Colares, que distribuía trabalho para o Maranguape inteiro, levava o caminhão cheio de linha e tecido riscado (Dona Benedita, 71 anos, Maranguape).

Eles distribuía no município inteiro. Lá no Amanari era o Seu Menezes, que tomava conta das coisas dos Colares...eles levavam tudo, mas descontavam no trabalho (Dona Raquel, 55 anos, Maranguape).

Relatos individuais trazem cenas do coletivo, onde uma complementa a outra como se troca de linha estivessem fazendo para compor o seu bordado. Aqui o coletivo se repete com lembranças que se complementam e as conduzem às justificativas para suas ações no presente, compreendidas no conceito de memória individual e coletiva de Halbwachs, explicadas em metáfora por Ecléa Bosi (2023, p. 429): “para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é o ponto de encontro de vários caminhos, é o ponto complexo de convergência dos muitos planos do nosso passado”.

Sair da dependência dos agentes e montar uma oficina de bordado era o sonho de toda bordadeira. Alguns depoimentos revelaram, todavia, que após reunirem

os recursos para aquisição do material de produção, a bordadeira assume o papel de dona de negócio e por vezes adota um comportamento análogo às das casas de bordado:

Compro o tecido, corto e risco e levo para as bordadeiras bordarem. Uma vai fazer a parte do cheio e a outra vai abrir o *richelieu* na máquina comum, que é para fazer o trançado. Quando as peças retornam eu vou lavar no sal azedo, em muitas águas para não deixar marcas. Depois lavo no sabão em barra e por último lavo no sabão em pó. Depois faço uma panela de grude e mergulho as peças, levando para secar. Por último, engomar com o ferro de passar (Dona Luzia, 55 anos, Maranguape).

Meu processo é semelhante ao de Luzia, sendo que a diferença é que estico as peças para que sequem na grade, o que dispensa o ferro de engomar (Dona Maria de Lourdes, 69 anos, Maranguape).

Quando questionadas sobre a distribuição de materiais para produção do bordado por outras bordadeiras, se era uma forma de divisão do trabalho perante o excesso de procura pelo produto acabado, algumas confirmaram e outras revelaram uma contradição de seu papel como bordadeira:

Eu sei fazer o *richelieu*, mas não tenho é tempo. O bordado requer muito tempo e, se eu for bordar, quem vai fazer as outras coisas, como cortar, riscar, lavar, engomar, atender o cliente? Quando eu não estou com muita coisa até que faço. A gente tem mil e uma coisa, a bordadeira só tem a obrigação da casa dela e de bordar. A gente não, é lavar, engomar, comprar linha, comprar tecido, atender uma cliente, ver a qualidade do trabalho...tudo leva tempo, mas saber fazer eu sei (Dona Luzia, 55 anos, Maranguape).

Após D. Luzia falar “saber fazer eu sei”, Benedita a interrompe para dizer: “só não tem é prática, não é Luzia?” E esta concordou. Lourdes, então, mostrou uma peça e confirmou: “isso aqui já não faço mais com perfeição”. Benedita retoma a fala e responde sua própria pergunta: “sabe por que a gente não faz mais com perfeição? Porque não praticamos”. A resposta da Benedita, ratificada por Lourdes e Luzia, corroboram com o nosso argumento da mudança do papel exercido como bordadeira no exercício de seu ofício, que como tal levaria ao desinteresse pela prática, previsto por Valdelice Carneiro de Girão (1965, p.15).

As depoentes, agora em um outro papel, ressentem-se do quão é difícil encontrar bordadeiras em Maranguape: “antigamente o centro de Maranguape era repleto de bordadeiras nas calçadas fazendo *richelieu* para as firmas, hoje não há mais. As poucas bordadeiras existentes residem na zona rural e em municípios vizinhos (D. Lourdes)”. “Hoje quase não há mais bordadeira, porque não querem,

porque não tem mais valor (D. Luzia)”. Dona Benedita contesta: “não é porque não tem valor. Valor tem. É porque o governo soltou esse dinheirinho, o bolsa família⁷⁰”. Dona Luzia retoma a palavra e traz um exemplo para concordar em parte com o argumento de Dona Benedita: “a bordadeira vai bordar uma bandeja e, embora possa fazer em um dia, não aceita ganhar R\$ 12,00 pela unidade bordada. Ela quer receber 30 reais”. Dona Lourdes, concordando com as colegas, então arremata: Isso é porque elas não raciocinam, ela pode bordar uma peça de 12 reais e em seguida uma outra de 40 reais. Nós não ganhamos muito, mas quando é em quantidade, pouco a pouco o que ganhamos dá para viver”.

Isto posto, evidencia-se uma questão ética não prevista para análise nesta pesquisa, mas que aqui menciono dada a ambiguidade que transparece no diálogo entre essas bordadeiras, que por vezes se posicionam não mais como bordadeiras, mas no exercício de outros papéis por elas mesmo rechaçados. Nesse sentido, concordo com a declaração de Richard Sennett (2020, p. 21) ao dizer que “do ponto de vista ético, a habilidade artesanal é ambígua”.

Nas citações acima as artesãs revelam práticas comuns dentre a maioria das bordadeiras dos anos de 1950 e 1960, onde a continuidade de um sistema de fragmentação do trabalho com o bordado, o que não despertaria o interesse daquela geração de jovens, muito menos de suas sucessoras, que certamente buscariam por alternativas de ganho que compensassem um trabalho feito sem prazer e sem a justa recompensa.

pobres artesãs – verdadeiras artistas anônimas – vencidas pelo desânimo, estão abandonando a profissão por outras mais lucrativas...e, no final, a maravilhosa arte criadora desse tipo de artesanato desaparecerá, num futuro próximo, no nosso meio, por força, talvez, do progresso ou sob pressão da dinâmica social (GIRÃO, 1965, p. 15).

A previsão do desaparecimento do bordado como trabalho gerador de renda, conforme previu a historiadora, não se concretizou. No entanto, poderá vir a acontecer, como anunciado pelas nossas depoentes. Portanto, refletir sobre quais condições a tradição do bordado poderá sobreviver é o meu objetivo nos próximos tópicos.

⁷⁰ Bolsa Família é um programa do governo federal de transferência de renda para cada pessoa da família, de modo a garantir que cada membro receba R\$ 218,00 mensal. Disponível em: <<https://www.gov.br/mds/pt-br/acoes-e-programas/bolsa-familia>>. Acesso em: 01/02/2024.

4.2 Uma nova condição

A prática do bordado no passado ou no presente, assim como a de qualquer outro artesanato, requer do artesão atitude de artífice, que como disse Richard Sennett (2020, p.31) “representa uma condição humana especial: a do engajamento”. A condição humana denominada por esse autor advém do trabalho atento, dedicado, comprometido com a excelência, feito com esmero e na esperança de reconhecimento e continuidade. O engajamento é resultante da introspecção da artífice bordadeira na busca da perfeição de seu bordado. Ela acumula na memória um repertório de erros e acertos, que quando trazidos em lembrança se confundem com o vivido, com o tempo em sua memória, a qual recorre para justificar a representação do bordado na potência de sua imaginação:

O labirinto para mim é vida, ele me dá ânimo, ele me faz criar, acordo de madrugada para criar. Ele é tudo, minha força, meu equilíbrio, não me vejo sem. Quando eu pego numa peça de organza⁷¹, eu digo a mim mesma: Deus, eu sou uma louca! (Dona Beatriz, 84 anos, Majorlândia).

As outras depoentes presentes à entrevista concordam ao que parece ser uma insensatez da Dona Beatriz, posto que é preciso muita habilidade técnica, horas e horas dedicadas a construir o bordado labirinto na organza. Nesse sentido, há em D. Beatriz uma atitude de reconstrução identitária, como definiu Norberto Bobbio em seus escritos autobiográficos:

Se o mundo do futuro se abre para a imaginação, mas não nos pertence mais, o mundo do passado é aquele no qual, recorrendo a nossas lembranças, podemos buscar refúgio dentro de nós mesmos, debruçar-nos sobre nós mesmos e nele reconstruir nossa identidade (BOBBIO, 1997, p. 54).

No decorrer da entrevista, ao perceber os comentários de indignação de suas companheiras, Dona Beatriz se levanta e logo retorna com uma peça bordada (Figura 18). Com a voz embargada e as lágrimas retidas, lembra do tempo passado e diz “isso aqui era o pão de cada dia de muita gente. Hoje ninguém quer mais. Eu sou uma louca mesmo, faço porque amo, sei que ninguém vai pagar por isso, é muito mal pago”.

⁷¹ Organza é que é um “tecido fino e transparente, de trama simples, mais encorpado e armado que o organdi. Antigamente era feito somente com algodão, mas hoje costuma ser feito de fio poliamida (PEZZOLO, 2007, p. 308).

FIGURA 18 – Bordado labirinto feito na organza, executado por D. Beatriz Andrade



Fonte: Elaborada pela autora. Fotografia feita na casa de D. Bia em Majorlândia em 10 out. 2023

Como observado por Ecléa Bosi ao analisar a “dimensão do trabalho” nos depoimentos descritos em sua obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (2023, p. 492), “há uma repercussão do tempo subjetivo do entrevistado e sua realidade objetiva no interior da estrutura capitalista”, ou seja, ao lembrar do seu trabalho com o labirinto, Dona Beatriz também lembra das dificuldades econômicas de sua comunidade, enfrentadas e vencidas com engajamento, motivo pelo qual tende a repetir no presente, onde o trabalho representa não somente a possibilidade de ganho material, mas “um lugar na hierarquia de uma sociedade feita de classes e de grupos de status”.

Nesse sentido, torna-se imperativo para a artífice fazer um labirinto na organza, pois o resultado representa o seu potencial de ocupação de status como mestre, necessário para o reconhecimento social, sobretudo de seus pares.

Assim como na narrativa Norberto Bobbio, há em D. Beatriz uma “melancolia subentendida como a consciência do não-realizado e do não mais

realizável” (1997, P.31)⁷², expressa em sua fala. Contudo, o amor expresso por sua arte é uma centelha para seus sonhos, projetando-lhe ao tempo ainda não vivido.

Outras bordadeiras igualmente manifestaram atitude de engajamento, senão em ato, mas em desejo: “o sonho da minha velhice é ter o meu ateliê, eu cuidando dele até o último momento. Minha preocupação é não ter para quem ensinar e continuar, porque as gerações de hoje não querem aprender, só se vier uma nora ou uma neta (D. Raquel, 55 anos, Maranguape)”.

O processo de envelhecimento vivido por essas bordadeiras demonstra o alcance de uma sabedoria adquirida pela humildade, calejada pelas resistências vividas muito mais nas perdas do que nos ganhos obtidos. Pode até haver lamentos e por vezes arrependimentos, contudo a sensatez de que o fim se aproxima apressa sua vontade de dar sentido às experiências passadas, de multiplicar a arte de seu viver, representada por elas pelo bordado.

O ato da memória é possível na lembrança do passado, o que reconstitui a “identidade” em Joël Candau (2021, p.59), que ao encontro do tempo presente projeta um tempo futuro de possibilidades, em sonho, em imaginação do ainda possível de ser realizado, pois, com dito por Ecléa Bosi (2023, p. 83), “é na velhice que deveríamos estar mais engajados em causas que nos transcendem, que não envelhecem e que dão significados a nossos gestos cotidianos”.

4.3 O ateliê: fábrica de afetos

Além de D. Beatriz e de D. Raquel, depoimentos semelhantes foram manifestados por outras bordadeiras quando se referiam ao tempo presente, refletido num fluxo de consciência sobre seu estágio de maturidade, vida pessoal, profissional e velhice. Ambas falam dos sentimentos de orgulho e bem-estar propiciados pela prática do bordado, assim como da vontade de permanecerem ativas, de serem proprietárias de uma oficina, que é o espaço não apenas para o trabalho, mas de

⁷² Tenho uma velhice melancólica, a melancolia subentendida como a consciência do não-realizado e do não mais realizável. A imagem da vida corresponde a uma estrada cujo fim sempre se desloca para a frente, e quando acreditamos tê-lo atingido, não era aquele que imaginávamos como definitivo. A velhice passa a ser então o momento em que temos plena consciência de que o caminho não apenas não está cumprido, mas também não há mais tempo para cumpri-lo, e devemos renunciar à realização da última etapa (BOBBIO, 1997, p. 31).

imaginação, de criação, um ambiente propício para transmissão de seus conhecimentos às novas gerações, exercendo sua autoridade:

Uma definição mais satisfatória de oficina é a seguinte: um esforço produtivo no qual as pessoas lidam diretamente com questões de autoridade. Essa austera definição não procura saber apenas quem manda e quem obedece no trabalho, mas também está atenta às capacitações como fonte de legitimidade do comando ou de dignidade da obediência (SENNETT, 2020, p. 68).

De acordo com Sennett, evidencia-se também a ideia do lugar, da oficina, do ateliê, que é o espaço do exercício de sua autoridade, mediante o qual poderá a artífice exercer sua autonomia, sua criatividade, sua capacidade de ensinar técnicas, contar histórias, ouvir, pensar, falar.

O ateliê, como elas preferem chamar, é o espaço onde se produz o vínculo entre a prática artística e o trabalho, constituindo-se em uma “fábrica do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 63), ou seja, um espaço para que se estruture “um mundo sensível comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas”, partilhadas nas experiências dos papéis sociais vividos pelas bordadeiras entrevistadas. O ateliê é um espaço para além do processo de fabrico de um objeto, posto que propicia uma ambiência para a formação, como disse Jacques Rancière (2009), de uma partilha do sensível:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como o comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

É no ateliê onde os laços sociais se estabelecem, onde os pensamentos sobre um mundo em comum podem ser partilhados, onde se propicia uma atmosfera para formação de ideias, sendo o trabalho não apenas um meio de produção material, mas de prática do pensamento construtivo, de pensamento contestador, reivindicador, incitando a artífice na busca de soluções para um bem comum:

Preste atenção o que vou conversar com a Dra. Maria Onélia⁷³, que é a chefe da CEART⁷⁴. A primeira vez ela estava esperando o José, ela veio, inaugurou aqui e voltou para um encontro da CEART com a gente. E lá eu entreguei um mimo, ela virou para mim e perguntou o que a gente desejaria dela. Eu disse então, só do olho de mãe, mãe não nega nada a filho, mãe sonha o que o filho está desejando. Ela chamou Fátima do Carmo, que é a chefe daqui, e falou: eu estou entregando essa senhora aqui nas suas mãos, veja o que elas estão precisando. Na semana seguinte veio aqui com todo o secretariado e eu falei: para o início, a saúde, estou vendo aqui não sei quantas, todas precisando de óculos, de operação de óculos⁷⁵. (Dona Beatriz, 84 anos, Majorlândia).

Em sua fala há uma demonstração de sua atitude de líder, que usa da iniciativa e age diante às dificuldades de sua comunidade. Entende a importância de sua presença no espaço político, representado pela loja e reconhece em seus representantes uma oportunidade de diálogo. Sua decisão de participar da inauguração da loja de artesanato não seria o suficiente para conquista de apoio. Estabelece uma estratégia para ter acesso e levar sua reivindicação em que, mediante a entrega de um mimo à secretária executiva, consegue abrir um canal de diálogo com o poder público.

Nesse depoimento, D. Beatriz revelou sua capacidade de articulação e seu poder de convencimento, usando o estereótipo do presentinho na expectativa de obter atenção, no que foi correspondida pela confluência de valores, compreendidos em Ecléa Bosi como eventuais acontecimentos trazidos pelo tempo, mas que “entre as travessias forçadas e os percursos imprevistos, existe a preciosa noção do caminho familiar, com marcos onde a significação da vida se concentra (2022, p. 114).

Todavia, a exposição pública da bordadeira na posição de mensageira de seu grupo é prova de empatia e sensibilidade para transmitir suas dores, seus problemas e dificuldades com o trabalho, refletidos no interior de seu trabalho, em sua oficina, em seu ateliê, de modo que toda essa dinâmica corrobora com o fazer artístico da artífice, percebido nos relacionamentos sociais e nos momentos de reflexão:

a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do "seu" lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o "tempo" de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante (RANCIÈRE, 2009, p. 65).

⁷³ Onélia Maria Moreira Leite de Santana – Secretária Executiva do Governo do Estado do Ceará, titular da Secretaria da Proteção Social, Justiça, Cidadania, Mulheres e Direitos Humanos (SPS) – 2023/2026.

⁷⁴ CEART – Central de Artesanato do Ceará é uma instituição responsável pela formulação e gestão de políticas públicas para o desenvolvimento do artesanato cearense, atualmente vinculado à Secretaria de Proteção Social.

⁷⁵ Aqui “operação de óculos” no sentido de cirurgia oftalmológica.

O ateliê é, portanto, o espaço das trocas, do pensar a política. O ateliê é o lugar das possibilidades da subjetivação, onde mestra (e) e artesã(o) podem, como disse o autor, “sair do esquema preguiçoso e absurdo que opõe o culto estético da arte pela arte à potência ascendente do trabalho operário. É no trabalho que a arte pode adquirir o caráter de atividade exclusiva” (RANCIÈRE, 2009, p. 68).

O papel de artífice é fundamental na medida em que seu exercício pleno fomenta sua prática cultural, passível de ser vista não somente pela concretude do fazer, mas pelo dizer em ato. No entanto, pode haver ambiguidade na autonomia exercida, sobretudo no que depende sua intenção em torná-la, como disse Richard Sennett, um “trabalho autossuficiente realizado sem interferência de outros” (SENNETT, 2020, p. 68), seja por necessidade material de sobrevivência, seja por questões subjetivas relativas à necessidade de reconhecimento, pautadas na alimentação do próprio ego, propiciando-lhe a ideia da originalidade, aqui tomada como o desejo de ser identificado pela obra.

Ainda segundo Sennett, o ateliê também pode ser concebido como um espaço do aprendizado para além do produto, ou seja, um espaço de trabalho e socialização, onde o mestre tem a prerrogativa de definir regras para a organização do trabalho, o que pode implicar na definição de normas técnicas e padrões de comportamento, de modo a conquistar o engajamento de seus aprendizes e assim um melhor resultado da obra. É pelo caráter coletivo do trabalho que o artífice transfere seu conhecimento, descentralizando o saber.

Em ambas as situações, por conseguinte, tanto o artífice quanto o artesão aprendem nas oficinas a lidar com as questões de autoridade, por vezes enfrentadas de forma autônoma, o que requer tempo para serem vividas, o que requer uma vivência relacional com sua comunidade, com o mercado, na produção, na comercialização, no dia a dia a bordar o pano, a bordar a si e o outro.

A experiência da socialização é uma prática comum entre as bordadeiras cearenses que, por necessidade de um lugar com condições favoráveis para o desenvolvimento de seu trabalho, criam grupos ou associações produtivas. Contudo, os interesses individuais por vezes se sobrepõem ao coletivo, fazendo esmorecer o trabalho associativo e o renascer do sonho da bordadeira em ter o seu próprio ateliê, fortalecido à medida que ganha mais idade no desejo de criar, de fazer e de ensinar o bordado.

Quanto às bordadeiras entrevistadas, talvez não haja uma longa estrada de tempo a ser percorrida, não obstante há vivências a serem partilhadas, sobretudo por aquelas artífices detentoras de uma especial condição humana, sendo o ateliê o espaço onde sua identidade ganha dimensão e valor até chegar o tempo de trocas geracionais, onde o diálogo pode se constituir diante de suas questões, despertando aprendizes a reconhecer e a reivindicar por direitos, por políticas públicas em pleno ato de sociabilidade, na contemplação da arte da narração, conceito de Walter Benjamin assim descrito por Ecléa Bosi (2023, p. 88): “a arte da narração não está confinada em livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam”.

4.4 A maestria da velhice

Uma vida, muitas histórias. Nossas bordadeiras são donas de repertórios constituídos não pelo acaso, mas por imposições externas por vezes submetidas ou enfrentadas, cujo refúgio acolheu-se na determinação de seguirem suas vidas a bordar não somente os panos alheios, mas sobretudo a si mesmas, embaladas em sonhos quase sempre divididos, mas nem sempre alcançados.

Quando se chega à velhice, a narrativa passa a ser um atributo de pessoas não somente por terem um repertório de experiências a contar, mas também por enxergarem além das obviedades da razão, pela capacidade de ouvir o inaudível, apreendidas em sentimentos a provocarem reflexões entre o ontem e o amanhã:

Não basta um esforço abstrato para recriar impressões passadas, nem palavras exprimem o sentimento de diminuição que acompanha a impossibilidade. Perdeu-se o tônus vital que permitia aquelas sensações, aquela captação do mundo. Quando passamos na mesma calçada, junto ao mesmo muro, o ruído da chuva nas folhas nos desperta alguma coisa. Mas, a sensação pálida de agora é uma reminiscência da alegria de outrora. Esta sombra tem algo parecido com a alegria, tem o seu contorno: é uma evocação (BOSI, 2023, p. 87).

A capacidade que muitos velhos têm para a narrativa vai muito além da descrição de fatos passados, como acima defende Ecléa Bosi. É na descrição do que passou que o velho exerce sua função social, uma função, como também disse a autora, de “unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens (*Id.* p.84)”.

Para Walter Benjamin (2018, p. 24), a narrativa caracteriza-se por sua utilidade, que “pode aparecer aqui numa moral, ali numa recomendação prática, ou ainda num provérbio ou regra de vida”, sendo necessária a “comunicabilidade da experiência”.

Nossas artífices adentraram a velhice no exercício da “arte de contar histórias”, a partir das quais dividem reminiscências por vezes tomadas por “conselhos”, mas também por contestação, a depender da ocasião.

Em Majorlândia, Dona Maria Luiza aproveitou o momento de seu depoimento para também desabafar sobre o comportamento de sua irmã, Dona Bia. Enquanto falava comigo de suas histórias, trouxe referências de acontecimentos envolvendo Dona Bia, numa fala reveladora de sonhos e realidade, expectativas e decepções:

Você é minha irmã, minha mestra, é tudo que eu tenho. Se você tem uma dor de cabeça, eu passo a noite, eu pego no pé dela para ver se está fria. Eu tenho isso, ela é eu. Mas não é isso, você chegou agora, você trouxe dinheiro para pagar suas labirintais? Você não trouxe. Então não é esse o projeto. A nossa intenção era organizar o café, algumas amigas ajudaram. A gente sonhava que o café vibrasse, que a gente tivesse um meio de vida com o café, mas a gente não tem o capital de giro. A gente não pode mais entrar num banco para fazer um empréstimo. Eu fiz um empréstimo para ela poder viajar. Eu desejava era ter um meio de fazer o café, fazer um movimento aqui (Dona Maria Luiza, 82 anos, Majorlândia).

Dona Maria Luiza reconhece a autoridade da artífice de sua comunidade, mas também contesta a não concretude dos planos feitos, sonhos frustrados, construídos em conjunto com as labirintais de Majorlândia, algumas há mais de meio século de convivência diária.

Como disse Richard Sennett (2020, p. 75), “autoridade significa algo mais que ocupar um lugar de honra”, posto que ao artífice cabe o domínio não somente de sua capacidade em materializar um objeto, mas sobretudo de cumprir com a palavra, que na situação relatada é da ordem do capital, das finanças necessárias à sobrevivência do grupo.

Em Rancière (2009, p. 69) é concebida a ideia de que “qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Portanto, o bordado da bordadeira é sua arte, é sua vida, mas também é sua fonte de renda, forma de prover o seu sustento, e como tal faz parte do repertório de preocupação da artífice, como observado por Dona Maria Luiza e como também reflete Dona Babuda:

O sonho de toda labirinteira é fazer o labirinto e vender. Sou feliz por estar com 71 anos e ainda estar fazendo o labirinto, que só exige de mim o tempo e os óculos. Para mim meu maior divertimento é quando estou sentada na minha grade, é bom demais. O homem diz “mulher, tu tá ficando doida, te levanta, já está escurecendo”. Deixa eu aqui, já eu me levanto. Quanto mais você mexe com o labirinto mais você cria coisa na cabeça. (Dona Babuda, 71 anos, Canoa Quebrada).

Ao mencionar sua idade, D. Babuda trouxe à consciência o tempo passado, restaurado por um estado de presença, através do qual se entrega ao bordado em sua grade de labirinto, cujas longas horas de dedicação alimentam-lhe de pensamentos e sentimentos de deleite, que os fazem sair em busca de uma alternativa de trabalho remunerado.

As bordadeiras que adentraram a condição da velhice expõem em seus depoimentos uma vitalidade movida por objetivos, dentre os quais o desejo de produzir e vender numa perspectiva de continuarem provendo suas famílias ou de conquistarem o sonho da construção da casa própria ou até mesmo da abertura de um novo negócio, por vezes para beneficiar a própria comunidade, como a cafeteria em Majorlândia, mencionado por D. Maria Luiza.

Uma satisfatória condição econômica é alvo de conquista de todas as entrevistadas, que não veem a velhice como empecilho para o trabalho, posto ser este o dinamizador de suas vidas, o impulsionador, o elo a transpor a potência de sua memória ao presente, cujas condições nem sempre lhes são favoráveis:

Eu percebo que estou envelhecendo, as forças diminuem, o ritmo diminui. Faço todo o processo do bordado. Ainda topo qualquer coisa, não tenho medo de recomeçar. Às vezes, o meu filho diz “a mãe está com a idade avançada”, mas eu não tenho medo. Mas, com a menopausa eu me cuidei mais, acho que deve ser assim, e eu busco me cuidar, ter tempo para manter contato com as amigas, rever. Depois dessa pandemia fui atrás dos amigos. A gente criou o encontro dos amigos e isso me restaura. Eu corro com medo de ansiedade. Minha única preocupação é de encaminhar os filhos. Eu quero uma velhice saudável, pois só tenho filho homem e o povo diz que filho homem não cuida dos pais. Meu sonho é me aposentar para fazer minhas coisas, para passear. Quero um dinheiro certo, porque o nosso bordado não é tão valorizado (Dona Raquel, 55 anos, Maranguape).

A consciência da condição da velhice descrita por D. Raquel traz evidências de sua preocupação com uma saúde não somente física, mas financeira também. Ela deseja ter recursos suficientes que lhe possibilite o cuidado com a família e com o encaminhamento dos filhos, sem, no entanto, prescindir da manutenção de suas amizades e do direito ao lazer.

Com exceção de D. Luzia, todas as entrevistadas estão aposentadas ou recebem um auxílio governamental. Embora a garantia do benefício não supra suas necessidades, tendo de trabalhar para continuar a exercer seus papéis sociais, é perceptível a sabedoria das artífices, manifestada pela vitalidade que vem do sentimento de poder trabalhar e pela consciência da finitude.

Eu estou na idade velha, mas não me sinto velha, me sinto jovem. Não me passa pela cabeça que sou terceira idade, não me passa! A minha neta diz: a jovenzinha já vai! Tudo elas reclamam: vó tu não pode mais fazer isso e eu digo: minha filha, olha como eu estou – eu estou bem, maravilhosa, por que não posso? - É! a senhora é quem sabe, e elas mesmo respondem: realmente, a senhora está melhor que a gente. Eu converso com minhas netas: tá aqui meus cadernos, minhas agendas, se a vó morrer de surpresa, tá aqui onde você vai pagar, onde tem dinheiro para receber e o que você vai fazer. E se vocês quiserem levar à frente, a vó vai ficar muito feliz, mas se também não quiserem, eu acho que não querem não, querem nada! (Dona Maria de Lourdes, 69 anos, Maranguape).

Dona Maria de Lourdes traz uma consciência de presença na velhice expressa pelos encaminhamentos a serem dados com a chegada de sua finitude. Além de evocar o pragmatismo, também deixa escapar o sonho da continuidade de que o bordado permaneça vivo nas práticas culturais de suas netas. O sentimento de jovialidade confessado por ela possivelmente vem de sua saúde física, de seu corpo saudável e, mantido pela sua sapiência, pois como dito por Norberto Bobbio (1997, p. 35), “a velhice é a fraqueza do corpo”. Portanto, não havendo debilidade física ou mental, não há senilidade para D. Maria de Lourdes.

O trabalho com o bordado é para a bordadeira sua fonte de poder, de ajuda, de cuidado, que para ser exercido é imperativa a existência de recursos econômicos, sem os quais existirá dificuldade para manutenção de seu corpo em sua correlação na dinâmica social.

Embora haja uma rede complexa e sistêmica para explicar, justificar e até apontar os resultados das interações humanas, nossas bordadeiras, conforme Chartier (1988), apropriam-se de significados de um mundo como representação, de maneira tal que os significados trazidos pelo bordado representam não somente o passado, mas a possibilidade de um futuro, como nas narrativas abaixo transcritas:

Eu sei que nós que tem esse trabalho de artesanato, acredito que não vamos ficar assim não. Se você sente uma dor, se você está triste, você logo se preocupa: algo está acontecendo e aí a gente liga logo para uma amiga ou outra. Daí a gente começa a conversar. Nessa vida como bordadeira a gente não tem tempo para depressão não, de jeito nenhum, só coisas boas. Se isso

acontecer, que às vezes passa alguma coisa assim, eu vou para mesa, corto, risco, bordo, lavo, passo tudo e durmo muito bem. O bordado é isso: para mim é saúde! Quando o dinheiro vem, com certeza a saúde vem junto. Quando a gente está sem dinheiro não é gente, não é assim? vem a preocupação se vai conseguir comprar o tecido, pagar a bordadeira. Quando a gente tem um cliente fiel a saúde já melhora (Dona Maria de Lourdes, 69 anos, Maranguape).

O não reconhecimento da depressão como doença, expresso por D. Lourdes, talvez seja pela desinformação ou pelo preconceito com os problemas mentais. Outra hipótese a ser questionada, embora aqui não aprofundada, é se há um preceito financeiro ou uma crença restritiva no poder trazido pela posse do dinheiro.

Dona Luzia manifesta o entendimento da existência da depressão e relaciona a doença à ausência de trabalho:

O bordado para mim é tudo, eu tenho que trabalhar e quando estou com a encomenda, estou feliz. Estando com saúde e tendo bordado, tenho tudo: copio, risco, corto, bordo, lavo e engomo. Minha frustração é não saber costurar. Eu só não caio em depressão por causa do meu trabalho. Já retirei a tireoide, tenho que repor o hormônio, fico sem força, depressiva (Dona Luzia, 55 anos, Maranguape).

Assim, Dona Maria de Lourdes e Dona Luzia expressam o significado do bordado mediante o ato de um trabalho remunerado, retroalimentado por um corpo e uma mente saudável, ratificado nas palavras do pensador Cícero (2011, p. 33) ao dizer que “velhice honrada é adaptação às dificuldades e resistência às limitações do corpo”.

Igualmente, Dona Raquel valoriza em sua fala a força do trabalho como representação do bordado, mas amplia seu significado trazendo reminiscências de experiências vividas por questões sociais enfrentadas. Suas lembranças recorrem ao cotidiano doméstico de preocupações com a velhice, sobretudo de quem cuidará dela, porque entende que em uma casa onde só há uma mulher os homens tendem a não cuidar dela, situação que pode se agravar com a chegada de uma doença degenerativa. Contudo, hoje confortada com a atitude de seu marido em lhe pagar uma previdência privada, sua atenção está em deixar um legado cultural: “minha preocupação é não ter para quem ensinar e continuar, porque as gerações de hoje não querem aprender, só se vier uma nora ou uma neta”. Seu sonho em ter na velhice um ateliê possibilitará sua atuação como artífice em um tempo de vida em que, provida da necessária saúde, “sempre haverá vigor suficiente para instruir os adolescentes,

para formá-los e prepará-los aos deveres de seu futuro encargo” (CÍCERO, 2011, p. 26).

O bordado é tudo para mim, minha terapia, minha forma de expressão. Exemplo, eu tiro minhas angústias lá, no bordado. É quem não me deixa ficar mal. Quando estou trabalhando é que estou feliz. Quando eu saio [...] passei oito anos em um projeto social, trabalhava com criança e adolescente e resolvi dar um basta, porque não aceito na idade que estou passar por situações abusivas de poder, de autoritarismo, de liderança que quer abusar da gente, e eu digo, não aceito, estou deixando e muita gente não entendeu. E eu não quero saber, não tenho medo de recomeçar, fui para casa, fui trabalhar, não preciso ficar numa situação abusiva [...] e muita gente disse: a senhora vai ficar no bordado e eu respondo: vou sim, isso aqui é minha vida, minha história de vida, não posso largar isso aqui. E sempre digo aos meus filhos: o sonho da minha velhice é ter o meu ateliê, eu cuidando dele até o último momento. (Dona Raquel, 55 anos, Maranguape).

Dona Benedita não se deixa abater com as dificuldades enfrentadas e numa visão otimista fala do significado do bordado em sua vida:

Depois de Deus, o bordado é a melhor coisa do mundo. Posso até estar passando por um momento triste, mas quando eu estou lá com os meus bordados, eu é que crio, eu corto, eu risco, bordo, sou eu que lavo tudinho e faço todas as etapas, faço até vestido de noiva todo bordado, distribuo com outras bordadeiras, estou sempre ocupada, não me preocupo. Depois de Deus, meu bordado é a coisa mais importante. Não me preocupo com o futuro (Dona Benedita, 71 anos, Maranguape).

As bordadeiras entrevistadas lamentem a pouca valorização do bordado no mercado em que conseguem adentrar, embora consigam olhar para suas trajetórias de vida e ver significado nessa prática. Todas demonstram vitalidade e orgulho pelo que fazem, numa presença perene de consciência por produzirem uma arte utilitária, pois acreditam que o bordado representa beleza, bom gosto e sensibilidade. Porém, nem todas fazem uso do que produzem, pois consideram ser onerosa a manutenção das peças, que para se manterem limpas e em bom estado de conservação é necessário que sejam lavadas e secadas de forma tradicional, ou seja, manualmente. Dona Raquel, contudo, orgulha-se em usar o bordado na decoração de sua casa, porque representa seu trabalho:

Eu tenho muito fruto do meu trabalho: a reforma da minha casa, a minha casa é linda, comprei a casa que era herança da minha mãe, a parte dos meus irmãos e estou reformando, reformei do jeito que sonhava, com o fruto do meu bordado [...] as cortinas são de richelieu. Quem chega olha e diz: vixe que casa feia, porque é uma casinha velha, mas quando entra, vê como ela é confortavelzinha, é pequenininha, eu reformei do jeito que quis, com o fruto do meu bordado. As cortinas, as almofadas, a toalha de mesa, os paninhos, tudo é richelieu, eu que limpo (Dona Raquel, 55 anos, Maranguape).

As narrativas aqui apresentadas refletem a memória de mulheres cujo repertório de lembranças é resultante de uma memória social de comportamentos e atitudes condicionadas às limitações enfrentadas, nem sempre superadas, mas dignas de serem ouvidas. São narradoras cuja experiência lhes credencia ao dom do conselho, conforme Ecléa Bosi (2023, p. 94), que em síntese escreveu: “o narrador é um mestre do ofício, seu talento de narrar lhe vem da experiência: sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo”.

Das narrativas apresentadas é possível perceber a humanidade que há em suas narradoras, por vezes a revelarem suas fraquezas, erros e desilusões, assim como a coragem, persistência, humildade, amizade, solidariedade e amor. São virtudes adquiridas pelas vivências com as condições postas e sonhadas, hoje refletidas em lembranças, ponte para os novos, aprendizes, artesãos.

Como disse Joël Candau (2021, p. 118), “transmitir uma memória e fazer viver uma identidade não consiste em apenas legar algo e sim uma maneira de estar no mundo”. Ao artífice cabe o papel da transmissão de uma memória não apenas pela instrução de uma técnica ou da revelação de um segredo de ofício, mas sobretudo pelos relatos vividos.

A aquisição de uma identidade profissional ou, mais genericamente, de uma identidade vinculada a poderes e saberes não se reduz apenas a memorizar e dominar certas habilidades técnicas: ela se inscreve, na maior parte dos casos, nos corpos mesmos dos indivíduos (CANDAU, 2021, p. 119).

Assim, não basta ter o registro da técnica, a descrição das etapas, o relato dos segredos das artesãs e de suas vivências em coletividade. É preciso ver o fazer, ouvir o silêncio, assim como as histórias de vidas das artífices.

O autor reforça o caráter coletivo para o trabalho da memória. Contudo, alerta que nem toda memória é digna de ser transmitida. Não é o mérito econômico resultante do trabalho do bordado que o faz ser tradição, mas sim a história de vida das artífices numa prática cultural transmitida por gerações. Para a transmissão da memória é preciso uma “legitimação da tradição”, onde:

Na ausência dessa legitimação, a tradição não é mais do que uma forma vazia de todo conteúdo partilhado pelo grupo. Em razão dessa perda de sentido, ela se torna uma memória historicamente consciente dela mesma, uma herança objetivada, um traço cultural sem aplicação para o presente, um simples objeto de nostalgia ou uma confusa consciência de si. Portanto, ela não é mais, de acordo com a expressão de Balandier, geradora de

continuidade e não consegue mais se ancorar na vida cotidiana. Ela se transforma, então, em uma memória vulnerável, enfraquecendo um pouco mais a cada dia, em uma sobrevivência que, pouco a pouco, se descola da vida do grupo até o desaparecimento por completo (CANDAU, 2021, p. 122).

Aqui o autor não somente fundamenta o acesso humano à memória, como também apresenta argumentos para sua preservação em um feliz imbricamento com a sua história, motivo pelo qual a tradição é necessária para a legitimação cultural, elemento central do sentido da vida.

A legitimação cultural também pode ser entendida como uma necessidade a partir do que Michael Pollak (1992, p. 207) chamou de “sentimento de continuidade”, constituído a partir do reconhecimento da identidade, tanto individual como coletiva. “Se podemos dizer, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (id, p.207). Nesse sentido, a memória vai ao encontro de uma reconstrução da imagem de si ou do grupo, cuja representação depende da memória do outro.

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (Ibid. p. 204).

No caso das artífices bordadeiras, o sentimento de continuidade foi manifestado em todos os relatos pelo desejo de que o bordado não desapareça, motivo pelo qual elas querem ensinar o que sabem, querem se apropriar de um ateliê e nele poderem reconstruir suas imagens, não na reprodução dos embates enfrentados, mas na alegria da certeza de que o bordado representa vida, representa suas histórias, sua tradição.

Não é apenas o bordado que é tradição, mas tudo aquilo por ele representado face as narrativas de suas artífices, mulheres cearenses que, assim como as de Portugal, subjetivaram suas vidas perante o trabalho, por vezes apartado de sua imaginação.

Portanto, a cultura do trabalho, presente na prática do bordado das bordadeiras entrevistadas, permanece viva em sua senectude, momento em que a busca do sentido de sua existência clama por continuidade em deixar um legado do

bordado como tradição, como técnica, como arte, como forma do fazer e, sobretudo, do viver, de modo a superar as mazelas da existência, resultantes de uma vida em coletividade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação é resultado de inquietações que me levaram à pesquisa numa reflexão apurada sobre vidas humanas de mulheres cearenses que, dentre tantas outras atividades, tomaram a prática do bordado como forma de constituição de sua existência, numa tecitura perene entre agulhas e linhas, a bordar a si no outro.

O recorte temporal estabelecido possibilitou uma análise para além do inicialmente planejado, de modo que não somente pude atingir os objetivos estabelecidos, como também expandi meus conhecimentos em outros temas deflagrados no decorrer da coleta de informações.

A primeira seção deste texto dissertativo evidencia o valor do bordado como parte de muitas histórias, que se tornou invisível face ao pragmatismo dos caminhos trilhados em busca da satisfação da necessidade humana por uma vida material, feita sobre o preceito do utilitarismo, onde a prática do bordado igualmente se rendeu, perdendo-se na urgência da modernidade.

Todavia, assim como uma libélula, o bordado resistiu ao tempo e multiplicou-se em espaços, numa pluralidade de possibilidades, ressignificadas no pensar e fazer da contemporaneidade.

As imagens identificadas na documentação produzida pelos museus digitais, evidenciam a relevância histórica do bordado em diversas partes do mundo, sobretudo do Oriente e da Europa, dado a ler como arte repleta de significados, que comunicam modos de viver e de fazer, culturas distintas. Destaco, contudo, que quase todas as peças encontradas nesta pesquisa não têm identificação de autoria de suas bordadeiras ou de seus bordadores, possivelmente por um dia terem sido consideradas como artes menores, termo atribuído pela historiadora Valdelice Carneiro de Girão (1965, p.3). Mesmo admitindo ser verdade o argumento de que muitas bordaduras são construídas por grupos de pessoas, o que dificulta a identificação da autoria, penso não ser essa a regra. Portanto, entendo o nomear bordados com os merecidos créditos como parte da importância atribuída a existência dos arquivos.

Sobre o bordado da Ilha da Madeira, é farta a documentação que o referencia como fonte de pesquisa, o que possibilitou o aprofundamento desta

investigação no que diz respeito à comparação e conexão cultural entre madeirenses e cearenses no recorte de tempo, notadamente entre as décadas de 1950 e 1960. Não resta dúvida que o fluxo migratório contribuiu com o hibridismo e a circularidade cultural, fato evidenciado nos idos dos séculos XVI e XVII, quando aqui vieram viver mulheres africanas e europeias. Portanto, é questionável a afirmativa de que os bordados cearenses são de origem portuguesa, posto que, assim como os nossos, aqueles eram resultantes de circularidade cultural, sobretudo advindas da África e do Oriente.

Atribuir à imagem do bordado como representação da identidade de um povo é negar sua originalidade, posto ser este um valor de todo o sempre desejado de reconhecimento. Ademais, a memória social é também constituída de afetos que, por vezes, são da ordem do querer e do poder e, portanto, passíveis da construção de uma imagem inventada naquilo que favoreça o narrador.

Sobre a influência dos agentes, foi demarcada pela mão invisível do sistema econômico e social daquele período, tendo como pauta os valores culturais de uma sociedade de costumes eurocêntricos e práticas escravocratas e patriarcais. A demanda pelo produto bordado deveria atender a padrões estabelecidos de imagens e cores, com técnicas e materiais, de modo a satisfazer o mercado de enxovais de noivas, que era composto de requintadas peças têxteis bordadas para servirem de toalhas de banquete, colchas de cama, toalhas de mesa, camisolas, lençóis e tudo o mais que fosse necessário na construção da imagem de mulheres prendadas e do lar.

Para materializar esse ideal, os agentes assumiram o papel de caçadores de talento manual do bordado em meio à miséria instaurada pelas economias do pós-guerra, sendo intermediários implacáveis a serviço da indústria têxtil. Técnicas sofisticadas eram disseminadas em espaços privados, como conventos e escolas. Percorriam os mais longínquos lugares levando paninhos desenhados, agulhas e linhas sob medida para que as comunidades aprendessem bordar nos padrões determinados não somente pelos pontos de bordado estabelecidos, mas na ilusão de terem um trabalho garantido, um ganho certo, sem se ausentarem de casa, sem terem de comprar material algum.

Com o cuidado devido para não cometer anacronismo e entrar no mérito de outra problemática, dado que neste recorte temporal as questões socioeconômicas refletiam as consequências de crises externas, atribuo aos agentes o poder de imprimirem um modo de trabalho ainda hoje praticado, dado não somente por relações predatórias de exploração do trabalho com e entre bordadeiras, mas também por contribuírem para a dependência da prática do bordado na medida de parâmetros determinados pelo risco do pano, o tecido, as linhas e agulhas.

É possível que o cenário político também tenha alterado as condições de trabalho das bordadeiras, sobretudo por ser um período marcado por autoritarismo, austeridade, totalitarismo. No entanto, não houve referências de lembranças das depoentes sobre qualquer questão a esse respeito, embora problemáticas relativas a políticas públicas tenham sido apresentadas.

As mulheres bordadeiras em Aracati (Canoa Quebrada e Majorlândia), Fortaleza e Maranguape apresentaram suas histórias em meio a reminiscências de um tempo cuja cultura patriarcal dava as diretrizes a seus destinos, sob a égide de pais e maridos a reproduzirem paradigmas para a formação e disciplina, igualmente recebidos.

A subjetivação da bordadeira necessária ao desenvolvimento de seu potencial criativo ficou confinada, o que contribuiu para a construção de um imaginário coletivo na representação da imagem da bordadeira associada à vulnerabilidade de sua capacidade, de sua inteligência, de seu potencial. Uma falácia.

Não obstante a limitação doméstica de sua condição de mulher, também era preciso enfrentar a pobreza. Era preciso trabalhar e trazer dinheiro para contribuir com as despesas de casa e abastecer a barriga da família, que crescia a cada ano. As secas e enchentes provocaram o êxodo rural, mas o problema da sobrevivência persistia e perseguia tanto os que iam quanto os que ficavam, de modo que o surgimento de agentes para ensinar, ofertar trabalho e renda era para muitos um milagre, embora mais adiante se revelassem como “santinhos do pau oco”⁷⁶.

⁷⁶ Expressão popular brasileira utilizada para designar um indivíduo de caráter duvidoso. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/santo-do-pau-oco/>>. Acesso em: 24/02/2024.

Com esses destinos de vida traçados, por assim dizer, as bordadeiras cearenses atravessaram o tempo e ressignificaram suas vidas, confidenciadas nas narrativas aqui registradas. Quase todas confiaram e seguiram numa busca hercúlea pela sobrevivência, em que o verbo sofrer foi substituído pelo bordar, e que trabalho e vida se uniram na constituição da figura da artífice.

Dito isto, retorno à problemática da subjetividade, através da qual o processo criativo da bordadeira teria sido abolido pelas agentes, para dar passagem a um exército de operárias, no sentido de tarefas, copiadoras. Contudo, o amálgama das condições enfrentadas no exercício das funções sociais dessas mulheres foram ressignificadas na peleja do trabalho, no aprendizado relacional, no silêncio ao bordar, pontes refeitas para a concepção no papel de mestra, para sua própria tecitura como artífices.

Assim como a fênix, que em Chevalier é considerada um “símbolo de uma vontade irresistível de sobreviver (2020, p. 484)”, atribuo às artífices cearenses a representação desse significado, bordado em seu eu e pelas fraturas vividas, que aqui tomo de empréstimo o conceito de subjetivação em Michel Foucault, numa análise depurada e crítica em João Leite Ferreira⁷⁷, para compreender e denominar o processo de chegada à maestria por uma mulher bordadeira. Suas narrativas são reconstituição da memória social que, embora corra risco de ser inventada, é sem dúvida resultante de sua sapiência em querer redescobrir o fio da meada e reintegrá-lo ao novelo, numa reflexão do que ainda pode ser bordado.

Uma artífice no trajeto de sua maturidade adquire condição para assumir o seu papel de mestra quando consegue usar a memória como uma função social, mediante a qual evoca lembranças e exercita sua capacidade de escuta atenta. Através dessa prática é possível que problemáticas vividas sejam relatadas numa reflexão comparativa com as do presente, servindo de pontes para decisões futuras.

Outrossim, acessar a diversidade de lembranças que possam ser evocadas pela artífice se configura numa possibilidade de ser uma conexão identitária, assim contributiva para o desenvolvimento do processo criativo do aprendiz. Algumas

⁷⁷ FERREIRA, João Leite. A Analítica da Subjetivação em Michel Foucault. *Rev. Polis Psique* [online]. 2017, vol.7, n.3 [citado 2024-02-22], pp. 7-25. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2017000300002&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 2238-152X.

artífices do labirinto de Majorlândia alcançaram esse nível de sapiência e eventualmente dialogam com jovens aprendizes, embora lamentem a deficiência das instalações físicas para a partilha de suas experiências.

Todas as artífices visitadas improvisam cômodos em suas casas para a instalação de seu ateliê, espaço imprescindível para trocas, criação e trabalho com o bordado. É uma carência que se fez sonho, embalado pelo desejo de ensinar, de falar sobre o que sabem, de contar suas histórias, fabular sobre o que testemunharam.

O ateliê da (o) artífice é um requisito imprescindível para o desenvolvimento de seu papel social, a exemplo do mestre Espedito Seleiro⁷⁸, cuja oficina lhe propicia uma ambiência adequada para a prática de sua arte, de seu trabalho, de seu ensino aos artesãos e aprendizes, além de reunir condições para uma apresentação de suas memórias, numa contínua contação de histórias.

Assim como Seu Espedito, outros mestres e mestras são beneficiados pela Lei Estadual 13.842⁷⁹, cujo registro reconhece seus saberes e fazeres objetivando a difusão de suas tradições, histórias e identidade. Mediante a aquisição do título “tesouro vivo da cultura”, o mestre recebe o valor monetário mensal, além de apoio para manutenção de seu trabalho. Para ampliar ainda mais os benefícios, a Universidade Estadual do Ceará concedeu a esses mestres o título de “notório saber da cultura popular”, possibilitando sua participação na academia e a remuneração pela disseminação do saber.

Dentre nossas entrevistadas, somente uma é beneficiada com o título de mestra do tesouro vivo da cultura, o que considero importante para a manutenção da tradição e do patrimônio imaterial cearense, embora de alcance limitado face à quantidade de mestres existente. Mesmo que esta seja uma iniciativa restrita em números de beneficiados, é preciso reconhecer o seu valor, estimulando que as artífices conheçam as possibilidades de conquistas de seus objetivos.

⁷⁸ Vídeo de depoimento do mestre Espedito Seleiro em seu ateliê, localizado no município de Nova Olinda/CE - disponível em: <<https://www.mestresdacultura.com.br/mestre-espedito-seleiro/>> Acesso em: 24 fev. 2024.

⁷⁹ Lei Estadual 13.842 - Disponível em: <<https://www.secult.ce.gov.br/tesouros-vivos-do-ceara/#:~:text=A%20Lei%20Estadual%2013.842%2C%20de,da%20cultura%20tradicional%20e%20popular.>>

Outro projeto relevante é o da criação de lugares de preservação da memória das tradições populares, denominado de “museu orgânico⁸⁰”, uma iniciativa do SESC⁸¹ para catalogação e estruturação das casas dos mestres da cultura, de modo a transformá-las em espaços de memória e afetos, onde o artífice mantém preservada a exposição de seus materiais, instrumentos de trabalho, objetos criados ou quaisquer documentos através dos quais possa contar a sua história numa permanente acolhida de visitantes, desde aprendizes a membros de sua comunidade.

Os projetos acima descritos são onerosos e condicionados à disponibilidade do orçamento público que tenha, dentre suas prioridades, a preservação da cultura e do patrimônio imaterial. Para tanto, a participação ativa da sociedade civil deveria existir na representação de suas lideranças, posto que sem ela a ordem das prioridades é de outros interesses. Nesse sentido, compreendo ser um papel da artífice estimular o diálogo nas comunidades, instigando aprendizes, preparando novas gerações para a busca por esses espaços de participação e, mediante sua voz, levar as pautas de interesse de seu grupo.

A urgência das questões das artífices bordadeiras passa por uma necessidade que é a mesma de quando eram jovens, que era o fortalecimento de si, mas também o da coletividade. As comunidades de bordadeiras visitadas para esta pesquisa trouxeram em suas narrativas problemáticas do feminismo, que hoje transbordam em um embotado sofrimento pela chegada da velhice e da incerteza de sua capacidade funcional para esse enfrentamento.

Os afetos trazidos na memória social fazem com que o desejo de trabalho renasça a cada dia como forma de se manterem vivas, no que atribuem o mérito pela graça de Deus e das práticas do bordado, o que lhes concede a saúde, sem a qual não há dinheiro, não há sobrevivência, não há como permanecer contribuindo com a manutenção do crescimento da família, que acolhe a chegada da geração de netos e bisnetos.

⁸⁰ Museus Orgânicos: Disponível em: <<https://www.sesc-ce.com.br/museusorganicos/>>. Acesso em: 24 fev. 2024.

⁸¹ SESC é uma organização social que oferece serviços e projetos culturais de interesse social. Disponível em: <<https://www.sesc.com.br/>>. Acesso em: 24 fev. 2024.

Na dúvida de um amanhã, a religiosidade ganha espaço e acende a fé no trabalho como forma para se manterem saudáveis. Em certa medida, manter-se em movimento é imprescindível para o cultivo de uma vitalidade. Contudo, pode haver desvio de atenção sobre as consequências das questões da velhice, talvez justificada por uma negação da incapacidade funcional ou do autoengano de que nada lhes afetará.

É preciso intensificarem os encontros comunitários de modo a refletirem sobre suas condições para exercerem com dignidade seus papéis de artífices. Trazer para a pauta suas dificuldades com mobilidade física, acuidade visual, estresse, depressão e tudo o mais que envolve a condição senil e que, pelo diálogo, poderiam encontrar e encaminhar soluções, articular iniciativas e reivindicarem serviços públicos para os cuidados de saúde física e mental.

A longevidade das artífices para ser melhor vivida requer do ateliê como espaço não somente de reconhecimento e para a criação e primazia de sua obra, mas sobretudo como espaço para o exercício do pensar, falar e fazer em comum.

Isto posto, é a (o) artífice, em consciência plena e no exercício de sua função, que conduzirá sua comunidade, evocando a memória social a assumir o seu papel, de modo que bordadeiras não mais sejam silenciadas e de que a arte do bordado possa ganhar a voz e os ressignificados em suas questões comuns.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3ª.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10ª. - Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BARROS, José D'Assunção. História comparada – Da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. **História Social**, Campinas, SP, Ed. Vozes. 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução Sérgio Milliet. 5ª. Ed. Rio de Janeiro/RJ: Ed. Nova Fronteira, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **A arte de contar histórias**. Tradução Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. São Paulo: Editora Hedra, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOBBIO, Norberto. **O tempo da memória: Da senectude e outros escritos autobiográficos**. Tradução Daniela Versiani. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1997.
- BOM MEIHY, José Carlos Sebe. **Manual de História Oral**. 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- BOM MEIHY, José Carlos Sebe. **História Oral, Como Fazer. Como Pensar**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 20a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- BOSI, Ecléa. **O Tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 4a. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022.
- BULFINCH'S, Thomas. O livro da mitologia: a idade da fábula. Tradução Luciano Alves Meiral. 2ª. ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 2015.
- BURKE, Peter. (org). **A Escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2003.

BURKE, Peter. **O que é a história cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. 2. ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CAIXETA; BARBATO. **Identidade feminina: um conceito complexo.** Paidéia. Ribeirão Preto/SP. 04/05/2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-863X2004000200010>> Acesso: 10 set. 2022.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade.** Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto, 2021.

CARVALHO, Gilmar. **O ponto do bordado.** Revista Angulo, Lorena/SP. Nº 109, p. 46-49. Abr/Jun, 2007. Disponível em <https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/41775/1/2007_art_fgccarvalho.pdf> Acesso em: 10 jun. 2022.

CARVALHO, Gilmar. O ponto do bordado *in* FONTELES, Bené (org). CARVALHO, Gilmar *et al.* **NicEstrigas: arte e afeto.** Fortaleza/CE: Ed. Terra da Luz Editorial, 2014.

CARVALHO, Mariana Diniz. **Educando donzelas: trabalhos manuais e ensino religioso** (1859-1934). Dissertação (Mestrado). FFLCH-USP, São Paulo, 2017. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21072017-153451/en.php>> Acesso em: 22 out. 2022.

CEARÁ. **Lei 13.351** de 22 de agosto de 2003, instituindo o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/09/legislacao-geral/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

CEARÁ. **Lei 13.842** de 27 de novembro de 2006, que institui o Registro dos Tesouros Vivos da Cultura no Estado do Ceará. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2013/01/09/legislacao-geral/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no plural.** Tradução: Enid Abreu Dobránsky. 5 ed. Campinas: Papirus, 2005.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A, 1988.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 34ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CICERO, Marco Túlio. **Saber envelhecer e a amizade.** Tradução Paulo Neves. Porto Alegre. RS: L&PM Editores, 1997.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Tradução de Viviane Ribeiro. SP. Bauru: EDUSC, 1999.

DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil.** Paris: Firmin Didot Frères. Volume 2. 1835. Disponível em:

<<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008516&bbm/3802#page/1/mode/2up>>
Acesso em 23 dez. 2022.

DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história das mulheres no Brasil 1500-2000. São Paulo: Ed. Planeta, 2020.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O Mundo dos Bens**: para uma antropologia do consumo. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DURANT, Jeanette. **The Embroiderer's Art**. In:_____. Embroidery through the ages. Norwich: Costume &Textile Association, 2009. Disponível em <http://www.ctacostume.org.uk/uploads/1/1/9/5/119530260/2009_anniversary_issue_standard_res.pdf> Acesso em: 24 nov. 2022.

ELIAS, Norbert. **Sobre O Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar E, 1998.

FALCI, Miridan. Mulheres do sertão nordestino in DEL PRIORE, Mary (org.) **História das mulheres no Brasil**. 7a. ed. São Paulo/SP: Editora Contexto, 2004, cap. 8, p. 241-277.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória Social**: novas perspectivas sobre o passado. Tradução Telma Costa. Lisboa/PT: Editoria Teorema, 1992.

FERREIRA, João Leite. A Analítica da Subjetivação em Michel Foucault. **Rev. Polis Psique**, Porto Alegre , v. 7, n. 3, p. 7-25, dez. 2017 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X2017000300002&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 22 fev. 2024.

FERREIRA, Jurandyr. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**, IBGE, Vol XVI, RJ, 1959. Disponível em: < <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=227295>> Acesso: 03/10/2023

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: PUC-RJ/NAU, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. 3. O cuidado de si. 7ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2020.

FRIEDMANN, John. **Aspectos Locacionais do Desenvolvimento Econômico**, Edição conjunta com o Instituto de Economia e Finanças da Bahia. Bahia. Livraria Progresso Editora, 1957.

FREITAS, Dora; FURTADO, Silvia. **O Livro dos Mestres – o legado dos mestres**: cultura e tradição popular no Ceará. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2017.

FREITAS, Sônia Maria. **História. Oral: possibilidades e procedimentos**. São Paulo: Humanistas / FFLCH/USP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

GALVÃO, Roberto *et al.* **Aracati Labirintos de sonho e luz**. Fortaleza: Edição Sebrae, 2006.

GINZBURG, Carlo. Prefácio à Edição Inglesa; Prefácio à Edição italiana. In: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GIRÃO, Valdelice Carneiro – **Rendas e Bordados do Ceará**. Fortaleza, Ed. Instituto do Ceará, 1965.

GONDAR, Jô; DODEBEL, Vera (Org.) **O Que É memória Social**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

GONZÁLEZ, Angel. Antônio Machado. **Antologia**. Madrid: Ediciones Júcar, 1976.

GRUZINSKY, Serge. **Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories**. **Topoi**, Rio de Janeiro, p. 175-195, mar. 2001. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi02/topoi2a7.pdf>. Acesso em: 03 out. 2022.

HUNT, Lynn (org). **A Nova História cultural**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOOGAN e HOUAISS. **Enciclopédia e dicionário ilustrado**. 4a ed. Rio de Janeiro: Seifer. 2000.

KOSSOY, Boris. **História e fotografia**. 4ª ed. Ampliada. São Paulo: Ateliê editorial, 2012.

LARA, Isabella; GALVÃO, Ana Maria. O bordado na pesquisa da educação no Brasil: uma revisão bibliográfica. PEREIRA, Denise (org.). **Campos de saberes da história da educação no Brasil 2**. Ponta Grossa/PR: Atena Editora, 2019. Disponível em: <<https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/post/o-bordado-na-pesquisa-em-historia-da-educacao-no-brasil-uma-revisao-bibliografica>> Acesso em: 04 abr. 2022. DOI 10.22533/at.ed.5591905071.

LAVERDI, Robson *et al.* **História Oral, desigualdades e diferenças**. Recife: Editora Universitária da UFPE. Florianópolis/SC: Ed. da UFSC, 2011.

LEFÉBURE, Ernest. Embroidery and lace: their manufacture and history from the remotest antiquity to the present day. London: H, Grevel and Co., 1888. Digitized by the Internet Archive in 2007 with funding from Microsoft Corporation. Disponível em: <<<http://www.archive.org/details/embroiderylaceth00lefeiala>>> Acesso: 10 dez. 2021.

MACHADO, Ana Maria. O tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**. Nº 17. SP: 2003. Disponível em < <https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300011>> Acesso em: 30 mar. 2023.

PAIVA, Eduardo França. **Histórias Comparadas, Histórias Conectadas: Escravidão e mestiçagem no Mundo Ibérico**. In: PAIVA, Eduardo França; IVO,

Isnara Pereira. (Orgs.). **Escravidão, mestiçagens e histórias comparadas**. São Paulo: Annablume, 2008.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da Arte da Renascença. Significado nas Artes Visuais. In: **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEREIRA, Carolina; TRINCHÃO, Glaucia. O bordado como ferramenta de educação no Brasil entre os séculos IXI e XX. **Revista História da Educação**, 2021.
Disponível em: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=pt-BR&user=4Oqg-_sAAAAJ&citation_for_view=4Oqg-_sAAAAJ:mVmsd5A6BfQC
Acesso em: 03/08/2023 .

PERKINS, George C.*at all*, **A book of old embroidery**. London. Paris. New York: Edited by Geoffrey Holme "The Studio," Ltd, 1921.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução de Denise Bottmann. 11ª ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Ângela M.S. Côrrea. 2ª edição. São Paulo. Ed. Contexto, 2019.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Revista **Estudos Históricos. Memória e Identidade Social**. Rio de Janeiro, vol.5, nº 10, 1992, p. 200-212.
Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/1941/1080%3B>
Acesso em: 10 fev. 2024.

RAMOS, Arthur; RAMOS, Luiza. **A renda de bilro e sua aculturação no Brasil**. Rio de Janeiro: Publicações da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, 1948.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2009.

SABINO, Marco. **Dicionário da moda**. Rio de Janeiro, Elsevier Editora, 2007.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques. 7ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

SILVA, Paulo. **Bordados tradicionais portugueses**. Dissertação de mestrado. Universidade do Minho, Departamento de Engenharia Têxtil. Mestrado em Design e Marketing, s.d. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/6723> Acesso em: 27/02/2024.

SUAREZ, Marie. **Bordar é fácil**: guia de técnicas de bordado passo a passo. Tradução Ana Luiza Olivete, São Paulo: Ed Olhares, 2022.

TAYLOR, Dianna *et al.* **Michel Foucault**: conceitos fundamentais. Tradução de Fábio Creder. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2021.

TRÉZ, João. 100 anos de Nice Firmeza. **O Povo Online**, Fortaleza, 16 jul. 2021. Disponível em: <<https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2021/07/16/100-anos-de-nice-firmeza--elaboracoes-do-legado-da-artista-no-contemporaneo.html>> Acesso em: 08 mar. 2024.

VIEIRA, Alberto. **O Bordado da Madeira**, Funchal, CEHA-Biblioteca Digital, disponível em: <<http://www.madeira-edu.pt/Portals/31/CEHA/bdigital/avieira/2004-av-bordado.pdf>> Acesso em: 23 dez. 2022.

SITES, ARQUIVOS E MUSEUS DIGITAIS CONSULTADOS

BAYEUX MUSEUM - TAPEÇARIA DE BAYEUX

<<https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/>>

BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN

<<https://digital.bbm.usp.br/>>

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL

<https://bndigital.bn.gov.br/>

METROPOLITAN MUSEUM OF ART

<https://www.metmuseum.org/>

MUSEU DE FOTOGRAFIA DA MADEIRA. *ATELIER VICENTES*

<<https://cultura.madeira.gov.pt/museu-de-fotografia-da-madeira-atelier-vicente-s>>

MUSEUS ORGÂNICOS DO SESC

<<https://www.sesc-ce.com.br/acontece-no-sesc/museus-organicos-dos-mestres-de-cultura-tradicional-cariri/>>

NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN HISTORY

<<https://americanhistory.si.edu/>>

ROSANA PAULINO

<<https://www.rosanapaulino.com.br/>>

ROYAL TRUST COLLECTION

<<https://www.rct.uk/>>

SEBRAE

<<https://www.sebrae.com.br>>

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO CEARÁ

<<https://www.secult.ce.gov.br>>

TEXTILE RESEARCH CENTRE TRC DIGITAL ENCYCLOPAEDIA OF DECORATIVE NEEDLEWORK. <<https://www.trc-leiden.nl/trc-needles/>>

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

<<https://www.vam.ac.uk/collections/embroidery>>

VIOLETA PARRA E AS ARPILLERAS

<<https://www.museovioletaparra.cl/>>

LISTA DE FONTES DE ENTREVISTAS

ANDRADE, Beatriz. [D. Bia]. Entrevista cedida a autora. Aracati, 17 out. 2023. Arquivo de m4a

ANDRADE, Maria Luiza. Entrevista cedida a autora. Aracati, 17 out. 2023. Arquivo de m4a

CASTRO, Beatriz. Entrevista cedida a autora. Fortaleza, 17 jun. 2023. Arquivo de m4a

CASTRO, Edilma. Entrevista cedida a autora. Aracati, 17 out. 2023. Arquivo de m4a

EVALDINA, Entrevista cedida a autora. Aracati, 17 out. 2023. Arquivo de m4a

GOMES, Raquel. Entrevista cedida a autora. Maranguape, 29 ago. 2023. Arquivo de m4a

MARINEIDE. Entrevista cedida a autora. Aracati, 17 out. 2023. Arquivo de m4a

PAULA, Luzia. Entrevistas cedidas a autora. Maranguape, 29 ago. 2023 e 21 set. 2023. Arquivo de m4a

PIMENTEL, Raimunda. Entrevista cedida a autora. Fortaleza, 04 ago. 2023. Arquivo de m4a

RODRIGUES, Maria de Lourdes. Entrevistas cedidas a autora. Maranguape, 29 ago. 2023 e 21 set. 2023. Arquivo de m4a

TEREZINHA. Entrevista cedida a autora. Aracati, 17 out. 2023. Arquivo de m4a

SALES, Benedita. Entrevistas cedidas a autora. Maranguape, 29 ago. 2023 e 21 set. 2023. Arquivo de m4a

WHITEHURST, Ethel. Entrevista cedida a autora. Fortaleza, 20 jun. 2023. Arquivo de m4a

SANTOS, Nizete [D. Babuda]. Entrevista cedida a autora. Canoa Quebrada - Aracati, 17 out. 2023. Arquivo de m4a

SILVA, Francisca. Entrevista cedida a autora. Aracati, 17 out. 2023. Arquivo de m4a.