

**RECTO | VERSO: A INVISIBILIDADE DO BORDADO E A POÉTICA DO AVESSE
NO TRABALHO DE CAYCE ZAVAGLIA**

***RECTO | VERSO: THE INVISIBILITY OF THE EMBROIDERY AND THE POETICS
OF THE REVERSE IN THE WORK OF CAYCE ZAVAGLIA***

Juliana Padilha de Sousa / UFPA

RESUMO

Este artigo propõe tramar no tecido histórico uma reflexão sobre a prática do bordado e a relação dialética do avesso e da frente. Para tanto, utiliza-se de um sucinto panorama sobre a relação da bordadeira na arte e sua invisibilidade, assim como seus atritos e nós. Desta forma, enfatiza a obra de Cayce Zavaglia, especificamente na exposição RECTO/VERSO (2014), costurando possibilidades de análises deste fazer, tramando paralelos acerca da imagem bordada que possui o revelado e o não revelado, avesso e direito, visível e invisível, o dentro e fora. A aproximação conceitual dos autores como Rozsika Parker, Linda Nochlin e Gastón Bachelard, levantando questões para pensar o bordado enquanto uma prática artística contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Bordado; Mulheres Artistas; Poética; Avesso; Cayce Zavaglia

ABSTRACT

This paper proposes to sew in the historical fabric a reflection on the practice of embroidery and the dialectical relationship of the reverse and the front. Therefore, we use a brief overview of the relation of the embroiderer in art and her invisibility, as well as her frictions and knots. Thus, the work of Cayce Zavaglia is emphasized, specifically in the exhibition STRAIGHT / VERSO (2014), sewing possibilities of analysis of this work, plotting parallels about the embroidered image that has been revealed and the undisclosed, the reverse and the front, the visible and the invisible, the inside and out. The conceptual approach of authors such as Rozsika Parker, Linda Nochlin and Gastón Bachelard, raising questions that will lead the thinking of embroidery as a contemporary artistic practice.

KEYWORDS: Embroidery; Women Artists; Poetics; Reverse; Cayce Zavaglia

Introdução

Historicamente o bordado é um fazer que se desenvolveu enquanto técnica dentro de um contexto muito específico, como um fazer feminino doméstico. Por séculos e de geração em geração, mulheres desenvolveram as habilidades de costurar, cerzir e bordar no espaço fechado do lar, espaço de invisibilidade econômica e social, já aqui podemos inserir este fazer na dimensão subalterna, na dimensão do avesso da própria coisa.

Apresento um artigo tecido, de muitas tramas e entrelaçamentos, onde a pesquisadora, como uma agulha, perfura, abre buracos e com suas linhas teóricas e filosóficas propõem costurar distanciamentos, um cerzido entre a história da arte e o bordado, visando a formação de novas bordas. Um saber técnico, doméstico e feminino que resiste na contemporaneidade.

Elaboro este entendimento da consideração de espaços não canônicos, trazendo para o centro da observação os periféricos e marginalizados da cultura. Trago para o espaço de reflexão aquilo que é e não é, o deslocamento permanente do que passa a ser considerado, modos em que sujeitos e fazeres se tornaram invisíveis, se tornaram avesso no contexto deste fazer. Sugiro a necessidade de valorizar o trabalho com agulhas, objetivando tornar visível o papel ativo que as mulheres têm desempenhado como fiadoras do nosso patrimônio cultural intangível relacionado ao bordado, reconhecendo a sua contribuição para o desenvolvimento do intelecto sobre estas mulheres anônimas.

Freqüentemente vistas como amadoras pelos críticos e consumidores de arte que as enxergavam à maneira de seu tempo, através do senso comum, as mulheres bordadeiras viveram afastada do protagonismo artístico. Tal concepção permanece viva até hoje, mesmo que de maneira tímida e velada. Assim, faz-se necessária a discussão sobre as marginalidades do bordado dentro da pesquisa acadêmica, para que possamos registrar evidências em escrito sobre esta prática a qual mulheres ao longo da história dedicaram muitas horas de suas vidas, para realizar e compartilhar com outras gerações de mulheres os seus saberes. Acredito na necessidade de enxergar o outro lado do tecido histórico ao qual fomos relegadas no tempo. Desfiar para poder fiar novas narrativas que nos contem sobre a imagem tecida da bordadeira e seu fazer poético, com um olhar ampliado.

Debruço-me na pesquisa de fios em dissertação, ainda em processo inicial de tessitura, chamada de *Tramas Invisíveis*, parte da linha de Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes. As relações entre o ato criativo da bordadeira ter pertencimentos delimitados ao conceito de feminilidade, historicamente relacionada a prática. A partir da minha vivência familiar com o bordado através dos trabalhos criados por minha avó, que permeiam minhas memórias e transcendem a minha prática como bordadeira. Ao contrário de minha avó, que aprendeu a bordar com a sua mãe em meados dos anos 30, a partir de uma educação necessária as mulheres da sua época, meu contato com linhas e agulhas se deu por experimentações livres dentro da minha poética como artista, imersa na pesquisa acadêmica das artes. As tramas-tecidos invisíveis dentro da materialidade do bordar se mistura com as tramas-histórias de mulheres na imaterialidade da memória, elas tiveram seus nomes esquecidos e seus trabalhos desconhecidos, mas que vivem nas linhas de toda a bordadeira, invisivelmente. O bordado aqui discutido como trama artística e metáfora das ramificações de minhas vivências, envolta e envolvida, à semelhança da agulha que perfura, penetra, sai, volta, dá nós, refaz na criação das bordadeiras invisíveis e anônimas da historiografia da arte.

Bordar é possuir o feminino na sua forma material e simbólica, e o feminino é cheio de silêncios e brados, obscuro e luminoso, visível e invisível. As linhas teóricas e filosóficas para tecer este texto são de Rozsika Parker, Filippa Vicente. Linda Nochlin, Gaston Bachelard entre outros suturando distanciamentos entre a história da arte e o bordado, visando a formação de novas bordas.

A tessitura do invisível da bordadeira na Arte: uma história de invisibilidade

A história do bordado está entremeada à história da sociedade, sobretudo a história da mulher. Parker (p.4-5, 2010) considera que a produção de bordados ao longo da história apenas exerceu o poder de propagação do ideal feminino a partir da Renascença, que foi também quando se separam mais claramente as definições de arte e artesanato. Não por acaso essa ruptura acontece no mesmo momento pelo qual o bordado passa a ser mais produzido por mulheres o que, no decorrer da história, encaminhou a prática para os espaços domésticos. Quando a ideologia de feminilidade passa a evoluir no século XVIII, através de filósofos como Jean Jacques Rousseau na clássica obra *Emílio ou da Educação* (1992) expressado no papel da

personagem Sofia a relação do ser delicado, maternal e submisso como natural à mulher. O uso do bordado e sua propagação como um fazer essencialmente feminino e domesticado acompanha as mulheres em seus vários contextos. O bordado, pelo fato de ser uma prática feminina, teve sua identidade genderizada¹, o que o impossibilitou de ser compreendido como uma técnica artística. A junção do modelo feminino de delicadeza, pureza e natureza, relatado tão persuasivamente por Rousseau, estimulou a criação de padrões florais e delicados traçados nos bordados (PARKER, 2010). Padrões criados no risco, fase do processo de bordar que repassa um desenho previamente concebido no papel para o tecido, através de papéis encerados ou mesmo com a tinta de canetas diretas no tecido. Traços leves e delicados que contornam flores, plantas, paisagens, belezas.

No Brasil do século XIX, o aprendizado nos trabalhos de agulha marcava a vida das meninas que, desde os primeiros pontos, eram induzidas a penetrar no universo familiar, que deveriam compreender e dominar (MALERONKA, p.209, 2007). Os múltiplos pontos ensinados oralmente pelas mulheres da família, reforçando os valores domésticos, mostravam que bordar era possuir o feminino na sua forma material e simbólica, a marca dos saberes de mulher.

No consagrado artigo de 1972, publicado no Brasil em 2016, Linda Nochlin “Por que não existiram grandes artistas mulheres?” , podemos traçar alguns caminhos que levaram o bordado a habitar as margens do fazer artístico. Para Nochlin (2016) as mulheres não se realizavam como artistas, pois, desde o momento em que se inseriam no mundo simbólico, eram-lhes negados os acessos às condições de se produzir arte. Arte essa mediada por um discurso de normatividade e por uma perspectiva ocidental e masculina, que definia o que poderia ser considerada uma obra-prima e o que, de forma alguma, poderia pertencer a essa definição.

O bordado, por sua feminilidade imbricada, naturalmente estava excluído desta categoria. Segundo Duby e Perrot (1990) conforme citado por Almeida (2010) a autoria, originalidade e obra-prima não são os fundamentos da criatividade mas, antes, as conseqüências dos processos culturais pelos quais feminilidade e masculinidade são preservados. Nochlin (2016) nos convida a repensar esta lógica mítica da genialidade inata, ao relacionar os aspectos socioeconômicos de artistas

SOUSA, Juliana Padilha de. Recto | Verso: a invisibilidade do bordado e a poética do avesso no trabalho de Cayce Zavaglia. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3173-3185.

considerados geniais, às oportunidades de aprendizagem artística que os mesmos tiveram, o que ela nomeia de “abordagem sociológica da arte”: uma abordagem necessária para destituir o conceito tradicional mítico de “genialidade” masculina. Para a autora, “o que nós escolhemos chamar de ‘gênio’ é uma atividade dinâmica, e não uma essência estática, uma atividade de um sujeito em determinada situação” (NOCHLIN, 2016).

É em relação à noção de “grandeza” no campo das artes, em geral associada aos homens artistas, que o debate expande a incapacidade feminina de produzir arte de ‘primeira classe’. Um dos principais e mais perversos argumentos para justificar a desproporção persistente entre mulheres e homens no mundo da arte é o da “qualidade” (VICENTE, 2012). A arte e os artistas não podem ser compreendidos fora de seu contexto social, histórico e cultural. A bordadeira não tem identidade, não assina suas obras. Seus nomes são transpassados em fios invisíveis tecidos em suas flores, linhas e cores. Um bordado no tecido da história no qual, em seu avesso, existem muitas linhas a serem desvendadas. Seu lugar é nômade: a bordadeira artesã, que produz em parceria com outras mulheres em comunidades e cooperativas, onde muita vezes gera sua renda através das agulhas e linhas; a bordadeira de moda, que trabalha para estilistas, grandes empresas ou encomendas de clientes, que por vezes também assume o labor de costureira; a bordadeira de família, que reserva seu tempo ocioso para a prática do bordar para si, para entes ou pessoas que lhe são queridas, em peças pessoais; a bordadeira artista que aplica sua prática de bordar em um processo artístico híbrido, onde cria e experimenta suas linhas em diversas superfícies. Todas as bordadeiras vivem nas suas bordas: da artesanaria, da moda, da casa, da arte, com a expectativa de conquistar o reconhecimento que lhes foi privado no lado avesso da história.

***Needlepainting* na arte de Mary Linwood e Cayce Zavaglia**

A definição de pintura se detém a “representar algo em uma superfície com linhas e cores” e “cobrir com cor a superfície de algo”. Essa definição também cabe ao bordado, que representa em linhas de costura e cores nelas tingidas, cobrindo com cores a superfície do tecido. Foi a partir destas reflexões que as bordadeiras se desafiaram à prática do *needlepainting*, a pintura com agulhas, técnica que transforma pontos e linhas em obras similares a feitas com tinta a óleo em uma

exata reprodução de luz, sombras e cores bordadas. Analisando o trabalho da artista inglesa Mary Linwood (1755-1845) e especificamente, o trabalho da artista norte americana contemporânea Cayce Zavaglia (1971), proponho discutir que o bordado se encaixe efetivamente nas definições de pintura e arte.

Para Parker, 2010, não há hesitação em reconhecer o bordado como arte: “Eu decidi chamar bordado de arte porque esta é, sem dúvidas, uma prática cultural envolvendo iconografia, estilo e função social” (PARKER, 2010, p.6). No entanto, esse ainda é um reconhecimento que enfrenta obstáculos dentro e fora das bordas acadêmicas. Isso reforça uma das principais características da sua prática: a resistência.

Mary Linwood (1755-1845) foi uma artista bordadeira que possuiu uma prestigiada carreira artística através de seus retratos feitos a partir de linhas e agulhas. Uma das principais precursoras do *needlepainting* na arte, acreditando que, se o bordado fosse indistinguível da pintura a óleo, talvez ele fosse definitivamente legitimado como uma prática artística. Suas obras muitas vezes imitavam trabalhos já existentes de grandes mestres da pintura inglesa, como Thomas Gainsborough, Sir Joshua Reynolds e James Northcote. Sua primeira produção com a técnica do *needlepainting* foi aos seus 13 anos. Em 1825, retratou Napoleão Bonaparte (Figura 1), obra que atualmente faz parte do acervo do Victoria & Albert Museum em Londres, Inglaterra. Suas coleções de obras, eternizadas pelo museu, conta com cerca de 64 produções entre o período de 1776 – ano de sua primeira exposição na Sociedade dos Artistas em Londres – até o ano de sua última produção aos seus 77 anos de idade. O compositor William Gardner em seu livro *Music and Friends* (1838) narra como se dava o processo criativo da artista:

[...] a prática de Srta. Linwood é análoga a de um pintor; Ela primeiro esboça o contorno, depois as partes em detalhes, e realça todo o desenho em camadas. Uma vez vi-a no costumeiro trabalho com almofadas de alfinetes em volta dela, presa com agulhas, envolta com linhas de todas as cores, e depois de tocar a gravura com uma agulha, ao invés de um pincel, ela recuava cinco ou seis passos para atrás para analisar o efeito (GARDNER, 1838, p. 371, tradução nossa)²



Figura 1: Mary Linwood (1755-1845). "Napoleon Bonaparte", 1825.
Tela de lã, bordado em lã. 78.3 x 71.2 cm.
V&A Museum, Londres, Inglaterra.

Expandindo até o contemporâneo, o *needlepainting* segue sendo uma prática freqüentemente utilizada por bordadeiras ao redor do mundo. Com as aproximações do virtual e real, tornou-se conhecido internacionalmente as obras da artista norte-americana Cayce Zavaglia. Nascida em 1971, Valparaíso no estado de Indiana, a bacharel em pintura inseriu o bordado em seu trabalho como retratista há 16 anos. Assim como Mary Linwood, a artista também possui um processo criativo próprio onde ela realiza em torno de 100 a 150 fotos do seu personagem retratado - quais ela sempre opta em ser um familiar, amigo ou alguém de relacionamento próximo – para escolher aquela qual ela irá bordar. Na obra “Martina’ (Figura 2) observamos o retrato hiperealista bordado em uma técnica de bordar desenvolvida pela própria artista. Através da impressão da foto no linho ela utiliza da intervenção com agulhas envoltas de linhas meadas para dar cor e textura às suas obras. O processo inteiro de construção de suas imagens bordadas leva, no mínimo, 8 semanas até ser concluído, e durante o processo a artista adentra em uma imersão sobre o sujeito retratado, fazendo com que os retalhos de suas identidades sejam entremeados no tecido do seu quadro.



Figura 2; Cayce Zavaglia (1971). “Martina”, 2011.
Bordado à mão: Uma linha de bordados de algodão de dobra
e seda em linho natural cru , 8 x 12 polegadas.
Fonte: <www.caycezavaglia.com/embroideries>.

Recto | Verso: Cayce Zavaglia e a poética do avesso

Após a contextualização história da mulher bordadeira na arte e breve análise sobre os trabalhos das artistas Mary Linwood e Cayce Zavaglia, estreitarei a escrita sobre a poética do avesso a partir das obras de Zavaglia, especificamente na série dedicada aos versos, parte da exposição Recto/Verso. A mesma obra “Martina” (Figura 2) anteriormente analisada no texto agora foi revirada (Figura 3) e explorada em seu caos anteriormente não revelado. Realizada em 2014 no Museu de Arte Contemporânea de Saint Louis, Missouri (EUA) Zavaglia compartilha com o público a experiência de explorar o não visível de toda a sua produção, agora levado ao protagonismo. Sobre o processo ela relata:

Há alguns anos, virei um dos meus bordados e, pela primeira vez, vi as possibilidades de uma nova imagem e caminho para o meu trabalho que estivera comigo no estúdio por tanto tempo, mas que passara despercebido. Era a presença de outro retrato que visivelmente era tão diferente da imagem da frente meticulosamente costurada [...] mas talvez mais psicologicamente profunda. A beleza aleatória encontrada nesta imagem verso criou um contraste assombroso para a imagem da frente [...] Destacando o verso dos meus bordados, que historicamente e tradicionalmente tem sido escondido do espectador, iniciou-se uma conversa sobre a divergência entre os nossos eus apresentados e privados. A produção de imagens tanto da Recto quanto da Verso é agora o foco principal do meu trabalho de estúdio. (ZAVAGLIA, 2018, tradução nossa)³



Figura 3: Cayce Zavaglia (1971). Averso de “Martina”, 2011.
 Bordado à mão: Uma linha de bordados de algodão de dobra
 e seda em linho natural cru , 8 x 12 polegadas.
 Fonte: <www.caycezavaglia.com/verso>.

A presença “do outro” narrado por Zavaglia, que a princípio assusta, mas depois que somos absorvidos nas profundidades das camadas formadas na transposição de linhas que ocupam a superfície do tecido de forma bruta, porém que contornam uma história de formas. Da mesma maneira podemos realizar a leitura tracejo do bordado e a sua presença/ausência na história da arte. É como se, depois de anos observando apenas um lado da história, podemos finalmente vira-la ao avesso e analisar todo o trajeto das linhas que, de frente, eram invisíveis. O RECTO/VERSO são dependentes, só podemos observar a beleza protagonizada pela frente do bordado através da força oculta presente no seu verso. Apesar de ser impossível sabermos qual linha pertence a cada ponto levado a frente no emaranhado de tramas formadas, podemos observar sua presença forte e constante, uma metáfora ao anonimato de bordadeiras que, por sua resistência e persistência, existem no tecer da história das mulheres na arte e, por mais velada que ela foi e ainda é, podemos revelar aos poucos as significâncias do trabalho de todas elas.

Assim como Zavaglia permitiu-se destacar o oculto na necessidade de gerar reconhecimento ao que tradicionalmente e historicamente fora descartado, nós como pesquisadores, artistas, professores, críticos, devemos propor o mesmo na academia absorvendo o bordado como um fazer artístico de grande importância. O que conhecemos como *RECTO* da arte é fincado em conceitos excludentes e restritos sobre o fazer artístico além do cânone. Logo o *recto*, a frente, pode nos

parecer bonito e organizado, mas no *VERSO* podemos acompanhar as linhas que revelam todos os caminhos contidos na trama bordada.

Trazendo a discussão brevemente ao nosso contexto nacional para debater a significância do bordado na arte contemporânea temos a trajetória artística de Rosana Paulino. A artista Paulista descendente de africanos escravizados no Brasil explora em seus trabalhos e pesquisas a mulher, principalmente a mulher negra dentro da sociedade brasileira. Questões sobre a invisibilidade são freqüentemente levantadas com apropriações de elementos do “feminino” – tecidos, linhas, rendas – no processo que desvela vestígios de um universo íntimo e social. Paulino escolhe seu material expressivo a partir de suas reminiscências familiares. Agulhas, fios, linhas e tecidos, ferramentas para questionar o feminino e ressignificar os locais simbólicos e sociais ainda designados às mulheres, sobretudo à mulher negra. Em sua tese *Imagens de Sombras* (2011) a artista narra a proposta da sua série *Tecido Social* de 2010 (figura 4), onde o cerzido, que deveria estar no avesso, é trazido à frente, levado ao primeiro plano, demonstrando a tentativa de se criar uma sociedade feita de retalhos opostos. Elementos que desvelam a problemática da condição do negro na sociedade Brasileira, reverberando marcas de um passado ainda não resolvido e que somam ao trabalho poético, social e autobiográfico da artista.



Figura 4: Rosana Paulino (1967). “Tecido Social”, 2010.
 Monotipia colorida, Linóleo e costura sobre tecido.
 Dimensão variável, 2010.
 Fonte: <www.rosanapaulino.com.br>.

O trabalho de Paulino é permeado de símbolos da prática historicamente feminina: a costura. Através de suas agulhas, gravuras, linhas e tessituras de memórias de sua vida como mulher artista negra a artista, como modo de conduzir sua própria existência de modo mais autônomo e criativo, suas poéticas visuais que lançam no ar inquietações e relampejos imaginativos (TVARDOSVSKAS, 2013). Através de reflexões do filósofo francês Gaston Bachelard (1988), podemos tecer relações entre o avesso do bordado material, como parte oculta de um trabalho que se configura de frente e verso, com as relações imateriais que permeiam a prática do bordado e a sua escrita histórica. Tal qual particularidade da palavra *avesso*, imageticamente rica, com um uso corriqueiro relacionada ao oculto, mas também ao indesejado, o que perturba e traz o caos. O avesso costuma revelar algo que sentimos vergonha, não enxergamos beleza, mas por outro lado o avesso revela profundidades do sujeito e traços de sua identidade. Essa aproximação no bordado é tratada pelo viés que entende o processo de criação envolto na dialética entre o visível e o não visível, o material e o imaterial, a frente e o verso propõem aqui uma reflexão sobre os aspectos ocultos na prática do bordar a partir da poética do avesso. O termo poético, aqui aplicado, está amarrado nas tramas do filósofo acerca do devaneio poético. A imagem poética não é um discurso sobre o mundo, é ato no mundo, é um pensamento em ação de um novo mundo a ser revelado. Para o Bachelard (1988) o ato criador é ato de aprender a iniciar um gesto no mundo para dar outro curso às coisas através do esforço manual/corporal integrado ao intelectual, ou seja, enquanto pensamento em ato.

O cogito poético vincula a bordadeira ao mundo - não há divisão entre sujeito e objeto, entre a obra tramada e a trama da sua vida. Como Zavaglia (2012) reitera: todos temos a nossa frente/verso, o que gostaríamos de deixar visível e o que tentamos esconder. A experiência poética no bordar requer que primeiro seja produzida, na condição de extrair da vida, a matéria mesma, energias elementares que em princípio são transformadas, depois transfiguradas. Para Bachelard (1990) todas as matérias provocam a capacidade de realização humana ao imporem uma resistência que desafia nossa força ofensiva, sempre inteligentemente conquistadora quando confiamos na energia de nossas mãos. O humano sempre sofre uma metamorfose pois sua função é a de nos transformar. É pela transfiguração, operada pelo corpo que transforma a matéria, a agulha e linha que penetram do tecido cru,

que prolongamos o mundo disperso e difuso em nós através da mão artesã, trabalhadora, ativa, capaz de metamorfosear as coisas em outra ordem. Um processo contínuo de construção de si e reconstrução do todo. No coração do sensível, o qual integra subjetividade e objetividade que podemos apreender o invisível contido ou oculto no visível, que podemos fazer emergir imagens portadoras de significâncias dos bordados.

Considerações finais

A relação entre a história de exclusão do bordado na prática artística guiada pela concepção de “genialidade” da criação pautada em gêneros, a feminilização da prática e o explorar o outro lado da história e dos versos expostos de Cayce Zavaglia, geram uma discussão sobre os aspectos socioculturais, históricos, simbólicos e autobiográficos, existentes no ato de bordar. A poética do avesso, aqui apresentada, convida para um olhar mais cuidadoso aos fios visíveis e invisíveis que transpassam, penetram e tramam o tecido do passado e presente do fazer artístico da bordadeira.

O avesso como um elemento expressivo em arte promove inúmeros elos interpretativos relacionados ao silêncio no universo feminino existente na arte. Analogias e leituras nos levam a imersão em uma infinita linha que conecta pontos e vidas em uma imagem caótica que contrapõe a beleza cerzida na visão frontal. Conclusões longe de serem definitivas, refletem o resultado de uma pesquisa sobre a prática anônima do bordar, levantando questões pertinentes a universo da produção artística. Assumir o verso como a frente propõe uma nova configuração do que já não necessita mais ser ocultado, que já não pertence mais ao esquecimento, mas sim é reconhecido como um trabalhoso trajeto já percorrido que, apesar dos nós, cortes, costuras e suturas resiste e tem sua própria poética. As várias faces do bordado que, antes de transbordar para espaços híbridos do feminino, do artesanato, da moda, da cultura popular, e ser cercado por bordas que ditaram o pertencer da sua prática através da história é – essencialmente - arte.

Notas

¹ Refiro aqui “genderização” como uma adaptação do termo em inglês *gender*, que significa gênero.

² “Miss Linwood’s mode is analogous to that of a painter; she first sketches the outline, then the parts in detail, and brings out the whole of the design by degrees. I once saw her at work accoutred as she was with pincushions

all round her, stuck with needles, threaded with worsted of every colour, and after having touched the picture with a needle, instead a brush, she would recede five or six paces back to view the effect" (GARDNER, 1838, p. 371)
³ A few years ago, I turned one of my embroideries over and for the first time saw the possibilities of a new image and path for my work that had been with me in the studio for so long but had gone unnoticed. It was the presence of another portrait that visibly was so different from the meticulously sewn front image...but perhaps more psychologically profound. The haphazard beauty found in this verso image created a haunting contrast to the front image (...) Highlighting the reverse side of my embroideries, which historically and traditionally has been hidden from the viewer, has initiated a conversation about the divergence between our presented and private selves. The production of both Recto and Verso images is now the primary focus of my studio work. (ZAVAGLIA, 2018)

Referências

- ALMEIDA, Flávia Leme de. *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2010. (Coleção PROPG Digital - UNESP). Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/110768>> Acesso em: 03 jun. 2018.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CAYCE ZAVAGLIA. *Statement*. 2018. Disponível em: <<http://www.caycezavaglia.com/about/>>. Acesso em 07 jun. 2018.
- Cayce Zavaglia | *Portrait and Process*. Direção: Garrett Zavaglia. 2012. Documentário, (04m02s). Disponível em: <<https://youtu.be/tE7q43-g8lw>>. Acesso em: 07 jun. 2018.
- The Artist Cayce Zavaglia*. Contemporary Art Museum St. Louis. 2014. Documentário, (04m17s). Disponível em: <https://youtu.be/r_J4zPBVNE8>. Acesso em: 07 jun. 2018
- GARDNER, William; *Music and Friends: Vol. 1*, 1838, p. 371.
- MALERONKA, Wanda; *Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950)*. São Paulo: Senac, 2007.
- NOCHLIN, Linda; *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora/ Publication Studio São Paulo, 2016. Tradução de Juliana Vacaro.
- PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the femininity*. Londres. IB Taurus, 2010.
- PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. 2011. 98 f. Tese Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde05072011-125442/publico/tese.pdf>
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- TVARDOVSKAS, Luana S. *Dramatização dos corpos. Arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- VICENTE, Filipa Lowndes; *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2002.

Juliana Padilha de Sousa

Bacharel em Design pela Universidade do Estado do Pará (2013). Atualmente é discente do Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado, na linha de pesquisa Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes, da Universidade Federal do Pará. Suas pesquisas abordam gênero, memória e bordado. Desenvolve a dissertação “Tramas Invisíveis” sobre bordado e gênero na arte.