



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Rosana Gomes dos Santos Rocha

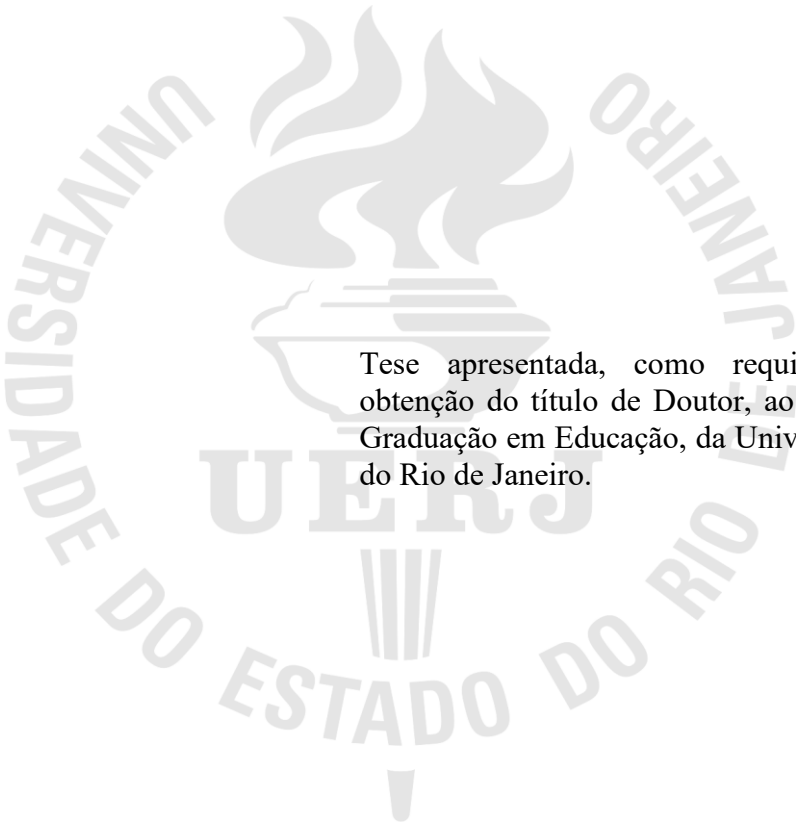
**Bordar e guardar:
o imaginário feminino na Coleção Nina Sargaço**

Rio de Janeiro

2025

Rosana Gomes dos Santos Rocha

Bordar e guardar: o imaginário feminino na Coleção Nina Sargaço



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Chrystina Venancio Mignot

Rio de Janeiro

2025

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

R672 Rocha, Rosana Gomes dos Santos
 Bordar e guardar: o imaginário feminino na Coleção Nina Sargaço/ Rosana
 Gomes dos Santos Rocha. – 2025.
 219 f.

 Orientadora: Ana Chrystina Venancio Mignot.
 Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
 Faculdade de Educação.

 1. Educação – Teses. 2. Bordado – Teses. 3. Patrimônio cultural – Teses. I.
 Mignot., Ana Chrystina Venancio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
 Faculdade de Educação. III. Título.

br
CDU 37

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rosana Gomes dos Santos Rocha

Bordar e guardar: o imaginário feminino na Coleção Nina Sargaço

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 19 de fevereiro de 2025.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Ana Chrystina Venancio Mignot (Orientadora)

Faculdade de Educação - UERJ

Prof.^a Dr.^a. Nilda Guimarães Alves

Faculdade de Educação - UERJ

Prof. Dr. Elizeu Clementino de Souza

Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima

Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dr.^a. Oresta López Pérez

El Colegio de San Luis - Colsan

Rio de Janeiro

2025

Às minhas avós Caterina Padula e Lydia
Iório (in memoriam), à minha tia Nina
Avena (in memoriam), à minha mãe
Gilda Avena, e a todas as mulheres que
lutam pelo direito à educação, igualdade
e liberdade.

AGRADECIMENTOS

Muitos agradecimentos se fazem necessários ao findar esse trabalho. Nesses últimos cinco anos de pesquisa, atravessados pela pandemia de Covid-19, muitos foram os desafios a serem superados para a conclusão desse estudo.

Primeiramente, agradeço à minha família, meu pai Sérgio (in memoriam) e minha mãe Gilda, que sempre me incentivaram na busca pelo conhecimento, meu marido Aurélio, meus filhos Lucas e Mateus, que tão generosamente me ajudaram.

Agradeço à minha orientadora, professora Dr^a Ana Chrystina Mignot, que me acolheu no seu grupo de estudo da Linha de Pesquisa Instituições, Práticas Educativas e História, me incentivando, aconselhando e auxiliando na execução desse projeto.

Aos professores do ProPEd, pelas discussões e debates trocados no decorrer das aulas.

Aos professores da Banca de Qualificação e da Banca de Defesa, pela disponibilidade e contribuições para a conclusão desse trabalho.

Ao professor Dr. Ricardo Gomes Lima por ter me apresentado à Coleção Nina Sargaço, assim como pelos diálogos, trocas e estímulos ao longo desse processo.

À colecionadora Nina Sargaço, por me permitir o aceso ao seu acervo, bem como pelos conteúdos e conversas compartilhadas.

Aos caros colegas que fazem parte do grupo de pesquisa da Linha Instituições, Práticas Educativas e História, que tanto me ajudaram com dicas, leituras e apoio tão importantes ao longo dessa caminhada.

À Prefeitura de Laino Borgo e à Biblioteca Comunale Salvatore Mitidieri, na província de Cosenza, Itália, pela disponibilidade e atenção na busca por materiais da pesquisa.

Ao diretor do Núcleo de Envelhecimento Humano da Uerj, Renato Veras, pela compreensão e incentivo.

Por fim, agradeço aos amigos e a todos aqueles que com gestos e palavras contribuíram decisivamente para o término dessa jornada.

RESUMO

ROCHA, Rosana Gomes dos Santos. **Bordar e Guardar**: o imaginário feminino na Coleção Nina Sargaço. 2025. 219 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2025.

Analisar a Coleção Nina Sargaço, constituída por trabalhos manuais, em especial, bordados, explorando sua importância no processo de educação das mulheres no ambiente doméstico e escolar, a partir das primeiras décadas do século XX, é o horizonte deste texto. Compreendida como um saber-fazer milenar que revela o imaginário feminino, expressões artísticas e modos de ser, a arte de bordar vem se transformando ao longo dos anos, o que convida a interpretar alguns dos itens que integram a respectiva coleção, como métodos de estudos, livros, revistas, jornais, cadernos, álbuns de amostra, entre outros, entrecruzados com depoimentos da colecionadora. No processo de interrogar a coleção, dialogamos com Pomian (1984) e Baudrillard (2004) sobre formação e desenvolvimento de coleções; Menezes (2008), Le Goff (1996) e Halbwachs (1990) sobre as memórias individuais e coletivas que circundam o bordado enquanto saber-fazer; Gonçalves (2009) sob o ponto de vista do patrimônio cultural; Parker (2010), Pereira (2023) e Louro (2004) sobre a influência desse saber-fazer na vida das mulheres; Durand (2010) sobre imaginário feminino; Perrot (2010), Bourdieu (1999) e López-Pérez (2008) sobre representações sociais e distinções por gênero na esfera pública e privada; entre outros autores. A arquitetura da tese contempla três capítulos em que são examinados os itens da coleção, os modos de saber-fazer, a relação com a educação feminina, bem como a resignificação do bordado enquanto prática da submissão e do recato. A pesquisa pretende contribuir para a preservação desse saber-fazer consagrado como patrimônio cultural, que reúne diferentes processos de ensino aprendizagem relevantes para a história da educação, garantindo a transmissão desses conhecimentos para as futuras gerações.

Palavras chave: bordado; coleções; educação feminina; patrimônio cultural.

ABSTRACT

ROCHA, Rosana Gomes dos Santos. **Embroidering and saving**: the female imaginary in the Nina Sargaço Collection. 2025. 219 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2025.

The aim of this text is to analyze the Nina Sargaço Collection, which consists of handicrafts, especially embroidery, exploring its importance in the process of educating women in the home and school environment, from the first decades of the 20th century onwards. Understood as an ancient know-how that reveals the female imagination, artistic expressions and ways of being, the art of embroidery has been transformed over the years, which invites us to interpret some of the items that make up the respective collection, such as study methods, books, magazines, newspapers, notebooks, sample albums, among others, intertwined with testimonies from the collector. In the process of interrogating the collection, we dialogued with Pomian (1984) and Baudrillard (2004) on the formation and development of collections; Menezes (2008), Le Goff (1996) and Halbwachs (1990) on the individual and collective memories that surround embroidery as a know-how; Gonçalves (2009) from the point of view of cultural heritage; Parker (2010), Pereira (2023) and Louro (2004) on the influence of this know-how on women's lives; Durand (2010) on the female imaginary; Perrot (2010), Bourdieu (1999) and López-Pérez (2008) on social representations and gender distinctions in the public and private spheres; among other authors. The thesis structure includes three chapters in which the items of the collection, the modes of know-how, the relationship with female education, as well as the resignification of embroidery as a practice of submission and modesty are examined. The research aims to contribute to the preservation of this know-how consecrated as cultural heritage, which brings together different teaching-learning processes relevant to the history of education, ensuring the transmission of this knowledge to future generations.

Keywords: embroidery; collections; women's education; cultural heritage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ponte de ferro sobre o rio Laos...	16
Figura 2 - Mulher fazendo tricô.	18
Figura 3 - Mulheres bordando na rua.....	19
Figura 4 - Coleção Nina Sargaço	32
Figura 5 - Armarinho da Coleção Nina Sargaço.....	39
Figura 6- Nina Sargaço na sala da coleção	40
Figura 7- Álbum de Bordado da Singer, início da coleção...	43
Figura 8 – Camisolas da Coleção Nina Sargaço...	45
Figura 9 – Luva de renda Singeleza.....	46
Figura 10 – Renda Renascença.....	47
Figura 11 – Toalha da Ilha da Madeira... ..	48
Figura 12 – Antes e depois da lavagem de pano de Labirinto.	49
Figura 13- Setor de obras raras da Coleção Nina Sargaço.....	52
Figura 14 – Hemming Bird	53
Figura 15 – Diploma Singer.....	55
Figura 16 – Máquinas Singer.....	56
Figura 17 - Baile de Formatura da Escola de Corte e Costura. N. S. Carmo, 1950.....	57
Figura 18 – Caderno de Educação Doméstica... ..	59
Figura 19 – Caixa da Esperança.....	60
Figura 20 – Revistas da Coleção.....	61
Figura 21 – Revista Feminina... ..	63
Figura 22- Revista Moda e Bordado, em janeiro de de 1920... ..	64
Figura 23– Revista Arte de Bordar... ..	65
Figura 24 - Revista Burda, décadas de 1960 a 1970.....	66
Figura 25 - Revista O Enxoval da Noiva, anos 1950 a 1960.....	67
Figura 26 - Pano de cozinha.....	68
Figura 27 - Amostra com carimbo de reprovação do curso Singer... ..	69
Figura 28 - Caderno de amostras de tipos de bordados... ..	71
Figura 29 - Álbum de amostras de renda de crochê do início do século XX.....	71
Figura 30 – Pano de amostras franzido.....	72

Figura 31 – Cópia Jornal do Brasil, 30 de setembro de 1934, p.41...	73
Figura 32 – Recortes do Jornal do Brasil, Correio da Manhã, O Jornal, Revista Cruzeiro...	74
Figura 33 – Método Toutemode de ensino sem mestre...	75
Figura 34 – Página da Coleção Nina Sargaço...	77
Figura 35 – Vídeo com Serafina Perestrelo, bordadeira madeirense...	79
Figura 36 – Instagram da Coleção Nina Sargaço...	80
Figura 37 – Nina Sargaço durante mediação na mostra “A Casa Bordada”...	81
Figura 38 - Bordado à mão, da artista Sonia Bianco...	83
Figura 39 - Bordado de Viana do Castelo, Portugal...	85
Figura 40 - Labirinto, patrimônio imaterial da Paraíba...	87
Figura 41- Bordado Filé, patrimônio imaterial de Alagoas...	91
Figura 42- Mulheres costurando bandeiras para fábrica, em 1909...	92
Figura 43 - Anúncios veiculados em revistas...	93
Figura 44- Cartões publicitários...	94
Figura 45 - Cartão-convite para o curso de bordados da Singer...	96
Figura 46 - Exposição de bordados da formatura das alunas da Singer...	97
Figura 47 - Álbum de risco de bordado...	98
Figura 48 - Mostruário de pontos e letras...	99
Figura 49 - Caderno com pontos básicos de bordados...	101
Figura 50 - Livro de Artes e Ofícios Femininos...	102
Figura 51 - Tabela de Notas para as Folhas de Avaliação, anos 1930 a 1940...	103
Figura 52 - Formatura da Escola Feminina de Corte e Costura, 1953...	104
Figura 53 - Edição 1927 Livro Bordados Singer...	105
Figura 54- Bordados com fios de ouro...	106
Figura 55- Colcha bordada com ponto de marca...	107
Figura 56- Bordado à Inglesa, álbum de amostra Singer...	109
Figura 57 - Avental bordado em ponto cruz...	110
Figura 58 - Mostruário de bordados em ponto cruz do século XIX...	112
Figura 59 - Modelos utilizados nos séculos XV a XIX...	113
Figura 60 - Crivos do álbum de amostras da Singer...	114
Figura 61 - Mostruário de bordados Labirinto...	116
Figura 62 - Bainhas do álbum de amostras da Singer...	117
Figura 63 - Amostra da bordados Richelieu...	119

Figura 64 - Richelieu em trajes de cerimônia, na Bahia	120
Figura 65 - Reprodução de escultura	121
Figura 66 - Bordado branco... ..	128
Figura 67- Caderno Economia Doméstica... ..	130
Figura 68– Caderno de lições de Trabalhos Manuais, 1933... ..	131
Figura 69 - Caderneta de enxoval, 1953... ..	132
Figura 70 – Bordado Infantil.....	132
Figura 71 – Miniaturas... ..	135
Figura 72 - Escultura de mulheres em trabalhos manuais... ..	136
Figura 73 – Mulher bordando na sala de estar... ..	144
Figura 74 - Reprodução Debret, 1823.....	145
Figura 75 – Litogravura de Victor Frond, de 1861.....	146
Figura 76 - Menina na máquina de costura.....	147
Figura 77 - Meninas em sala de costura na Escola Caetano de Campos... ..	149
Figura 78 – Disciplina Trabalhos Manuais na grade escolar em 1968... ..	152
Figura 79 - Diplomas de alunas e métodos de ensino.....	154
Figura 80 - Matéria do Jornal do Brasil de 7 de dezembro de 1913, p.17.....	155
Figura 81 –Matéria do Jornal do Brasil de 4 de dezembro de 1921, p.7.	156
Figura 82 - Livro de Térèse Dillmont editado em francês.....	157
Figura 83- Journal des Ouvrages de Dames.....	158
Figura 84 – Revista Vogue, de 1909.	159
Figura 85- Jornal das Senhoras, de 1º de janeiro de 1852... ..	160
Figura 86- Jornal das Moças, maio de 1914, p.6, Ano nº1... ..	161
Figura 87 - Revista Feminina, 1922.....	162
Figura 88 - Edições Arte de Bordar... ..	164
Figura 88 - Plissadeira de 1882.....	171
Figura 90 – Foto do Livro de Bordados Singer, de 1923.....	173
Figura 91 – Jornal O Globo, de 1º de julho de 1929.....	174
Figura 92 - Jornal das Moças, maio de 1914... ..	175
Figura 93 – Sufragistas em Londres, maio de 1906.....	180
Figura 94 - Bordado do Grupo Mariquinhas.....	182
Figura 95 – Paineis 60 anos do Golpe Militar... ..	183
Figura 96 - Tapete Infinito... ..	184

Figura 97 - Coletivo Bordadeiras do Curtume, em 2021.....	185
Figura 98 - Negro Cazuza aprisionado, açoitado e levado ao tronco - Boordado Souza.....	186
Figura 99- Vestido de noiva com Bordados de Caicó.....	188
Figura 100 - Bordado de Francisca Lessa, de Penedo, Alagoas, 2020... ..	188
Figura 101 -Exposição Entre Meadas... ..	189
Figura 102 - Mulher bordando... ..	190
Figura 103- Mostra Almofadinhas, 2024.....	191
Figura 104- Bordado do coletivo Linhas de Sampa.....	192

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

a.C. Antes de Cristo

ACTC Casa do Coração

AFAS American Fine Arts Society

AL Alagoas

ALPB Assembleia Legislativa da Paraíba

AMESOL Associação das Mulheres na Economia Solidária do Estado de São Paulo

CNC Centro nacional de Cultura de Portugal

CRAB Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro

DF Distrito Federal

DMC Dollfus-Mieg & Compagnie

EUA Estados Unidos da América

HEPA High Efficiency Particulate Arrestance

ICOM Conselho Internacional de Museus IG

Indicação Geográfica de Procedência

INBORDADO - Instituto do Bordado Filé

INPI Instituto Nacional da Propriedade Industrial

INPI Instituto Nacional de Propriedade Industrial e Intelectual

IPAC Instituto Português da Acreditação

INPCI Inventário Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial

IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico Nacional

ISA Instituto Sócio Ambiental

MASP Museu de Arte de São Paulo

MAST Museu de Astronomia e Ciências Afins

MG Minas Gerais

PE Pernambuco

PNPI Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

PPAC Pós-Graduação Lato sensu em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia

PROPED Programa de Pós-graduação em Educação

RJ Rio de Janeiro

RS Rio Grande do Sul

SOF Sempre Viva Organização Feminista

SP São Paulo

UERJ Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFPE Universidade Federal de Pernambuco

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFAL Universidade Federal de Alagoas

UNESCO Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

USP Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

TRAÇANDO RISCOS	15
1 UMA COLEÇÃO É UMA CORRENTE DE AFETOS	
1.1 O ato de colecionar	32
1.1.2 <u>Motivos para colecionar: o olhar sobre o objeto</u>	36
1.1.3 <u>O despertar de uma coleção</u>	38
1.2 Uma coleção em formação	44
1.2.1 <u>Vestuário</u>	44
1.2.2 <u>Decoração</u>	47
1.2.3 <u>Ferramentas, materiais e diplomas</u>	52
1.2.4 <u>Objetos diversos</u>	58
1.2.5 <u>Revistas</u>	61
1.2.6 <u>Amstras: álbuns e panos</u>	67
1.2.7 <u>Métodos de ensino</u>	73
1.3 Publicizando a coleção	76
1.3.1 <u>Um museu virtual</u>	77
2 UM SABER QUE ATRAVESSA O TEMPO	83
2.1 Um saber com as mãos	83
2.1.2 <u>Bordado como patrimônio cultural</u>	87
2.2 Uma arte que exige técnica	92
2.3 Entre os pontos de bordado	98
2.3.1 <u>Bordado à Inglesa</u>	108
2.3.2 <u>Bordado Ponto Cruz</u>	110
2.3.3 <u>Primeiros Crivos</u>	114
2.3.4 <u>Bainhas</u>	116
2.3.5 <u>Bordado Richelieu</u>	118
2.3.6 <u>Bordados Artísticos</u>	121
2.4 Um saber-fazer presente também no ambiente escolar	118
3 O IMAGINÁRIO FEMININO ENTRE LINHAS E FIOS	135
3.1 Um processo de construção social	135

3.1.2 O bordado na construção do feminino.....	140
3.2 Lições para o feminino	147
3.3 Difundindo o padrão de feminilidade	154
3.4 A máquina de costura e o ideal de feminilidade.....	166
3.4.1 <u>Uma mudança de paradigma</u>	169
3.4.2 <u>Na sombra da subalternidade</u>	174
3.5 Rompendo com estereótipos bordados	178
PELO AVESSO, ARREMATES.....	193
REFERÊNCIAS.....	198
APÊNDICE A - Tabelas indicativas dos itens da coleção	217

TRAÇANDO RISCOS

Um despretenso caminhar pelas ruas de Laino Borgo, cidade natal dos meus avós maternos, no sul da Itália, fez aflorar imagens e sensações das mais diversas. Minhas lembranças remontavam no tempo ao avistar o calçamento das vias, entrecruzando pedras e cimento, o pé direito alto das construções, o colorido das casas, com jardineiras floridas nas janelas e degraus nas portas de entrada, o cheiro das frutas vendidas nos armazéns, a fé dispensada em capelas, igrejas e santuários.

A memória tem a capacidade de percorrer passado e presente, noções intelectuais, paixões da alma. Uma orientação em mão dupla, como pontua Paul Ricoeur (2007, p.108) “de trás para a frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado”. Não é à toa que um recipiente de lembranças eclode ao entrarmos em contato com antigos objetos, revermos certas imagens, sentirmos certos aromas, provarmos certos sabores, ou ouvirmos sons de outras épocas. Para John Kotre (1997), essas recordações são vivenciadas mais profundamente se estiverem incorporadas em gesto e movimento, podendo ser sentidas junto ao coração.

O vilarejo era muito mais bonito e familiar do que minhas antigas impressões provenientes dos retratos em preto em branco conservados nos álbuns de família. Isso porque o cérebro preenche os vazios com construções, que ocorrem de forma generalizada, representando o que designam os acontecimentos e nossas sensações em relação a eles, mas que podem ser transformadas quando outros significados e emoções ocorrem, possibilitando mudanças de perspectiva, como salienta o autor.

Na Biblioteca Comunale Salvatore Mitidieri de Laino Borgo, durante uma busca sobre os saberes da região, novos vestígios despontavam, alterando decisivamente os espaços abertos da memória. Entre os lampejos provenientes dos movimentos das agulhas das mãos da minha avó, surgiam documentos comprobatórios sobre conhecimentos cotidianos e modos de fazer locais, como as práticas de bordado, crochê e costura. O livro de Mario Caterini, *Gente di Laino: un secolo di immagini di un paese di Calabria*, viria a nortear esse momento da pesquisa, propiciando um encontro com minha ancestralidade. Por meio de fotos, era revelado o dia a dia da população local, suas atividades, profissões, hábitos, costumes e identidades.

Meus avós nasceram em Laino Borgo, um município da província de Cosenza, na região da Calábria, que hoje conta com cerca de 2.200 habitantes e faz parte do Parque Nacional de Pollino, patrimônio mundial da Unesco.¹ Um lugar repleto de histórias pretéritas,

que emergem pelas ruas, esquinas, pontes, nas conversas com os moradores, em fotos e documentos, bem como nas pedras ao longo do rio Laos, que corta a região.

Figura 1 - Ponte de ferro sobre o rio Laos.



Fonte: Livro *Gente di Laino: un secolo di immagini di un paese di Calabria*, 1998, p. 152.

Estudiosos se dividem sobre a origem de Laino. Alguns afirmam se tratar da antiga cidade de Lavinium, outros, de Laos, uma próspera colônia da Magna Grécia, no século VI a.C. Várias peças encontradas como túmulos, moedas e vasos, conservados em museus nacionais remetem-se à essa época, sem falar na influência bizantina, presente em construções, como a Capella de Santa Maria la Greca. Escavações arqueológicas vêm sendo realizadas no local desde 2021, de forma a dar uma resposta definitiva sobre essa questão.²

Na Idade Média, a cidade se tornou importante centro militar e administrativo. Foi nesse momento que se construiu o castelo de Laino, em cima de uma colina, que funcionava como fortaleza, para a defesa dos ataques de inimigos espanhóis, franceses, entre outros. Tal composição perdurou por todo período feudal, tendo fim em 1811, quando o

1- O Parque Nacional Pollino, criado em 1993, possui 192.565 hectares de extensão, abrangendo a Calábria e a Basilicata. O território, que inclui 56 municípios, é caracterizado por vários maciços montanhosos que compõem a cadeia meridional dos Apeninos. Em 2015, o parque passou a fazer parte da rede europeia e global de Geoparques sob a égide da Unesco, que, respectivamente em 2017 e 2021, incluiu a floresta de faias Vetusta de Cozzo Ferriero e a floresta de faias Vetusta de Pollinello no Sítio Transnacional de “Antigo Primordial Florestas de Faias dos Cárpatos e de outras regiões da Europa”, proclamando-as Património Mundial. Ver mais em: <https://parconazionalepollino.it/en/>

2- Durante as escavações arqueológicas realizadas em setembro de 2021, foi redescoberto na localidade de San Gada um vasto povoado do período lucaniano, inserido em parte num povoado do período arcaico, atribuível aos séculos VI-V a.C., de grande valor documental. Ver mais em: www.ecodellojonio.it e www.calabriaportal.com/laino-borgo/270-laino-.html

território se dividiu em dois: Laino Borgo e Laino Castello.

Nas recordações de alguns moradores, passadas de geração em geração, esse foi um período cercado de mistérios, quando bruxas, nobres e plebeus se embaralhavam em aventuras mirabolantes. Numa delas, considerada lenda local, a princesa conseguiu fugir de uma perseguição durante um ataque ao castelo, por meio de um túnel que terminava na beira do rio Laos, sendo acolhida por um guerreiro por quem havia se enamorado. Dessa forma, os dois acabaram escapando do lugar com a ajuda da correnteza das águas, chegando a salvo numa localidade próxima.

Tal narrativa demonstra o quanto a memória coletiva se torna fundamental nos processos históricos, seja dando vitalidade aos objetos culturais, seja sublinhando momentos significativos, preservando o valor do passado, conforme propõe Maurice Halbwachs. No caso, as lembranças dependem de um grupo de referência, pois “permanecem coletivas e nos são lembradas por outros ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (Halbwachs, 1990, p. 30). Do mesmo modo, o autor evidencia:

Para que nossa memória se beneficie da dos outros não basta que eles nos tragam tais testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (Halbwachs, 1990, p. 47).

Do ponto de vista de Ecléa Bosi (1983), a lembrança é a sobrevivência do passado. Uma consciência que vem aflorar em forma de imagens, promovendo uma reconstituição, um refazer, um repensar sobre as experiências vividas. “A narrativa da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória” (Bosi, 1983, p.38).

Nesse caso, a existência de uma memória coletiva condicionada às lembranças de um grupo social, se consolida por meio da memória de cada um de seus membros. Portanto, são produtos de um tempo presente, interferindo no processo das representações, se afirmando como transformações permanentes, de forma seletiva:

A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço da consciência (Bosi, 1983, p. 46).

Nesse contexto, ao se lembrar de algo, o indivíduo reforma sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes, com o intuito de salvaguardar acontecimentos e interpretações pregressas. Isso porque, rememorar o passado permite a coesão de grupos e instituições com o intuito de “definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis”, como aponta Michel Pollak (1989, p. 9-10). Para ele, “há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações se aplicam a toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos” (Pollak, 1989, p. 9).

No início do século XX, Laino Borgo era um pacato lugarejo, que sobrevivia da produção rural, a saber: frutas, legumes, verduras, vinhos, embutidos, queijos, azeites, artesanatos, etc. Geralmente, os homens saíam para trabalhar e as mulheres permaneciam em casa, envolvidas com os afazeres domésticos. Uma tradição que perdurou por muitos anos ainda, apesar das mudanças do tempo.

Entre os ritos recorrentes, estavam aqueles relacionados aos bordados, crochês, tricôs e costuras. Nas primeiras décadas do século XX, era comum ver mulheres sentadas do lado de fora das casas, ou mesmo na soleira da porta de entrada, conforme registro fotográfico publicado em livro sobre os moradores da pequena cidade da Calábria, com linhas, agulhas e novelos produzindo materiais diversos, representado na figura 2.

Figura 2 – Mulher fazendo tricô.



Fonte: Livro *Gente di Laino: un secolo di immagini di un paese di Calabria*, 1998, p. 296.

Passei a infância esbarrando em novelos, carreteis de linha e agulhas na casa da minha avó, que vez por outra eram esquecidos em cima dos móveis da sala ou do quarto. Aqueles fios coloridos sempre me instigaram, mas era grande a minha inabilidade com as agulhas. Por algum motivo que até hoje não descobri, minha *nona* nunca se ofereceu para me ensinar a arte do bordado e do crochê.

Caterina Padula nasceu em 1909, uma época que bordar era sinônimo de feminilidade e castidade. As artes domésticas eram tidas como virtudes porque asseguravam que as mulheres permaneceria em casa, longe de qualquer tentativa de escolaridade através dos livros. Desse modo, cozinhar, bordar, crocheter e cuidar do lar, eram tarefas apreendidas desde muito cedo, no ambiente familiar, conforme assegura Souza:

O pensamento patriarcal deste período não via razão em ensinar mulheres a pensar, e seus destinos andavam em rumo ao confinamento doméstico, onde estariam fadadas à vida como mãe e esposa. Um ‘ofício’ ensinado de mães e avós para filhas, e mesmo quando conquistado o direito de ingressar à escola, as meninas foram submetidas às aulas específicas (Souza, 2019, p.29).

Com o passar do tempo, as mulheres de Laino começaram a se reunir para bordar, como pode se observar na foto do livro sobre a pequena cidade da Calábria, na figura 3. Um hábito que assegurava trocas, diálogos e fortalecimentos das relações sociais, rompendo com alguns dos estereótipos do patriarcado, a partir das quatro primeiras décadas do século XX.

Figura 3- Mulheres bordando nas ruas.



Fonte: Livro *Gente di Laino: un secolo di immagini di un paese di Calabria*, 1998, p. 165.

Essas jovens saíam do confinamento do ambiente doméstico, silencioso e restrito, para se expressar coletivamente, criando uma linguagem própria e um sentimento de pertencimento. O bordado, além de ser uma ferramenta para compartilhar o comportamento

idealizado como feminino, estabelecia forte laço entre as mulheres, gerando lembranças, reafirmando identidades, promovendo um ponto de apoio recíproco de solidariedade.

The construction of femininity refers to the psychoanalytic and social account of sexual differentiation. Femininity is a lived identity for women, either embraced or resisted. The feminine ideal is an historically changing concept of what women should be, while the feminine stereotype is a collection of attributes which is imputed to women and against which their every concern is measured (Parker, 2010, p. 4).³

Na visão de Parker (2010), o bordado tem sido uma fonte de prazer e poder para as mulheres. Uma prática que promove estados de espírito e experiências particulares, evocando e revelando a feminilidade na bordadeira. Uma forma de ampliar a consciência e despertar a força interior capaz de desafiar normas e regras impostas às mulheres.

Tais encontros registrados na aldeia calabresa, também se reproduziam em outros locais da Europa, bem como no Brasil, fazendo-se presente nos dias atuais, como mais tarde veremos. Por conseguinte, serviam como salvaguarda desses modos de fazer, um repositório da memória da vida cotidiana. Uma memória coletiva que se cristaliza no mito das origens, das etnias ou famílias, com conhecimentos práticos, técnicos, de saber profissional. Um elemento essencial da identidade, que possui propriedade de conservar informações, atualizar impressões e ordenar vestígios, que nas palavras de Le Goff, torna-se instrumento e objeto de poder.

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades [...] Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 1992, p. 426; 476).

As lembranças das minhas caminhadas pelas ruas de Laino Borgo me invadiram quando em julho de 2019, tive a oportunidade de conhecer a Coleção Nina Sargaço, localizada na cidade de São Paulo, no bairro dos Jardins, que na época continha um acervo com cerca de 10 mil itens⁴ relacionados aos trabalhos manuais femininos no Brasil. Com essa descoberta, um baú de memórias foi descerrado, conforme os objetos vinham sendo

3- “A construção da feminilidade é um território psicanalítico e social da diferenciação sexual. A feminilidade é uma identidade viva para as mulheres, seja ela acatada ou resistida. O ideal feminino é um conceito histórico e sempre em movimento sobre o conceito do que as mulheres devem ser, e o estereótipo feminino é uma coleção de atributos imputados às mulheres e contra o qual os seus interesses são medidos” (Parker, 2010, p. 4, tradução nossa).

revelados. Um misto de emoções se sobrepunham ao mergulhar naquela atmosfera envolvente.

Bordados, rendas, tricôs e crochês, me surpreendiam, remetendo-me às recordações da infância, às mãos precisas de minha avó materna Catarina, na feitura de caminhos de mesa, panos para cômodas, estantes, aparadores e cozinha. Imagens singelas surgiam daqueles movimentos cruzados com agulhas e linhas, em cores claras e acabamentos perfeitos, às histórias do pequeno vilarejo situado no sul da Itália, de onde meus avós emigraram nos anos 1920, fugindo dos efeitos devastadores da Primeira Grande Guerra Mundial.

A quantidade de peças dispersas pelo ambiente me causava espanto, tendo em vista tratar-se de uma sala pequena, onde tais itens se acumulavam de forma organizada, ora empilhados ou agrupados, ora enfileirados, pendurados ou presos na parede, ocupando todos os espaços onde pairasse o olhar. Da mesma forma, esses objetos se encontravam cercados por uma aura mítica, deslumbrante, com uma poética envolvente, provocando inquietações e seduições das quais era impossível não se deixar encantar.

Curioso pensar como a memória se manifesta e como suas infinitas conexões se desenvolvem. Para Kotre (1997), tudo depende do contexto. Talvez isso explique porque recordações diversas surgiram após minhas primeiras investigações realizadas na Coleção Nina Sargaço, sobre os trabalhos manuais na educação, com ênfase no bordado. Ao me debruçar sobre os itens relacionados a esse saber-fazer, como ferramentas diversas, métodos de ensino, máquinas de costura, revistas, álbuns de amostras, o sorriso largo da *nona* me acompanhava em pensamento.

Essas imagens emergiam com uma certa névoa a se dissipar lentamente, indicando os objetivos do estudo. No abrir e fechar dos dedos, minha avó apontava caminhos e recortes a serem efetuados, no intuito de analisar o ensino do bordado, uma prática constituidora de memória e identidade do gênero feminino, que passaria a ser considerada patrimônio cultural da humanidade.

Sentia-me desafiada a iluminar tais itens dos modos de saber-fazer, interrogando a relevância dos mesmos para a educação feminina, para a preservação da memória e para a reafirmação da identidade, explorando os métodos de ensino existentes no respectivo acervo.

4- O respectivo estudo teve início em julho de 2019, quando a Coleção Nina Sargaço contava com cerca de 10 mil itens. Em função do aumento da quantidade de aquisições e de doações ocorridas nos últimos anos, esse número sofreu alterações. Segundo a colecionadora, são mais de 30 mil peças. Porém, como a catalogação do acervo ainda está em processo de finalização, a pesquisa vai trabalhar com a quantidade de 10 mil itens.

São álbuns, cadernos escolares, revistas, livros, panos, acessórios, rendas, bordados, vestimentas, fios, carretéis, dedais, tesouras, riscos, desenhos, máquinas de costura, diplomas, crochês, tricôs, pequenas esculturas, móveis, métodos de ensino, etc.

Esses objetos guardados, protegidos da passagem do tempo, refletem peculiaridades do cotidiano, relacionando modos de fazer e práticas educativas. Suas materialidades conservam singularidades e simbologias, deixando fluir características imagéticas, espirituais, intangíveis, de extrema relevância sob o ponto de vista cultural. Alguns desses objetos são provenientes de arquivos pessoais de alunas que reproduziam os mais diferentes riscos e pontos com o intuito de auxiliar no processo de aprendizado individual. As amostras serviam para exemplificar as técnicas necessárias para se executar tipos de bordados distintos, buscando um resultado de excelência ao final, tornando-se “extensões do próprio titular, indicando o caminho, o percurso e os desvios de uma trajetória”, como aponta Ana Chrystina Mignot (2000, p. 124).

Um saber-fazer que perpassa séculos, o bordado vem fazendo parte da vida das pessoas em diferentes continentes, contextos históricos, grupos sociais, aspectos econômicos e culturais. Uma tradição que atravessa gerações, sendo passada de mães para filhas dentro das casas, bem como em mosteiros, palácios, abadias, igrejas, escolas, se tornando um fio condutor de memórias, narrativas e identidades regionais. Trata-se de memória-hábito, “não é um conhecimento prático de natureza abstrata, puramente lógica”, equivale a um “pensar com as mãos”, como aponta Ulpiano Bezerra de Menezes (2014, p. 148). E acrescenta:

Este saber-fazer portanto, está mergulhado num riquíssimo e vivíssimo universo social, em que também se cruzam relações de parentesco, de compadrio, de vizinhança, de clientelismo, de competição, de classes de idade e de escolaridade e outras segmentações [...] é também na produção da renda que alimentam sentimentos de solidariedade e de pertença e sua identidade pessoal e coletiva. (Menezes, 2014, p.159)

Nessa esteira, podemos afirmar que a prática têxtil permite a materialização de sentimentos e experiências, consubstanciadas por identidades e representações. No ponto de vista de Roger Chartier (1989), tais atividades que visam a reconhecer uma identidade social, marcam a existência do grupo, da comunidade ou da classe, evidenciando simbolicamente uma posição, uma maneira própria de ser no mundo.

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto

reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação (Chartier, 1990, p. 17).

Muitas delas se revelam limitadas, rígidas, ou mesmo doutrinárias, principalmente no que diz respeito à função social da mulher nas primeiras décadas do século XX. Nessa época, a imagem feminina esteve associada a um universo estereotipado, onde pureza, recato, docilidade e subalternidade se sobrepunham. Vale lembrar, contudo, que várias mulheres já transitavam nos espaços públicos, seja escrevendo na imprensa, sob pseudônimos, seja atuando no magistério, bem como nas fábricas e no comércio. Do mesmo modo, havia as que reivindicavam seus direitos civis e políticos, como as mulheres da elite intelectual, que se engajaram no movimento sufragista.

Verdadeiras ou falsas, essas representações despontavam no imaginário coletivo como relações entre uma “imagem presente e um objeto ausente”, de modo que “signos visíveis” estejam “seguros” para certificar uma realidade mesmo que esta não exista (Chartier, 1991, p. 184-185). No caso, o autor enfatiza:

A relação de representação é, desse modo, perpetuada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não é. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz uma exigência interiorizada (Chartier, 1991, p. 184-185).

No ponto de vista de Gilbert Durand (1994, p. 3), esse imaginário implica numa pluralidade de imagens, bem como em uma estruturação do conjunto das mesmas, de forma sistêmica. Um “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir”. Essas imagens, mesmo que heterogêneas ou divergentes, se consolidam por meio das representações. No caso, o objetivo é estabelecer a ordem social.

Assim, ao atrelar as mulheres no recôndito do lar, impunha-se uma posição de desigualdade e restrição. Nesse ponto, “o dever das mulheres brasileiras nas três primeiras décadas do século foi traçado por um vigoroso discurso ideológico“, que acabou por desumanizá-las, bem como invisibilizá-las como sujeito histórico, como ressaltam Marina Maluf e Maria Lúcia Matt (2021, p. 291). As atividades relacionadas aos trabalhos manuais ganhavam destaque, sendo consideradas como “das mais importantes, úteis e agradáveis ocupações femininas” (Idem, p. 325-326), principalmente para as mulheres das classes médias e altas, que viviam nas grandes cidades. Esperava-se que essas donas de casa

aproveitassem o tempo, realizando tais tarefas dentro das suas casas, dando vazão à criatividade e à imaginação.

Desse modo, o conhecimento do fazer artístico nas primeiras décadas do século XX passou a ser elemento indicador de uma certa estratificação social. Requite e sofisticação eram características relacionadas à elite econômica, detentora de erudição e costumes refinados. Com isso, a apreciação de pinturas, música, poesia, bem como de trabalhos manuais sugeria distinção cultural, conforme indica Pierre Bourdieu:

A distinção da nobreza cultural é o pretexto para uma luta que, desde o século XVII até nossos dias, não deixou de opor, de maneira mais ou menos declarada, grupos separados em sua ideia sobre cultura, sobre a relação legítima com a cultura e com as obras de arte, portanto, sobre as condições de aquisição, cujo produto é precisamente estas disposições: a definição dominante do modo de apropriação legítima da cultura e da obra de arte favorece, inclusive no campo escolar, aqueles que, bem cedo, tiveram acesso à cultura legítima, em uma família culta, fora das disciplinas escolares; de fato, ela desvaloriza o saber e a interpretação erudita, marcada como “escolar”, até mesmo, “pedante”, através da experiência direta e do simples deleite (Bourdieu, 2011, p. 9).

Nessa época, também era possível se observar uma certa distinção entre meninos e meninas nas salas de aulas brasileiras com relação à aprendizagem, como pontua Guacira Louro (2002). Em comum, o ensino da leitura, escrita e as quatro operações básicas, com distinções específicas, sendo direcionado a eles o estudo da geometria, e a elas apenas o bordado e a costura. Nesse contexto, muitos ensinamentos até então restritos ao lar passariam para o âmbito da escola, constituindo-se numa transposição de conhecimentos, implicando numa reelaboração desses saberes e habilidades para o mundo escolar. Do mesmo modo, Louro (1997) assinala a atuação da escola na separação dos sujeitos, com base em múltiplos mecanismos de classificação, ordenamento e hierarquização, nos quais incluem-se as questões de gênero:

Relacionada, a princípio, às distinções biológicas, a diferença entre os gêneros serviu para explicar e justificar as mais variadas distinções entre mulheres e homens. Teorias foram construídas e utilizadas para "provar" distinções físicas, psíquicas, comportamentais; para indicar diferentes habilidades sociais, talentos ou aptidões; para justificar os lugares sociais, as possibilidades e os destinos "próprios" de cada gênero (Louro, 1997. p. 45).

Além da segregação educacional estipulada por gênero, eram perceptíveis diferenciações nos programas das disciplinas de acordo com a classe social. Conforme destacam Carolina Pereira e Gláucia Trinchão (2021, p. 12) “havia uma distinção explícita, ao investigarmos como a disciplina de trabalhos manuais era conduzida nas escolas

destinadas às alunas de famílias abastadas e as escolas para órfãs ou meninas de classes mais pobres”. Para as escolas reservadas a atender órfãs e segmentos populares, a preocupação era a formação de mão de obra capacitada, fazendo do trabalho manual um meio de sobrevivência para muitas dessas meninas. No caso das alunas de famílias mais ricas, bem como as provenientes da nobreza, a costura e o bordado significavam um fazer voltado para as necessidades do ambiente doméstico, seguindo as características das funções sociais impostas ao corpo feminino, relacionadas às prendas do lar.

Assim como no Brasil, tal prática era recorrente em diferentes localidades e países da Europa e América Latina. De acordo com Oresta López Pérez (2016), a desigualdade educativa por gênero é perceptível desde a segunda metade do século XIX, no México, que se evidenciava no número de escolas: havia apenas uma de meninas para cinco de meninos. Além disso, ambiguidades eram observadas na construção dos currículos, formulados com base na distinção sexual:

En la práctica del curriculum sexuado, a los niños sí se les daban las materias para formar ciudadanos y a las niñas no, aunque estuvieran anunciadas en los programas y en la legislación [...] Todo un apartado especial llevaría el tema de la educación moral "obligatoria". Como materia diferenciada por sexos, tomaba las formas más impredecibles, para las niñas no era moral cívica, sino que se convertía en toda una carga de valores y controles, sobre los movimientos, gestos palabras y pensamientos, hasta censura de las lecturas y juegos que podía tener una niña. Los manuales de urbanidad y buenas maneras fueron los nuevos catecismos civilizatorios de las mujeres, en ellos se reunían discursos y prescripciones de educación religiosa, moral y reglas precisas de sociabilidad (López-Pérez, 2016, p. 58-49)⁵.

Nessa perspectiva, o papel do feminino constituiu importante elemento de diferenciação. Tendo em vista que a prática do bordado e demais trabalhos manuais era constante na educação das meninas a partir dos anos 1920 e 1930, faz-se necessária a avaliação dos elementos formadores dessa realidade para a compreensão das suas respectivas representações. Pierre Bourdieu vem contribuir para essa análise, apontando para a questão da indissociabilidade entre as propriedades de gênero e classe, que podem ser observadas tanto nas disposições sociais construídas tanto na forma de realizar a feminilidade, como na divisão do trabalho por sexos. Essa diferenciação pode ser percebida “tanto na prática como

5- “Na prática do currículo sexuado, os meninos recebiam as disciplinas de formação de cidadãos e as meninas não, embora estivessem anunciadas nos programas e na legislação [...] Todo um aparato especial traria o tema da educação moral "obrigatória". Como matéria diferenciada por sexos, tomava as formas mais imprevisíveis, para as meninas não era uma moral cívica, mas sim toda uma carga de valores e controles, sobre movimentos, gestos, palavras e pensamentos, até censura de leituras e jogos. Os manuais de civilidade e de bons costumes eram os novos catecismos civilizatórios das mulheres, nos quais se reuniam discursos e prescrições de educação religiosa e moral e regras preciosas de sociabilidade” (López-Pérez, 2016, p. 48-49, tradução nossa).

nas representações” (Bourdieu, 2011, p. 102).

Nesse cenário, Michelle Perrot (2005) vem lembrar que uma das características do trabalho feminino residia no espaço dado ao corpo, onde se exige “uma docilidade particular, impondo-lhe uma postura apropriada”. No caso da costura, entre as atribuições necessárias estavam: acuidade visual, destreza manual, atenção, cuidado meticuloso. Nesse aspecto, o lugar das mulheres não era delimitado pela técnica, mas por questões de *status*. Uma noção muito estreita, “inseparável da história da família, das relações entre os sexos e seus papéis sociais” (Perrot, 2005, p.244).

Na Coleção Nina Sargaço, símbolos relacionados à circunscrição feminina transbordam por todos os lados. Entre fios e linhas, peças banais e corriqueiras tornam-se relíquias, impregnadas de memórias afetivas, ressaltando a história do cotidiano, onde sujeitos são pessoas comuns. Do mesmo modo, esse repositório de métodos pedagógicos surge como retrato da construção de identidades, colaborando positivamente para ampliar a compreensão sobre o campo da educação no Brasil.

Assim sendo, a pesquisa de doutorado “Bordar e guardar: o imaginário feminino na Coleção Nina Sargaço”, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Educação (ProPEd), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob orientação da professora Dra. Ana Chrystina Mignot, vem se debruçar sobre esse importante lugar de memória referente aos ofícios da agulha e linha, simbologias e significações, tendo como horizonte analisar os trabalhos manuais na Coleção Nina Sargaço, com ênfase no bordado, explorando a importância dessa prática de ensino-aprendizagem a partir das primeiras décadas do século XX e sua relação com o imaginário feminino.

Isso exigiu examinar esse saber-fazer como meio de educar mulheres no ambiente doméstico e escolar, como forma de expressão e modo de ser, bem como instrumento de resistência. Em virtude da existência de outros modos, técnicas e utensílios localizados no acervo durante o estudo, muitos dos quais não se encontravam datados, a pesquisa enfrentou dificuldades quanto à delimitação do recorte temporal. Desse modo, se fez necessário avançar no tempo para melhor compreender as especificidades, subjetividades e abrangências da arte de bordar.

Ao percorrer a Coleção Nina Sargaço, me vi impulsionada a pesquisar artigos, livros, teses, sites, legislações, matérias e notas em veículos impressos tais como *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Revista Cruzeiro*, *O Globo*, *Revista Arte de Bordar*, *Revista Feminina*, *O Espelho*, *Jornal das Moças*, *Jornal das Senhoras*, *Revista Burda*, *O Enxoval da*

Noiva, Mãos de Fada, Moda e Bordado, publicações online, relacionados à forma como esses saberes-fazerem vinham se difundindo nas esferas pública e privada.

Nesse caminho, pude constatar o interesse de outros pesquisadores em desenvolver trabalhos sobre a Coleção Nina Sargaço. Em julho de 2024, Gutianne Michele de Oliveira Dias, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), publicou a dissertação de mestrado “Preservação da Memória: um estudo de caso sobre a coleção Nina Sargaço”.⁶ A pesquisa buscou analisar a trajetória de construção, manutenção e ampliação da coleção, bem como identificar suas contribuições para a preservação da memória no contexto do colecionismo particular, entrecruzando os campos da Museologia, Antropologia e Design de Moda.

Também com foco na memória, Denise Vasconcelos Franco Sá, do Mestrado Profissional do Programa de Pós-graduação em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia (PPACT) do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), elegeu os princípios de Patrimônio, Coleção, Colecionismo e Coleções Especiais, sob a ótica bibliográfica para elaborar o estudo “Coleção Nina Sargaço: o fio e a trama nas memórias têxteis”. Em artigo publicado em novembro de 2022, no XXII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (Enancib),⁷ a pesquisadora explorou a potência do colecionismo em salvaguardar o passado para as gerações futuras, destacando os objetos relacionados à renda renascença.

Do mesmo modo, Nina Sargaço passou a receber convites para participação em publicações e programas de entrevistas. Em 2020, foi convidada para prefaciar o livro *Almanaque da indumentarista Sophia Jobim: um guia de indumentária, moda reflexões, imagens e anotações pessoais* de Fausto Viana, lançado pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, que traz um glossário sobre temas ligados à indumentária e à moda, bem como textos pessoais e material sobre costura e culinária. Quatro anos depois, a colecionadora foi entrevistada para outra obra do autor, *O sistema de corte e costura de Sophia Jobim*, publicada em 2024. “Entrevistei três mulheres que considereei que poderiam ajudar no entendimento do papel da costura na vida de uma mulher: Nina Sargaço, colecionadora de métodos de costura, traçou um painel amplo sobre o tema”, pontuou

6- Dissertação de mestrado publicada em 2024, no repositório digital da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/58104>. Acesso em: 26 jan 2025.

7- Texto publicado nos anais do XXII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB), realizado entre os dias 7 e 11 de novembro de 2022, em Porto Alegre, sob o título “Coleção Nina Sargaço: o fio e a trama nas memórias têxteis”. Disponível em: <https://enancib.ancib.org/index.php/enancib/xxii/enancib/paper/viewFile/1071/687>. Acesso em 26 jan 2025.

Viana (2024, p. 20).

Além disso, a colecionadora participou do programa Arte é Investimento, no YouTube, em fevereiro de 2020,⁸ para tratar sobre o desenvolvimento da sua coleção, bem como para o podcast *Haptic & Hue's Tales of Textiles* da jornalista britânica Jo Andrew, para conversar sobre o ensino da costura no Brasil, em “*Why sewing matters and how it was taught*”, em novembro de 2023. O respectivo episódio figura como um dos cinco mais assistidos do canal até os dias de hoje.⁹

Assim sendo, no levantamento realizado na coleção, na cidade de São Paulo, no período de 2019 a 2020, foram verificados cerca de 10 mil itens, distribuídos nos segmentos de vestuário, cama e mesa, diplomas, ferramentas, objetos, amostras e revistas. As tabelas com a estimativa do quantitativo dos objetos se encontram juntadas em anexo, de acordo com as respectivas seções. Desse modo, o presente estudo vem trabalhando com a respectiva quantidade apurada, tendo em vista o fato do acervo ainda não ter concluído inventário próprio, permanecendo aberto a novas aquisições e doações de forma continuada até os dias atuais.

Contudo, faz-se necessário acrescentar que tanto em abril de 2023, quanto em dezembro de 2024, durante visita à sala da coleção, foi possível perceber considerável aumento no volume de peças, em virtude da chegada de novos móveis e objetos variados. Esse movimento gerou diferentes organizações e disposições para abrigar tais itens, que ainda se encontram em processo de identificação e catalogação, um trabalho realizado exclusivamente pela colecionadora. Muitos desses materiais vêm sendo adquiridos por meio de doações, mas também em função da participação em leilões, bem como visitas às feiras de antiguidades, antiquários, brechós, etc. Trata-se, portanto, de uma coleção de proveniência particular, sem vínculos institucionais e governamentais, ou financiamentos públicos e privados.

Da mesma forma, é oportuno esclarecer que Nina Sargaço foi entrevistada nos anos de 2019, 2022, 2023 e 2024. Foram três conversas realizadas de forma presencial e uma virtual durante o período da pandemia de Covid-19, cujos fragmentos comparecem na

8- Programa sobre artes, antiguidades e coleções apresentado por Jorge Prioli no YouTube, publicado em 18 fev 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bBiJ_cqxETM. Acesso em: 26 jan 2025.

9- O episódio 44 do podcast *Haptic & Hue's Tales of Textiles*, foi publicado em 2 novembro de 2023. Disponível em: <https://podcasts.apple.com/ca/podcast/the-language-of-thread-why-sewing-matters-and-how/id1530400722?i=1000633426642>. Acesso em 7 jan 2024.

escrita dos capítulos, com o intuito de compreender o processo de formação e desenvolvimento da coleção. O método utilizado foi da História Oral (HO), constituindo fonte privilegiada na pesquisa, tendo em vista tratar-se de tema recente e relevante, relacionado com a trajetória, vivência e experiência da entrevistada, conforme aponta Verena Alberti (2013). Do mesmo modo, Rejane Penna (2005) vem corroborar nesse sentido, ao considerar que essa metodologia se refere a um espaço de contato e influências interdisciplinares, em escalas e níveis locais, com ênfase em eventos que permitem interpretações qualitativas de processos históricos e sociais.

Além disso, foram realizadas consultas nas redes sociais da Coleção Nina Sargaço, tais como Facebook e Instagram, na medida em que a colecionadora chamava a atenção para certos objetos ou questões específicas no período em questão. Vale ressaltar que esse tipo de escrita vem se destacando como fonte de investigação em diferentes áreas do conhecimento, possibilitando ângulos privilegiados para a percepção de microfundamentos sociais. Nessa seara, o ambiente virtual tem proporcionado verdadeiros “refúgios do eu” (Mignot, Bastos, Cunha, 2002), oferecendo recursos e permitindo relatos de memórias que não puderam ser registrados em outras materialidades (Simões, 2012).

Com isso, no primeiro capítulo vamos relacionar os itens que compõem a coleção Nina Sargaço em segmentos específicos, bem como a formação e o desenvolvimento do respectivo acervo. Para isso, será observado o ponto de vista de Krzysztof Pomian (1984) de que coleções são tanto símbolo de pertença social e de valorização da cultura, como evidenciam sinais de poder. Sobre as questões que envolvem os motivos para se colecionar, vamos nos basear em Jean Baudrillard (2004), considerando que quando os objetos passam a fazer parte de uma coleção, são abstraídos de sua função, servindo a uma ordem simbólica específica, numa relação direta e afetiva com o indivíduo. No tocante às formas de divulgação, vamos seguir a lógica de André Desvallées e François Mairesse (2013), de que a comunicação tem se tornado o princípio motor do funcionamento dos lugares de memória desde o fim do século XX. Do mesmo modo, vamos pontuar que as redes sociais são conexões entendidas como laços sociais gerando interações entre grupos, constituindo determinado capital social, como sugerem Pierre Bourdieu (1983) e Raquel Recuero (2009).

No segundo capítulo, vamos interrogar a relevância dos modos de saber-fazer, com destaque para a prática do bordado, para a preservação da memória e reafirmação da identidade. São conhecimentos seculares que reúnem “traços distintivos espirituais,

materiais,¹⁰ intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade e um grupo social” (Unesco, 1992), configurando portanto, patrimônio cultural da humanidade. Nessa lógica, vamos identificar esse saber-fazer como um pensar com as mãos capaz de produzir solidariedade, pertencimento e identidade, sob a ótica de Ulpiano Bezerra de Menezes (2008) e de José Reginaldo Gonçalves (2009) com relação ao conceito patrimonial. Do mesmo modo, vamos correlacionar a questão da memória com a identidade, individual ou coletiva, como sugere Jacques Le Goff (1996), bem como conceituar os lugares de memória, onde o simbólico, o funcional e o material se unem, conforme ressalta Pierre Nora (1997). Na sequência, ao apresentar os tipos de bordados existentes na Coleção Nina Sargaço, vamos considerar as questões referentes à constituição do feminino, tendo em vista o caráter materializado desse saber-fazer. Para tal, vamos operar com Rosiska Parker (2010), no que diz respeito à influência do bordado na vida das mulheres, com Maria do Carmo Pereira (2023), sobre a aplicação da técnica de bordar e com Guacira Louro (2002) sobre as relações de identidade, observando marcas, regras e costumes pertinentes.

No terceiro capítulo, pontuaremos a relação do bordado com a educação feminina, por meio dos métodos de ensino existentes na coleção, com base nos cursos da Singer, que muito contribuíram para a profissionalização das mulheres. Com relação ao imaginário feminino, vamos utilizar Roger Chartier (1993), pontuando as estratégias simbólicas construídas para classes e grupos, determinando posições e relações, muitas vezes de submissão, e Gilbert Durand (1984), sobre a estrutura do imaginário, que guarda todos os modelos de representações. Sobre a diferenciação do conhecimento por gênero, vamos considerar Pierre Bourdieu (1999) que aponta que há uma distinção cultural entre homens e mulheres, sendo o primeiro mais nobre e o outro menos prestigioso, bem como Guacira Louro (2002) que acrescenta que foram criadas narrativas sobre diferentes habilidades, talentos ou aptidões de forma a justificar lugares e possibilidades de cada gênero. Uma temática também discutida por Michelle Perrot (2005) evidenciando que a imagem de boa educação é uma forma de distinção para as meninas, assim como por Oresta López-Pérez (2008), que ressalta as desigualdades e contradições existentes nos conteúdos escolares quanto à forma de delimitar e interpretar a cidadania feminina.

10- A Conferência Mundial sobre Políticas Culturais realizada no México em 1982 vem conceituar a cultura sob o ponto de vista antropológico, reafirmando a importância do campo para o desenvolvimento social, como também considerar a identidade cultural como valor único e insubstituível, esboçando o princípio de uma política baseada no respeito à diversidade. Ver: Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity>. Acesso em: 23 abr 2023.

Nas considerações finais, será destacado o papel relevante da salvaguarda dos objetos da coleção como elemento garantidor da lembrança, permitindo que tal conhecimento possa ser transmitido às gerações futuras, sem que o mesmo caia no esquecimento.

Assim, convencida de que os bordados têm histórias, foram criados por sujeitos distintos, com modos de fazer peculiares, expressando saberes que foram transmitidos em singulares processos de ensino-aprendizagem ao longo do tempo, me deixo invadir por questões que iluminam o meu ziguezaguear pela Coleção Nina Sargaço. Detenho-me em utensílios diversos, em panos amarelados, papéis que ditam os passos do como fazer para mulheres que ocupavam o tempo e espantavam a solidão do confinamento do lar em meio a agulhas e linhas, e que, por meio do bordado, conquistaram a sua independência financeira, fazendo uso da sua arte para denunciar, lutar, reivindicar e interferir no mundo.

I - UMA COLEÇÃO É UMA CORRENTE DE AFETOS

1.1 - O ato de colecionar

Figura 4– Coleção Nina Sargaço.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.¹¹

Coleções são espaços mágicos que nos fascinam e evoluem com suas simbologias, artefatos, imagens e documentos. Refletem ambiguidades, materialidades e abstrações, que emergem em contraposição à dialética da lembrança e do esquecimento. Localizada em São Paulo, a Coleção Nina Sargaço surpreende pela enorme quantidade de peças armazenadas numa sala comercial de 42m² da movimentada Avenida Brigadeiro Luís Antônio. Quando a porta se abre, um universo rico em signos e encantamentos se manifesta, em meio ao frenesi da mais cosmopolita cidade brasileira, com suas buzinas estridentes, trânsito agitado e pedestres apressados.

Nesse lugar de memória, objetos de diferentes formas, texturas, cores, tipos e tamanhos passam a pulsar e a ecoar suas histórias, numa suave sinfonia entre quatro paredes. Um ritmo calmo e sereno invade o ambiente, enquanto o tempo, em suspensão, se encarrega de soprar lembranças e recordações atravessadas por diferentes saberes e práticas, traços geracionais e de gênero, proporcionando um passeio por múltiplos passados em pleno presente, como sugere Reinhart Koselleck (2014).

O ato de colecionar é recorrente em diversas culturas e tempos. Por definição, os homens são seres que colecionam e classificam, como forma de naturalizar e domesticar irregularidades e o cotidiano (Levi-Strauss, 1973 apud Schwarcz et Dantas, 2008). Assim,

¹¹- Foto da Coleção Nina Sargaço postada no Facebook em 8 de março de 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=666873922104916&set=pb.100063469423503.-2207520000.&type=3> Acesso em: 14 mai 2023

pode-se dizer que uma coleção é um conjunto de coisas guardadas de acordo com interesses específicos de ordem cultural, estética ou científica.

Tal prática remonta à Antiguidade, onde povos antigos costumavam enterrar seus mortos juntos com artefatos, para que esses os acompanhassem em outras vidas. Essa gênese pode ser localizada nas comunidades pré-históricas europeias em torno de 3.000 AC, como aponta Alexandra Bounia (2004). Desde essa época até os dias de hoje, muitas foram as fases perpassadas, cujos desdobramentos contribuem de forma inestimável para a discussão sobre coleções, acervos e museus.

Krzysztof Pomian (1984) afirma que coleções são conjuntos de objetos mantidos para além do circuito das atividades econômicas, fechados em um local preparado para esse fim, com proteção especial, de forma que possam ser expostos ao olhar do público. São semióforos, sem utilidade específica, mas repletos de significado, considerados peças de celebração. No caso, estamos tratando de obras de arte, relíquias do passado, artefatos exóticos e materiais da natureza, ou seja, objetos impregnados de valores simbólicos. Assim sendo, participam no intercâmbio que une o “mundo visível e o invisível”, e por essa forma tornam-se peças preciosas (Pomian, 1984, p.66). Contudo, embora a prática de coletar esteja associada à valorização da cultura humanista e ao desenvolvimento da ciência, também evidencia sinais de poder.

As coleções, que, para os membros do meio intelectual e artístico, são instrumentos de trabalho e símbolos de pertença social, são, para os detentores do poder, insígnias da sua superioridade e também instrumentos que lhes permitem exercer uma dominação neste meio (Idem, p.79).

A relação entre crescimento de coleções, influência social e demonstração de poder é recorrente desde a época dos romanos. Entre as características identificadas por Adelaide Duarte (2012) ao longo desse processo, destacam-se a vaidade, o luxo, a ostentação e a especulação. Outra questão a se considerar é a prática de saques e pilhagem, em decorrência da disputa dos territórios, muito recorrente ao longo da história:¹²

No período do Império Romano herdou-se aquele gosto por reunir e conservar as obras de arte. O colecionismo particular sofreu um grande desenvolvimento, sendo favorecido por um dinâmico comércio da arte, que motivou a realização de

12- Espoliações foram recorrentes ao longo da história. Julius von Schlosser aponta para a recolha sistemática do Imperador Constantino, no século IV, para a “decoração” da cidade de Constantinopla, e o papel do imperador francês, Napoleão, em finais do século XVIII e inícios do século XIX (Salmon, Pierre, 1958, p. 82 et Schlosser, Julius, 1956, p. 27-32 apud Duarte, 2012, p.81).

cópias (Duarte, 2012, p. 81).

Foram os romanos que muito contribuíram para a arte e cultura do seu tempo, ao resgatarem importantes obras de arte para as sucessivas gerações (Bounia, 2004). Tais tesouros dos templos da Antiguidade foram herdados por igrejas e abadias ao longo da Idade Média, que acumulavam também objetos doados pela população e pela realeza. Durante o Renascimento, os hábitos colecionistas sofreram alterações, tendo em vista a valorização do indivíduo, bem como das culturas clássicas. A elevação do espírito e o prazer da contemplação passaram a nortear as ações de colecionadores no período, bem como o ajuntamento de materiais do mundo natural:

It has been a well-accepted fact that Renaissance collections were formed after the direct or indirect influence of the Romans, as part of both the general interest in the humanities and also the classical past that characterises that particular period, and the excavations in Rome and elsewhere in Italy, which had started long before to enrich private and public collections (Bounia, 2017, p.31).¹³

Coleções importantes de membros da realeza, nobreza e burguesia surgiram nesse período. Entre elas, a da família Médici, em Florença, responsável pela construção da *Galleria degli Uffizi*, em 1559, primeiro edifício erguido para esse fim. O prédio foi doado à cidade italiana anos mais tarde, em 1737, e a coleção aberta ao público, dando início à uma das primeiras pinacotecas e galerias de arte europeias,¹⁴ que funciona até os dias de hoje com cerca de 1,5 mil obras divididas em 45 salas de exposição, reunindo pintores renascentistas como Michelangelo, Leonardo da Vinci, Caravaggio, Rafael, Botticelli, Ticiano, etc. Na França, a famosa coleção de Francisco I (1515-1547) também foi aberta à visita, num outro exemplo de transferência do privado para o público. Após a Revolução Francesa, o acervo real passou a ser exposto à população, em 1793, dando origem ao Museu do Louvre, na época denominado Museu Central das Artes.

Na segunda metade do século XVI, o gosto por colecionar evoluiu para uma nova

13- “É um fato bem aceito que as coleções renascentistas foram formadas após a influência direta ou indireta dos romanos, como parte tanto do interesse geral pelas humanidades e também o passado clássico que caracteriza naquele período em particular, e as escavações em Roma e em outros lugares da Itália, que começou muito antes a enriquecer coleções privadas e públicas” (Bounia, 2017, p 31, tradução nossa).

14- Formaram-se coleções principescas, aristocráticas e burguesas de grande relevo, como sejam, as dos Gonzaga, em Mântua,; dos Montefeltro, em Urbino; dos Este, em Ferrara, dos Papas, em Roma, ou dos Médicis, em Florença. (Duarte, 2012, p. 82) Em 1560, Cosimo I (1519-1574) pediu ao pintor e arquiteto Giorgio Vasari (1511-1574) que construísse um prédio que funcionasse como escritório administrativo e de magistratura de Florença, a Galeria degli Uffizi, cujo terceiro andar foi reservado para guardar as obras de arte da família. Ver em: <https://www.museusdeflorenca.com/galleria-degli-uffizi/> Acesso em: 21 nov 2022.

tipologia, a dos gabinetes de curiosidades, ou “câmara das maravilhas”, onde se preservavam raridades e se produziam pesquisas. Alguns deles, inclusive, foram os embriões dos primeiros museus de ciências e história natural do século XIX:

Esses gabinetes, [...] buscavam simular, [...] grande quantidade de espécies variadas, objetos e seres exóticos, vindos de terras distantes, em arranjos quase sempre caóticos. Com o tempo, tais coleções se especializaram. Passaram a ser organizadas a partir de critérios que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII. Abandonavam, assim, a função exclusiva de saciar a mera curiosidade, voltando-se para a pesquisa e a ciência pragmática e utilitária (Julião, 2006, p. 32, apud Rodrigues, 2016, p.3).

A partir dos setecentos, as coleções passam a ser interpretadas como instrumento pedagógico, de valorização nacional, tendo em vista o fato do acesso à cultura e à arte numa instituição pública ter sido propagado como um direito. Com isso, “o museu, passou a simbolizar a coleção de acesso público” (Duarte, 2012, p. 85).

De todo o modo, como pontua James Clifford (1994), como os sistemas de valor e significado que estão relacionados ao ato de colecionar são vinculados à identidade cultural, estão sempre suscetíveis à mudanças de regras, tendo em vista as influências de processos subjetivos. No caso, a noção de que a identidade é uma ideia de riqueza, seja de objetos, conhecimentos, memórias ou experiências, não pode ser considerada como universal:

As inclusões em todas as coleções refletem regras culturais mais amplas -de taxonomia racional, de gênero, de estética. Uma necessidade excessiva, até voraz de ter, transforma-se em desejo governado por regras, significativo. Assim o eu que deve possuir que não pode ter tudo aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias - para fazer ‘boas’ coleções (Clifford, 1994, p.71).

Da mesma forma, o antropólogo ressalta que nem todas as coleções são sinônimos de cultura universal, repositório de valor incontestável, lugar de progresso, descoberta e acumulação de patrimônios. Tendo em vista o fato de muitas serem destinadas a públicos específicos, refletindo velhos ideais estéticos e científicos, imprimem histórias de exclusão e silenciamento, nem sempre podendo ser classificadas como patrimônios culturais, por não constituírem bens autênticos.

No caso, Clifford (2016) defende a descentralização e circulação das coleções de forma ampla, com base na diversidade das tradições e multiculturalidade. Como exemplo a ser seguido, cita os museus tribais, que refletem formas indígenas, projetando uma visão da história como luta, sobrevivência, renovação e diferenças:

Quando uma comunidade expõe a si mesma através de coleções e cerimônias espetaculares, constitui-se um lado de ‘dentro’ e um lado de ‘fora’. A mensagem da identidade é direcionada de maneiras diferentes para membros e forasteiros – os membros são convidados a compartilhar da riqueza simbólica, os forasteiros são mantidos como observadores ou parcialmente integrados, sejam eles especialistas ou turistas [...] ‘Ter’ uma cultura, segundo Richard Handler (1987, 1993), é ser um colecionador, envolvido no jogo de possuir e seletivamente valorizar modos de vida. (Clifford, 2016, p. 29).

Como pode se observar, o colecionismo tem raízes profundas e especificidades distintas, em diferentes espaços de tempo. Nessa esteira, os motivos para o ato de colecionar seriam atribuídos, na maioria das vezes, a um “zelo filalênico”, ‘luxo oriental’, ‘motivos políticos’ ou simplesmente ao desenvolvimento de um ‘mundo de refinamento e cultura’” (Duarte, 2012, p. 80). Com isso, pode-se considerar que o ato de colecionar está relacionado com uma questão de comportamento e de cultura, onde semióforos se cruzam com as histórias da arte, da história e das ciências, gerando uma série de questionamentos sobre o que de fato leva um indivíduo a se interessar pelo colecionismo.

Mas, o que faz uma pessoa mover-se na direção de juntar memórias, resíduos do passado, objetos não utilitários, fetiches, obras de arte, do mundo natural, exóticos, entre outros? Porque esses objetos passam a ter relevância? Que tipo de relação colecionadores desenvolvem com esses objetos? Há de fato uma questão passional?

1.1.2- Motivos para se colecionar: o olhar sobre os objetos

Uma coleção agrega objetos “com a intenção de partilhar uma identidade, que, para o colecionador, se constitui como especial”, conforme sinaliza Susan Pearce (1995, p. 69-88, apud Duarte, 2012, p. 57). Entre as principais motivações elencam-se: lazer; estética; concorrência; risco; fantasia; senso de comunidade; prestígio; dominação; gratificação sensual; preliminares sexuais; desejo de ressignificar objetos; o ritmo agradável da mesmice e da diferença; ambição de atingir a perfeição; estendendo o eu; reafirmando o corpo; produzir identidade de gênero; alcançar a imortalidade.

Já Maurice Reims (1959, apud Bounia, 2004), aponta quatro motivos principais: a necessidade de posse, a necessidade de atividade espontânea, o impulso de autopromoção e a tendência a classificar e regularizar as coisas. Essa última, segundo Bounia (2004) marcaria a diferença entre colecionar e acumular. Nesse sentido, classificação e ordem seriam duas das noções mais importantes em coleções, que permitem a compreensão sobre o processo de formação das mesmas.

Desse modo, o conceito de coleção distingue-se do de acumulação, pois há uma exterioridade social de relações humanas. Jean Baudrillard (1968, p.81-111), pondera que “a coleção emerge para a cultura: visa objetos diferenciados que têm frequentemente valor de troca, que são também “objeto” de conservação, de comércio, de ritual social, de exibição”.

Esse processo de acumulação se remete à intencionalidade que define o que pode ser guardado, como isso se dará e o que será eliminado, conforme sugere Luciana Heyman (2012, p.54-55). Nesse ínterim, todos os itens de uma coleção não só atendem a um mesmo impulso, como cumprem uma mesma função, mesmo que “cada item possa ter uma particularidade e ocupar um lugar específico em relação aos demais”.

Tais peças servem a uma ordem simbólica específica, reproduzindo propósitos e valores, tais como testemunho, nostalgia, lembrança, evasão, bem como história, autenticidade, sincronia, funcionalidade. No momento em que fazem parte de uma coleção, são abstraídas de sua função e relacionadas ao indivíduo, integrantes de um universo a ser reconstruído, uma totalidade privada:

Os objetos nesse sentido são, fora da prática que deles temos, num dado momento, algo diverso, profundamente relacionado com o indivíduo não unicamente um corpo material que resiste, mas uma cerca mental, onde reino, algo que sou, o sentido de uma paixão (Baudrillard, 2004, p. 93).

Esses artefatos cotidianos são marcados por relevante investimento afetivo, tal como ocorre com as paixões humanas, com função reguladora, de importância vital no equilíbrio do indivíduo. Em alguns casos, são apontados como “deuses domésticos”, tornando-se ‘docemente imortais’ (Baudrillard, 2004, p. 95).

Não por acaso, Maurice Rheims definiu o gosto pela coleção como “uma espécie de jogo passional” (1959, p. 95, apud Baudrillard, 2004, p. 95). Isso porque, a conduta de colecionamento pode chegar à uma satisfação reacional igualmente intensa à prática sexual, tendo em vista o grau de fanatismo e paixão do colecionador pelos seus objetos:

Uma relação com a conjuntura sexual é visível por toda a parte; a coleção aparece como uma compensação poderosa por ocasião das fases críticas da evolução sexual(...) Constitui em relação à esta, uma regressão ao estado anal, que se traduz por condutas de acumulação, ordem, retenção agressiva (Baudrillard, 2004, p. 96).

Já na lógica de Pearce (1993), há dois processos distintos no momento em que um objeto passa a fazer parte de uma coleção. O “processo de projeção”, que traduz-se na substituição do contexto prático e utilitário da peça por um conteúdo relacionado à vivência

do colecionador, bem como o “processo de interiorização”, quando o colecionador assimila características do artefato. Nesse momento, o objeto passa a ter um determinado valor, com base na ligação emocional que se estabelece com o respectivo colecionador, deixando-se personalizar e contabilizar. Trata-se de uma contabilidade subjetiva, onde tudo pode ser possuído, investido, ordenado, classificado e distribuído (Baudrillard, 2004).

Isso ocorre porque os objetos desempenham um papel singular na vida cotidiana, onde restam abolidas neuroses, tensões e aflições. Inclusive, é exatamente isto o que lhes dão alma, tornando-se nossos, como afirma o autor. Do mesmo modo, o objeto acaba sendo um espelho, refletindo apenas as imagens desejadas, influenciando diretamente na constituição dessa coleção, que compreende a integração recíproca entre objeto e quem coleciona. “É esse jogo apaixonado que constitui o sublime desta conduta regressiva e justifica a opinião segundo a qual todo o indivíduo que não coleciona alguma coisa não passa de um cretino e um pobre destroço humano” (Idem, p. 96).

1.1.3- O despertar de uma coleção.

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.
(Antonio Cicero, Guardar, 2018)

Diversas são as razões que levam pessoas a selecionar objetos ou bens da natureza com o intuito de guardá-los para a posterioridade. Para muitos, como sugere José Bessa (2012), a mania de acumular e armazenar coisas pode até parecer uma doença, uma incapacidade de se desfazer de bugigangas velhas e inúteis. Por trás das esquisitices que envolvem o ato de colecionar, muitas das vezes está o desejo de fazer parte da história cotidiana, mesclando presente, passado e futuro num processo de manutenção da memória.

Na crônica “O colecionador de Jornais”,¹⁵ o antropólogo e historiador conta a história de um senhor que por décadas guardava empilhados nos cômodos da sua casa, em estrados improvisados de madeira, todos os jornais que lia diariamente. Ele os classificava por ordem cronológica, como se quisesse “aprisionar entre as quatro paredes [...] os acontecimentos de Manaus, do Amazonas, do Brasil, do mundo”. Nessa ótica, “qualquer coleção tem o poder de representar o indivíduo, ligando-o ao mundo que o cerca. Desta forma, no ato de colecionar coisas, colecionamos a nós mesmos” (Bessa, 2012, Taquiprati).

No caso de Nina Sargaço, as recordações da infância compostas por imagens de romances, agulhas, dedais e caixinhas de costura guiaram seus passos para a concretização dos seus desejos. Não por acaso, ela reserva um lugar especial para o espaço “armarinho” na coleção, tendo em vista o valor afetivo contido nos mais variados lápis, lapiseiras, linhas, gizes, dedais, apetrechos, entre outros utensílios de costura, conforme pode se observar na figura 5.

Figura 5 – Armarinho da Coleção Nina Sargaço.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço¹⁶

Na concepção de Walter Benjamin (1985, p. 38, apud Olender, 2012, p. 139), “o colecionador sonha não só estar num mundo longínquo ou pretérito, mas num mundo melhor”, onde o valor afetivo esteja impregnado nas peças do cotidiano, dando-lhes nova abrangência, transformando a realidade. O que muitos têm em comum é uma vontade pessoal de coletar itens com finalidades específicas, dando lugar a verdadeiros gabinetes de curiosidades que perpassam épocas. Trata-se de um desejo de museu, recorrente em grande parte dos colecionadores brasileiros e simultâneo ao surgimento das primeiras instituições museais do país, como ressalta Cícero Almeida (2021). Mas o que determina investir numa coleção?

A collection is basically determined by the nature of the value assigned to the objects., or ideas possessed. (...) If the predominant value is representative or representational, if said object or idea is valued chiefly for the relation it bears to some other object or idea, or objects, or ideas, such as being one of a series, part of a

15- Texto publicado em 24 de junho de 2012, no site Taquiprati. Disponível em: <https://www.taquiprati.com.br/cronica/986-o-colecionador-de-jornais>. Acesso em: 1 out 2024.

16- Foto postada no Facebook da Coleção Nina Sargaço em 7 de abril de 2022 Disponível em: <https://www.facebook.com/search/top?q=armarinhos%20linhas%20e%20romances%20nina%20sarga%C3%A7o> Acesso em 15 mai 2023.

whole, a specimen of a class, then it is the subject of a collection (Bounia, 2014, p.9).¹⁷

E quem é a colecionadora desses objetos que acumulam tantas singularidades e contam tantas histórias? Formada em moda e em designer gráfico, com especialização em desenvolvimento de produto, Nina Sargaço, 66, sempre se interessou pela costura. Desde a infância, quando passava as férias na casa dos avós, em Poços de Caldas, tinha o hábito de passear no comércio local, comprando novelinhos para enfeitar a caixinha de bordado, muito embora nunca tivesse apreendido a arte de bordar.

Figura 6 – Nina Sargaço na sala da coleção.



Foto: Rosana Rocha

Nas memórias, a lembrança de que toda a família da cidade do sudoeste mineiro utilizava agulha e linha para enfeitar panos, toalhas, roupas. “Eu sempre gostei de linha, eu sempre gostei dessas coisas têxteis. Eu adorava ir no armarinho e comprar um novelinho âncora, de linhas de bordados. Eu queria ter todas na minha caixinha, de todas as cores, como se fosse uma caixa de lápis” (Nina Sargaço, 2019).¹⁸

Durante a adolescência, nos anos 1960, a carioca percorria as ruas do bairro onde morava, na Zona Sul do Rio, observando atentamente o corte e o molde das roupas exibidas nas principais vitrines das lojas de moda feminina de Copacabana. O interesse por modelagem

17- “Uma coleção é determinada basicamente pela natureza do valor atribuído aos objetos, ou ideias possuídas. (...) Se o valor predominante é representativo ou representacional, isto é, se o referido objeto ou ideia é valorizado principalmente pela relação que mantém com algum outro objeto ou ideia, ou objetos, ou ideias, como sendo um de uma série, parte de um todo, um espécime de uma classe, então é o assunto de uma coleção” (Bounia, 2014, p.9, tradução nossa).

18- Entrevista com Nina Sargaço, concedida à autora, em julho de 2019, em São Paulo, para o projeto de doutorado “Bordar e guardar: o imaginário feminino na Coleção Nina Sargaço”, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Educação (ProPEd), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

percorreu toda a juventude e a idade adulta, se intensificando ainda mais no período em que viveu nos Estados Unidos (EUA), na década de 1980. Lá, mergulhou no universo dos moldes, com o incentivo da sogra americana.

Eu não sei bordar, não sei fazer renda, mas sei costurar desde pequena. Lá em casa tinha máquina de costura, como tinha em todas as casas, porque as mulheres da geração da minha mãe sabiam pelo menos sentar-se na máquina e fazer uma bainha. Eu gosto de costurar e eu sempre detestei tudo o que eu vejo nas lojas, então eu sempre fiz a minha roupa baseada em moldes. Minha sogra americana me ensinou a costurar por moldes há mais de trinta anos atrás, quando vivi nos EUA (Nina Sargaço, 2019).

Nina estudou Museologia no Museu Histórico Nacional e História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mas não finalizou nenhuma das duas graduações. Acabou enveredando pelo campo da aviação, onde trabalhou por vários anos tanto como auditora de qualidade da Pan American Airways Inc, bem como na área de vendas da United Airlines. Também foi diretora de Comunicação Interna numa empresa de Central de Atendimento, em Macaé.

Além dos Estados Unidos (EUA) e da República Dominicana, morou em vários locais em nosso país como Mato Grosso, Pernambuco, Bahia e São Paulo. Por todos os lugares onde passava, o olhar recaía em têxteis diversos, suas texturas, cores, formatos, origens e finalidades. No caso, o interesse por peças sob medida, acabou sendo o primeiro passo para o início da sua coleção.

Deixando-se guiar pelas memórias, ela narra que em 2006, quando experimentava uma roupa numa loja do Shopping Itaigara, de Salvador, recebeu uma oferta inusitada de uma cliente que se encontrava na cabine ao lado. Ao escutar o comentário que fazia sobre vários defeitos na feitura da peça, a jovem teve certeza de que se tratava de uma pessoa que tinha alguma ligação com o segmento de corte e costura.

Conversa vai, conversa vem, logo perguntou: “Minha tia morreu e até hoje eu guardo tudo que ela tinha de costura. Ela era igual à você, sempre encontrava defeito nas roupas. Estou me mudando, se quiser pode ficar com as coisas da minha tia”. Nina não teve dúvidas, respondeu que sim, sem pestanejar:

E eu fui lá na casa dela pegar as coisas. Ela estava apavorada com o fato de ter que se mudar e não poder mais guardar as coisas de costura da tia. Era uma casa imensa, talvez ela estivesse indo para um apartamento menor. Peguei um metro e meio de revistas empilhadas, um Método de Corte Centesimal, um método de modelagem de madeira que vem uns estojos bacanas, e mais umas outras coisas assim. Quando eu estava indo embora ela disse: “Mas isso aqui não lhe interessa,

né?” Quando eu olhei era o álbum do curso de corte e costura que a tia tinha feito, o álbum da Singer, um tesouro sem preço. Ali começou a minha coleção (Nina Sargaço, 2022).¹⁹

Nesse contexto, nascia a Coleção Nina Sargaço, de forma seletiva e voluntária, reunindo material relacionado ao ofício da agulha e linha no Brasil. No caso, foi construída por vontade de colecionamento individual seguindo intenções pessoais, tais como gosto, prazer e utilidade:

Essa coleção ela surge do armazenamento dos antigos métodos de costura, dos álbuns de amostras. [...] A importância dela é porque é um retrato, um recorte de têxteis do século XX comuns, é um anonimato, é o que tem na casa da maioria das pessoas. Porque a maioria das pessoas não é baronesa. Se você vai a um museu, o museu vai sempre dar atenção ao que é de alguém, uma celebridade política da história, a ex-baronesa. Na minha coleção, as pessoas que visitam se encontram (Nina Sargaço, 2022).

A coleção agrupa peças impregnadas de valores simbólicos, culturais e históricos, que congregam funções distintas, configurando importante lugar de memória, onde passado, presente e futuro se mesclam. Para Koselleck (2014), o que se espera para o futuro é delimitado de maneira diferente do que foi vivenciado no passado. Nessa esteira, “expectativas cultivadas podem ser ultrapassadas; experiências realizadas, no entanto, são colecionadas” (Koselleck, 2014, p. 308).

O que eu tenho são ferramentas, livros e métodos de ensino, manuscritos, manuscritos pedagógicos, tudo assim, um cabedal do conhecimento da parte pedagógica dos ofícios têxteis domésticos anônimos, tradicionalmente femininos (Nina Sargaço, 2022).

De acordo com Nina Sargaço, sua coleção é composta de materiais obtidos por meio de doações, aquisições ou descartes. São registros da história do cotidiano, onde os sujeitos são pessoas comuns, onde peças banais e corriqueiras tornam-se relíquias, impregnadas de memórias afetivas, heranças do passado, tradições ancestrais. Artefatos esses, que restaram guardados em baús das casas de famílias, tendo sido elaborados por mãos habilidosas de avós, mães e tias de diversas regiões do país.

Eu abordo a mulher comum, que ia para o trabalho, que ia para a sua vida bem arrumada, com boas costureiras. Este é o foco da minha coleção, o anonimato. Eu gosto da costura das lojas de Copacabana, das mulheres comuns. Não é da Maison da dona Rosita daqui de São Paulo, não é da Maison do Dener, é de gente comum, gente

19- Entrevista com Nina Sargaço, concedida à autora, em janeiro de 2022, de forma remota, em função da pandemia de Covid-19.

gente como sua mãe, como a sua avó que andavam todas arrumadinhas indo nas costureiras (Nina Sargaço, 2022).

Durante os últimos 14 anos, a colecionadora conseguiu juntar cerca de 10 mil itens relacionados ao ofício da agulha e linha no Brasil. Para isso, realizou um longo trabalho de garimpo em antiquários, brechós, participação em leilões, além da montagem de uma rede de apoio, que passou a atuar de forma colaborativa no sentido de agrupar métodos pedagógicos, revistas, álbuns, peças prontas, entre outros objetos representativos, sem falar nas doações que foram surgindo ao longo do tempo. “Eu fui conhecendo pessoas que passaram a me fornecer peças específicas. Hoje sou fonte de renda de algumas, como uma mulher de Niterói, que me arruma coisas que são do arco da velha. Ela tem uma banca na Praça XV” (Nina Sargaço, 2022).

Figura 7 – Álbum de Bordados da Singer, início da coleção.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Nina Sargaço.

Entre as preciosidades encontradas, um álbum de amostras que havia sido descartado. “Apareceram no lixão de São Gonçalo amostras complementares, então um catador pegou, pois sabia que interessava. São redes invisíveis de sobrevivência das pessoas, a gente está falando de catadores que alimentam a Praça XV” (Nina Sargaço, 2022). A peça, confeccionada pelas alunas dos cursos da Singer, referência na época para capacitação das mulheres nas técnicas do bordado e costura à máquina, conforme pode se observar na figura 7, se tornou um dos destaques da coleção. Tratava-se de relevante método de ensino, pois indicava o modo de fazer dos pontos e tipologias, a partir do conhecimento teórico obtido

durante as aulas ministradas.

1.2 – Uma coleção em formação

Objeto e pessoa estão diretamente integrados na constituição de uma coleção. Na estrutura do sistema possessivo, conforme indica Baudrillard (1968), há uma sucessão de termos, que finaliza na pessoa do colecionador. Nesse contexto, qualidade e valor de troca de um objeto dependem do domínio cultural e social, mas “sua singularidade absoluta ao contrário lhe vem do fato de ser possuído por mim” (Baudrillard, 1968, p. 99).

Desse modo, itens de uma coleção ganham importância a partir do contexto em que foram recolhidos ou porque formam uma massa crítica de material sobre um tema específico. Apesar de transformações ocorridas, as coleções continuam repletas de sinais e indícios que nos permitem elaborar mapas conceituais, fundamentais para se compreender a formação desses acervos. Para confecção destes mapas, adota-se o paradigma indiciário, a saber, pistas que podem apontar para as particularidades. Com isso, é possível observar o caminho percorrido por estes objetos através de décadas. Neste mapeamento, pode-se observar hábitos, costumes, marcos de um tempo pregresso:

Os indícios, essas pistas perseguidas por historiadores, museólogos, detetives, psicanalistas, podem apontar para as particularidades. (...) É evidente que este mapa é complexo e de difícil leitura, pois existem diversos tipos de interpretações para elementos das mais variadas tipologias e origens (Rangel, 2012, p. 146).

A colecionadora Nina Sargaço possui um gosto eclético, que pode ser observado na organização e separação do acervo. Muito embora não obedeça a um critério rígido de classificação para as cerca de 10 mil peças, os itens da coleção encontram-se elencados em segmentos específicos, tais como: vestuário, cama e mesa, diplomas, ferramentas, materiais, objetos, amostras, revistas e métodos de ensino, como veremos a seguir.²⁰

1.2.1 - Vestuário

Quando estive pela primeira vez visitando a Coleção Nina Sargaço, o volume de peças existentes no acervo me chamou a atenção. À primeira vista, o visitante comum pode se perder entre os inúmeros itens espalhados pelas prateleiras das estantes, cômodas, araras,

²⁰- As tabelas com a relação e a quantidade dos itens existentes na Coleção Nina Sargaço conforme segmentos apontados se encontram juntos em anexo. O recorte temporal é referente ao ano de 2019.

paredes e móveis existentes nesse importante repositório de trabalhos manuais femininos. Entretanto, no meio da aparente desordem, havia um ordenamento, uma classificação própria.

Logo na entrada, como pode se observar na figura 8, via-se de longe uma arara com camisolas de vários tipos, tamanhos, cores, tecidos, desenhos e aplicações. Da seda ao algodão, as peças impecavelmente penduradas, em local de destaque, demonstram o apreço da colecionadora por moldes, modelos e roupas em geral.

Figura 8- Camisolas da Coleção Nina Sargaço.



Foto: Rosana Rocha.

Como bem define Nina Sargaço, sua coleção é dedicada ao corte e costura feminino, bordados, tapeçaria, tecelagem e rendas. De todo o modo, trata-se de um espaço múltiplo, que abarca itens diversos relacionados à prática dos trabalhos manuais. Na medida em que nos embrenhamos nesse ambiente, percebemos subdivisões naturais. Uma delas, é a seção de vestuário, que agregava mais de 940 itens, como peças para bebês, crianças e mulheres. Entre elas, sapatinhos e meias, roupa de batizado, mantas, babadores, toucas, camisas de pagão e casaquinhos, vestidos infantis, vestidos de noiva, camisolas, lenços, lingerie, luvas, bolsas, chapéus, aventais, traje do Minho, blusas e anáguas. Camisolas, lingerie e vestidos surgiam como itens de maior quantidade dentro desse segmento, com aproximadamente 100 peças cada. Na sequência, blusas, toucas e mantas somavam cerca de 170 unidades. Já as peças para enxoval de bebê juntas, ultrapassavam o número de 200.

Maurice Rheims distinguiu colecionadores de amadores e curiosos. No caso, o indivíduo que coleciona é imbuído do “instinto de pesquisador”, do “sentido de perfeição”,

bem como recorre ao “gosto” na escolha dos objetos. “Il a le flair du chasseur, l’âme du policier, l’objectivité de l’historien, la prudence du marchand de chevaux” (2002, p.10-21, apud Duarte, 2014 p. 48).²¹

Com base nesses padrões, Nina Sargaço consegue mesclar criatividade, qualidade, refinamento e pesquisa na aquisição do seu acervo. Como destaque, as luvas de renda Singeleza ou renda Turca, acessório muito utilizado como sinônimo de requinte e elegância pelas mulheres em várias décadas do século XX no Brasil.

Figura 9- Luva de renda Singeleza



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.²²

Na verdade, desde o século XIX, o uso de luvas era obrigatório para quem frequentava a sociedade da época. De acordo com a revista *O Espelho*, de literatura, modas, indústria e artes, de 1859, tratava-se de um item totalmente indispensável.

Não há moça de mão delicada, nem rapaz do tom que deixe de trazer a sua luva de pellica. É possível em um baile encontrar-se alguma moça com os braços simples, porém com as mãos nuas, sem luvas, isso não, é cousa que não se vê, nem em qualquer casa, em que haja uma simples contradansa. A luva pois é tão necessária para quem vai ao baile, como é preciso o lenço para quem tem fluxo (*O Espelho*, 1859, ed.1, p.7).

A colecionadora adquiriu esse modelo de uma vendedora de têxteis da Feira de Antiguidade do Museu de Arte de São Paulo (Masp), que acontece aos domingos, por meio de doação. Segundo ela, esse tipo de renda foi originalmente introduzida no Brasil, por imigrantes italianos, na Região Nordeste, em Alagoas.

21 - “Ele tem o talento do caçador, a alma do policial, a objetividade do historiador, a prudência do negociante de cavalos” (2002, p.10-21, apud Duarte, 2014 p. 48, tradução nossa).

22- Foto postada no perfil da Coleção Nina Sargaço em 27 de janeiro de 2021. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0afZn8Feyu9LVgqQt2Ebvww9Kqqbynw1UuD2AaHaXTAkRedJSmc86SAaCsPS32EaFl&id=477895769643459. Acesso em: 1 out 2024.

Na cidade de Marechal Deodoro no estado de Alagoas, esta renda já foi muito praticada. Foi D. Benedita a última das rendeiras de Singeleza. Tendo este conhecimento entrado em extinção, uma dupla de professoras de arquitetura da UFAL, Adriana Guimarães e Josemary Ferrare, conseguiram estabelecer uma parceria ente instituições italianas e alagoanas de forma a recuperar este ponto. Em Bauru, Solange Oliveira faz Renda Turca. Em países de língua inglesa esta renda chama-se Armenian Lace (Sargaço, 2021, Facebook).²³

1.2.2 - Decoração

No segmento decoração, o número de objetos agrupados chegava a mais de 700. Nesse caso, estão reunidas as peças de cama e mesa, tais como: panos para cozinha, toalhas de mesa - da Ilha da Madeira e com trajes típicos bordados -, lençóis, peças de bordado português de Viana do Castelo, feltros, paninhos de crochê, paninhos bordados, além das rendas - singeleza, Alençon, sianinhas, Racine, Richelieu, italiano, Tenerife, Barrafundada, Renascença, bilros, Bruxelas, punto renascimento, bem como as com fio de ouro e prata.

Figura 10 - Renda Renascença.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Nina Sargaço

As rendas se sobressaem nesse segmento, com mais de 200 itens, seguidas dos panos de cozinha com 150 e toalhas, que somadas chegavam a 140 peças. Os lençóis também aparecem, em número de 100, indicando a importância destes no setor de cama e mesa.

Muitas são as histórias por trás da aquisição desses objetos. Em entrevista realizada em 2019, Nina lembra a primeira vez que conseguiu garimpar uma toalha da Ilha da Madeira, um tipo de bordado único, produzido em tecidos de linho, seda, algodão e organdi.

23- Texto publicado no Facebook da Coleção Nina Sargaço, em 27 jan 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=876826969750335&set=pcb.876832179749814>. Acesso em: 1 out 2024.

“Trabalho de crivo [...] que tem todo um conjunto de bordados, cavacas, ponto cheio, que derivam todos do bordado inglês, que é o bordado aberto, furadinho, bordado de ilhoses”, explica. Na ocasião, estava à procura de álbuns de amostras, num antiquário do bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, mas ao se deparar com a peça em tons de marrom, não resistiu. “Essa toalha maravilhosa saiu de um apartamento da Avenida Rui Barbosa, no Flamengo. O filho deu para as cuidadoras da mãe, as toalhas. Foi a cuidadora quem vendeu por qualquer dinheiro, nesse antiquário”, relata.

Figura 11 - Toalha da Ilha da Madeira.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

A colecionadora conta da importância desse bordado, típico do arquipélago da Madeira, em Portugal, cuja técnica é utilizada em toalhas de mesa, vestidos, camisas, lençóis e lenços. Ela lembra que foi uma inglesa, Elizabeth Phelps (1820-1893), que em 1850 introduziu a técnica na ilha localizado ao sudoeste da costa portuguesa, tendo sido aperfeiçoada pelos alemães que desenvolveram uma máquina própria para contar os pontos.

As bordadeiras eram pagas pela quantidade de pontos aplicados. Tinha até um contador de pontos. Os alemães chegaram a trazer o pano desenhado para que elas fizessem o que os clientes deles queriam. Mas a produção da Ilha da Madeira no século XIX até a década de 1940 no século XX é uma coisa assustadora. Chegou a ter 70 mil oficinas de bordado na Ilha de Madeira, com peças que eram distribuídas para o mundo inteiro. São bordados espetaculares. Lá se fazia tudo, lenço, toalha de mesa, toalhas de banho, (azul e branco) tudo feito à mão, os furinhos (Nina Sargaço, 2019).

Nesse processo de garimpagem, a colecionadora segue comprando e recebendo doações inesperadas. Uma delas, foi a de um vestido de noiva, do ano de 1939, que tinha sido da mãe da doadora, junto com uma coleção completa de chapéus:

Outro dia eu aceitei uma coleção. Eu preciso dizer não, porque está em um limite, entre ser um lugar elegante e começar a virar um brechó. Mas, a filha, me deu o vestido de noiva da mãe, o vestido de 15 anos da irmã, dos anos 1960, e uma coleção de chapéus, nas caixas, espetacular. Não tinha como negar (Nina Sargaço, 2022).

Contudo, boa parte do material captado independentemente da origem, precisa de higienização antes de passar a integrar o acervo. Várias peças chegam muito amareladas, manchadas ou mesmo engorduradas pelo fato de terem sido guardadas por longo período de tempo em caixas, gavetas ou armários sem uso, por mais de uma geração.

A minha coleção se relaciona com a vida das pessoas que estão vivas hoje e por isso eu consigo reuni-la porque são peças muito desprezadas, tipo: “ah, esse pano aqui de fogão, isso daqui está horrível, lixo” (Nina Sargaço, 2019).

Alguns dos itens são literalmente retirados do lixo, por catadores treinados em detectar o valor intrínseco dos objetos descartados. Nesse caso, segundo Sargaço, os panos são submetidos à lavagem com água e sabão, da forma tradicional, sem adição de técnicas específicas. “Esses têxteis todos vêm em péssimo estado, já foram lavados 100, 200 vezes na máquina de lavar roupa. Na hora que ele vem para você ele também precisa ser lavado” (Nina Sargaço, 2022).

Figura 12 – Antes e depois de lavagem de pano de Labirinto.



Fonte: Facebook da Coleção Nina Sargaço.²⁴

Ela destaca que esse método de limpeza se distancia dos protocolos praticados pela maioria das instituições museais. Mas, que em função do estado de sujeira das peças, a solução é “tanque, água e sabão”. E completa: “o tratamento que eu dou a um vestido que

24- Foto e texto publicados no perfil da Coleção Nina Sargaço no Facebook em 4 de maio de 2021. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02qRvimfMvEu6gwc8P8L_v2iQy2loU9PbnYu7S2FHTGkpF1TCsbkUuTEXi427Y1WutKl&id=477895769643459 Acesso em: 18 mai 2023.

estava no baile da Ilha Fiscal, não é o mesmo daquele da toalha de mesa do cafezinho” (Nina Sargaço, 2022). Como exemplo, a higienização de uma peça de Labirinto, que se encontrava emoldurada desde a década de 1960, conforme pode se verificar na figura 12. Nesse caso, a oxidação e a luz criaram uma impressão da imagem do papelão no tecido. Para resolver a questão, Nina se valeu de água e sabão, devolvendo a brancura ao objeto. “Pano de linho e algodão, mesmo que muito oxidado, tem que ser lavado! Simples assim. É água, água e mais água trocada, delicadeza, paciência e tempo. São dias de molho, em água trocada constantemente” (Nina Sargaço, 2021, Facebook).²⁵

A colecionadora costuma fazer postagens nas redes sociais da coleção mostrando o passo a passo das lavagens realizadas no tanque da sua casa. Em 10 de maio de 2021, por exemplo, fez uma série de vídeos “Lavando um vestido de noiva em casa com o que tenho à mão: tanque, máquina, água e sabão direto da área de serviço e conservação de Dona Vitória e Seu Alberto”, uma referência jocosa ao museu londrino Victoria & Albert, considerado o maior em artes decorativas e design do mundo com uma coleção de 2,8 milhões de objetos provenientes de várias culturas, que conta com um renomado programa de conservação de tecidos e vestidos. Na ocasião, ela explicava todo o procedimento adotado, desde as primeiras trocas de água, até a secagem da peça, que só aconteceu dias depois.

Embora tenha acumulado resultados satisfatórios com as lavagens executadas até o momento, transformando têxteis encardidos em peças brancas, conta que já recebeu críticas com relação ao respectivo método. “Essa é uma questão de uma briga, uma inimizade quase que as pessoas têm comigo quando fazem curso de conservação porque os cursos, na verdade, vão sempre abordar o têxtil arqueológico” (Nina Sargaço, 2022). No caso, há uma preocupação muito grande de diversas instituições em proteger o patrimônio cultural dos processos de degradação. Como os têxteis são compostos por fibras naturais, são sensíveis à luz, ao calor, às poluições e aos microrganismos. Da mesma forma, podem ser danificados caso sejam armazenados ou exibidos em condições ambientais inadequadas.²⁶

25- Texto postado no perfil da Coleção Nina Sargaço no Facebook, em 21 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=928923217874043&set=pcb.928923264540705>. Acesso em: 16 mai 2023.

26- De acordo com o Instituto Nacional do Patrimônio Histórico (Iphan), patrimônio arqueológico é bem cultural acautelado em âmbito federal, faz parte do patrimônio cultural material e engloba os vestígios e os lugares relacionados a grupos humanos pretéritos responsáveis pela formação identitária da sociedade brasileira, representado por sítios arqueológicos, peças avulsas, coleções e acervos que podendo ser classificado em bens móveis e imóveis. No caso, têxteis arqueológicos são artefatos encontrados nesses locais. Disponível em: <https://www.gov.br/iphant/pt-br/patrimonio-cultural/patrimonio-arqueologico>. Acesso em: 5 dez 2022.

Para Desvallés et Mairesse (2013, pg. 79), “preservar significa proteger uma coisa ou um conjunto de coisas de diferentes perigos”. Desse modo, o conceito acaba por estruturar a construção das coleções, pois tem início desde o processo de aquisição de um bem material ou imaterial, passando pelo acondicionamento destes em reservas técnicas, bem como o sistema de classificações e supervisões quanto à mobilidade dos mesmos. “As atividades de conservação têm por objetivo fornecer os meios necessários para garantir o estado de um objeto contra toda a forma de alteração, a fim de mantê-lo o mais intacto possível para as futuras gerações” (Desvallés et Mairesse, 2013, pg. 80).

Geralmente, os núcleos de preservação dos museus fazem uso da aspiração mecânica, com filtros e umidade controlada, bem como produtos específicos para a conservação das suas reservas técnicas.²⁷ Muitos objetos recebem tratamento meticuloso passando por várias etapas como: pesquisa histórica, diagnóstico do estado de conservação, proposta de tratamento, registro fotográfico, acondicionamento, entre outras. O monitoramento das condições climáticas do espaço físico também é outro item observado pelas instituições de guarda, no sentido de aumentar a longevidade das coleções.²⁸

De acordo com o Conselho Internacional de Museus (Icom), há três formas de conservação existentes: a preventiva, que visa minimizar perdas futuras, a corretiva que busca conter os danos existentes e a restauração que objetiva renovar as alterações anteriores. No caso da Coleção Nina Sargaço, há a preocupação com a higienização do acervo, fixação de peças soltas, reforços de pequenas partes e confecção de acondicionamento específico para cada item.

Todos os objetos são mantidos em estantes, gavetas, prateleiras e armários com espaço destinado a esse fim. Os respectivos locais de armazenamento estão sempre limpos, arejados, sem alteração de temperatura e umidade. Com relação às peças em tecido, são guardadas limpas, evitando que as partículas de poeira danifiquem as fibras em longo prazo. “O têxtil é um órgão vivo, ele é uma pele, ele é uma matéria orgânica, principalmente esses que são bases. Quais são os meus tecidos? Linho... Quais são as fibras minhas: linha, seda e algodão” (Nina Sargaço, 2022). Para as peças em papel, a colecionadora conta com a consultoria da técnica em conservação e restauro da Casa Guilherme Almeida, Marlene Laki.

27-No Museu da Imigração, as reservas técnicas são higienizadas semanalmente com aspiradores e umidade controlada (solução de água e álcool etílico hidratado 70%).O acervo é higienizado quinzenalmente utilizando aspiração mecânica com aspiradores de baixa sucção providos de filtro HEPA e proteção no local. Disponível em: <https://www.museudaimigracao.org.br/public/blog/bastidores/mantenha-limpo>. Acesso em: 5 dez 2022.

Figura 13- Setor de obras raras da Coleção Nina Sargaço.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

A coleção possui também um setor destinado às obras raras, que fica localizado na casa da colecionadora. Um dos cômodos do imóvel foi adaptado para receber esses itens especiais. Lá, cadernos, álbuns de amostras, álbuns de retratos, certificados, entre outros, ficam mantidos dentro de caixas produzidas artesanalmente para a preservação desses materiais, sendo encapadas com tecido por dentro e por fora, envoltas em papel de seda, com puxadores de fitas, para evitar o contato manual com os objetos. São preciosidades, devidamente etiquetadas e guardadas com todo cuidado e apreço, criteriosamente organizadas nas estantes, como pode se verificar na figura 12.

1.2.3 - Ferramentas, materiais e diplomas

A Coleção Nina Sargaço reserva cerca de 5,5 mil itens referentes à ferramentas e materiais. São agulhas, fusos, peças para fazer flores, manequins, almofadas com bilros, bastidores, máquinas de costura - Singer, Elgin Elma -, máquina de plissar, máquina de forrar, abridor de luva, roca de fiar, porta-novelo de madeira, Hemming Bird - embainhador-, cortadores, furadores, navetes de frivolité, calcadores de riscos, formas de fazer chapéus, ferros, porta-fios, etc.

Entretanto, são as peças relacionadas ao espaço "armarinho" que aparecem em maior quantidade nessa seção, totalizando à época que mapeei cerca de 3 mil itens. Entre eles,

28- No Museu Imperial, o Laboratório de Conservação e Restauração é responsável pelas atividades de preservação, conservação e restauração do acervo arquivístico, bibliográfico e museológico, com o intuito de respeitar a integridade e autenticidade dos objetos. Disponível em: <https://museuimperial.museus.gov.br/laboratorio-de-conservacao-e-restauracao/> Acesso em: 5 dez 2022.

miçangas, dedais, fita de medir, alfineteiros, botões, fitas, pedras, lantejoulas, colchetes, mostruários, monogramas, lápis, giz, lapiseiras, linhas -Ancora, Anchor, Varicor nas cores azul marinho, azul royal, vermelho, verde musgo, verde escuro, rosa, lilás, laranja, ouro, amarelo, preto, roxo, vinho, branco, verde água, bege marrom, cinza.

Nesse segmento, muitas são as curiosidades, como a peça *Hemming Bird*, um embainhador de jacarandá com ornamentações de bronze, datado do período entre o final do século XVIII e início do século XIX. Uma outra raridade que o acervo conserva e que Nina faz questão de propagar:

Quando comprei essa peça, quem me vendeu me disse que achava que era para prender uma bolsa na mesa. Achava mas não tinha certeza [...] É um HEMMING BIRD. Esse nome é uma paródia com a palavra *humming bird*, que significa beija-flor em inglês. E *hem* é bacia e *hemmer* é embainhador. Ou seja, um auxiliar para se fazer uma bacia [...] Em meados do séc XIX, deixaram de ser produzidos. (Nina Sargaço, 2021, Facebook)²⁹

De acordo com a colecionadora, esses objetos eram utilizados para fazer a bacia em tecidos diversos. Funcionavam sendo colocados um de cada lado de uma mesa, prateleira ou suporte. No caso, ao apertar o rabo do pássaro, o bico se abria para segurar ou soltar o pano.

Figura 14 – Hemming bird.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.³⁰

Em meio a inúmeros itens existentes na Coleção Nina Sargaço, selecionei alguns, como os diplomas, que merecem atenção especial. No entendimento de Michelle Perrot (2005), as mulheres sempre trabalharam, contudo, poucas exerciam uma profissão. Na prática, para o trabalho feminino, “as profissões inscrevem-se no prolongamento das funções

29- Texto postado em 13 de julho de 2021. Acesso em: 16 mai 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile/100063469423503/search/?q=diploma%20de%201948>.

30-Foto postada no perfil da Coleção Nina Sargaço no Facebook, em 21 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=928923217874043&set=pcb.928923264540705> Acesso em: 16 mai 2023.

“naturais materiais e domésticas” (Perrot, 2005, p. 252). Na virada do século XX, costurar passou a ser uma ocupação para várias mulheres em diferentes países do mundo. Ainda segundo a autora, por meio da máquina de costura, elas poderiam ajudar a reconstruir a situação material e pecuniária da família, exercendo suas atividades em casa ou nas fábricas. Para isso, no entanto, era necessário obter a certificação profissional necessária.

Entre os diplomas existentes do acervo estão os da Escola de Bordado Singer, Centro Singer de Costura e Bordado, Academia de Corte e Alta Costura Mme Dora Moreira, Academia de Corte e Alta Costura e Chapéus Mme Gomes, Círculo Operário Ribeirãopretano, Certificado Corte e Costura e Instituto Artístico Brasileiro, Academia de Corte e Alta Costura – Curso TouteMode. Muito embora o número desses documentos não seja extenso, chegando ao total de 15, são extremamente representativos, sendo três referentes aos cursos da Singer, muito procurado por grande parte do público feminino.

Os certificados dos cursos de corte e costura dos respectivos institutos, das décadas de 1930 a 1950, habilitavam as mulheres a exercerem a profissão de costureira no Brasil. Conforme Nina Sargaço, para validar o documento na época, era exigida uma proficiência de 90%, acompanhada por carimbo de aprovação. Com o papel em mãos, as mulheres estavam qualificadas para se inserirem no mercado de trabalho. Já as que tinham interesse em lecionar, era preciso fazer o curso específico para o magistério, oferecido em algumas instituições:

Após o final da Guerra, as mulheres passam a trabalhar fora, elas não querem trabalho doméstico, elas querem autonomia financeira [...] elas iam para as fábricas, para a casa das pessoas, ou trabalham na própria casa mesmo. Outras se capacitavam para dar aulas, assim tiravam o diploma de professora, como o oferecido pela Academia de Corte e Alta Costura e Chapéus Mme Gomes, da aluna Djanira dos Santos, de 1950 (Nina Sargaço, 2022).

Desde aquela época, esses documentos representavam a obtenção de conhecimento, o registro dos fatos, a cópia do real. Receber um diploma era atingir um outro patamar no que diz respeito à aprendizagem, como resultado de treino e experiência. Nessa perspectiva, a avaliação se destinaria a verificar o grau em que mudanças comportamentais ocorrem (Tyler, 1949, apud Haydt, 2002), uma testagem dos conteúdos para a constatação da eficiência relativa aos métodos utilizados, abrangendo aquisição de conhecimentos e informações bem como habilidades, interesses, atitudes, hábitos (Haydt, 2002).

Muitos desses certificados também carregavam memórias escondidas. Para Nina Sargaço, objetos são livros de histórias, “basta termos olhos para lê-los”. Ela lembra de um

diploma da Singer, de 1948, que ganhou de presente de amigos junto com outros livros e álbuns. Depois de um olhar mais apurado, a colecionadora verificou que havia dois rasgos no local onde ficava assinado o sobrenome da aluna, indicando que tal atitude tinha um propósito específico, uma intenção:

Reparei com atenção nos rasgos, que claramente não foram comidos por bichos e nem são patologias típicas de papel. Vi que alguém o rasgou com as mãos, com a intenção clara de retirar o sobrenome. De resto, este diploma de 1948 está em perfeitas condições. Coleções são ou não são, oceanos de histórias? (Nina Sargaço, 2021, Facebook).³¹

Repletos de subjetividades, esses objetos são fundamentais para parar o tempo, impedir o esquecimento, materializar o imaterial, são monumentos, na acepção de Le Goff (1992), testemunhos, pistas incontestes de como se pode ver o mundo. Na verdade, resultam do esforço das sociedades históricas reproduzirem imagens de si próprias. No caso, esses diplomas foram fundamentais para impulsionar a movimentação da mulher da esfera privada ao espaço público, fazendo do trabalho feminino um sinal de emancipação.

Figura 15 – Diploma da Singer.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.³²

Como espaço criado para a valorização dos trabalhos femininos, anônimos, insólitos,

31- Texto postado no perfil da Coleção Nina Sargaço no Facebook em 6 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/477895769643459/photos/a.477927359640300/492548618178174/> Acesso em: 18 mai 2023.

32- Foto postada em 13 de julho de 2021. Acesso em 16 mai 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile/100063469423503/search/?q=diploma%20de%201948>.

excluídos ou descartados, a Coleção Nina Sargaço alcança um lugar de destaque para olhar o passado sobre outros pontos de vista. Ao se debruçar sobre esses artefatos, a colecionadora cristaliza a memória coletiva, fazendo transbordar “o mito das origens, das etnias ou famílias, com conhecimentos práticos, técnicos de saber profissional” (Le Goff, p. 430).

Na busca de manter o que ficou vivido dos grupos, dando continuidade para trabalho relacionado às práticas têxteis, o acervo mantém a guarda de várias máquinas de costura. Nesse sentido, a colecionadora não se exime de revelar qual a sua preferência: “minha paixão é a história da Singer”, afirma. (Nina Sargaço, 2019). Das oito máquinas presentes na coleção, a mais antiga é um modelo de 1906. Em função da sua importância, o objeto foi totalmente restaurado em 2019, ganhando “mais uns anos pela frente”. (Nina Sargaço, Facebook, 2019)³³

Desde 1858 no país, a Singer abriu seu primeiro ponto de vendas na cidade do Rio de Janeiro, tornando-se símbolo de costura e tradição. Nessa seara, a máquina de costura não só adentrou o ambiente doméstico, gerando evolução social, como também em muitos casos representou parte da independência financeira de muitas mulheres.³⁴

Figura 16- Máquina Singer, de 1906.



Fonte: Coleção Nina Sargaço.

33-Texto publicado no Facebook da Coleção Nina Sargaço em 6 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=492548618178174&set=a.477927359640300> Acesso em: 18 mai 2023.

34- Ver mais em: https://www.terra.com.br/noticias/conheca-um-pouco-mais-sobre-a-historia-da-singer_c6e4c6fd34a17ce8f6322c9aa995e087i58avmee.html. Acesso em: 18 mai 2023.

Com o objetivo de aumentar as vendas das máquinas de costuras no país, a Companhia Singer promovia cursos sobre as técnicas de bordados e de métodos de corte e costura, capacitando as mulheres para o exercício profissional. Como já assinalado, muitas alunas conseguiam se inserir no mercado de trabalho. De acordo com jornais da época ³⁵, após o término dos cursos, a empresa realizava formaturas, bem como exposições artísticas com os trabalhos desenvolvidos, com o intuito de promover a inclusão do respectivo grupo na sociedade. Para tal eram organizadas cerimônias exclusivas, reunindo convidados ilustres, figuras públicas, intelectuais, entre outros.

Figura 17 - Baile de formatura da Escola de Corte e Costura N. Sra. do Carmo (SP), em 1950.



Fonte: Coleção Nina Sargaço.

Outras escolas profissionalizantes de corte e costura também seguiam a mesma prática, dando evidência máxima às formaturas das alunas, com direito à baile de gala e entrega de diplomas. Um exemplo, a Escola de Corte e Costura Nossa Senhora do Carmo, em São Paulo, que realizou bela cerimônia de encerramento do ano letivo, em 1950, conforme figura 17, onde todas as 25 alunas posavam com vestidos de festa e o canudo na mão.

A foto faz parte do álbum das diplomandas da respectiva escola paulistana, com sede no Centro e filial no bairro do Brás, registrada na Superintendência do Ensino Profissional

35- SINGER encerra de forma brilhantíssima a sua artística exposição de bordados. *O Globo*. 1 jul. 1929, Geral, p.4, e, COM excepcional brilhantismo encerrou-se hontem exposição de bordados da Companhia Singer. *O Globo*. 1 jul, 1933, Geral, p. 3.

do estado, órgão que vinha regulando e organizando os “cursos tecnico-profissionais, artistico-liberaes e commerciaes”, conforme Decreto nº 6.841, de 4 de dezembro de 1934 do governo paulista. Uma ação que fazia parte da política educacional da Era Vargas, a qual visava fomentar cursos profissionalizantes no país, de forma a atender as demandas de crescimento do setor industrial. De acordo com Nina Sargaço (2019), a capacitação técnica contribuiu fortemente para o empoderamento feminino. Segundo ela, não há como negar “a importância da máquina de costura para o desenvolvimento e a autonomia das mulheres” nesse período.

1.2.4- Objetos diversos

Uma coleção precisa ajudar as pessoas. Pelo menos essa é a ideia de Nina Sargaço, que define seu acervo como fonte de incentivo e preservação do conhecimento dos ofícios de linha e agulha, possibilitando a independência econômica de muitas mulheres no Brasil e em diversos países do mundo. Por isso, ela se orgulha de ter conseguido agrupar uma série de itens referentes ao ensino dessas práticas ao longo dos últimos anos. “Tem a máquina de costura de crianças, o ensino do bordado [...] a literatura infantil com os ofícios, as fibras” (Nina Sargaço, 2022).

Na seção objetos, o número de peças agrupadas é de aproximadamente 700. Além de livros, cadernos escolares, fotos e quadros, há uma relação de itens de beleza feminina, como escova, pente, leque, travessa de cabelo, alicate de unha, empurrador de cutículas, removedor de cutículas, cortador de unhas, tesouras, sabonetes, vidros de perfumes, espelinhos e estojos. Somam-se a esses, caixinhas, caixas de costura, bonecas com trajes típicos, esculturas com tear, móveis, bibelôs, etc. Sobre a inclusão dessas peças na coleção, Nina se manifesta no perfil do Facebook, em 13 de dezembro de 2022: “de passinho em passinho, na pontinha dos pés e quietinhos, os perfumes vão aos poucos, penetrando na coleção Nina Sargaço e exigindo uma prateleira só para eles”.

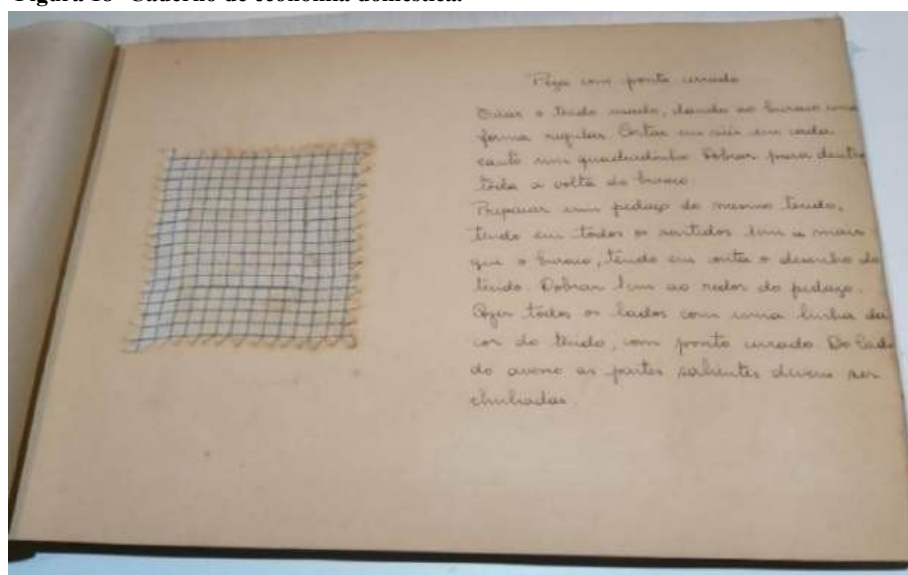
A quantidade referente aos itens de beleza quase coincide com a de livros, perfazendo um total de 450 peças. Fotos e cadernos surgem em número menor, porém não menos importante, variando entre 100 e 50 cada. Segundo a colecionadora, é preciso um olhar especial para esses cadernos que evidenciam atributos notáveis para se entender a metodologia de ensino das práticas têxteis.

Pode parecer que tais brochuras ofereçam informações pequenas, diluídas, sem

significância. Porém, as páginas amareladas podem desvelar fatos marcantes, trajetórias pessoais, questionamentos, traços de intimidade. É necessário rastrear pegadas, compreender o universo das letras, o aprendizado ofertado na escola. Um lugar onde metodologias de ensino são reveladas, bem como são registradas atividades, desenhos, escritas, sugestões, orientações, sobre trabalhos a serem desenvolvidos.

O mundo escolar está mergulhado nos cadernos, que funcionam como conjunto de signos que se articulam e entrelaçam de modo particular, como práticas discursivas, como pontuam Silvina Gvirtz e Marina Larrondo (2008, p. 40). Em seu estudo sobre a circulação de cadernos escolares na Casa Cruz, Ana Chrystina Mignot observou como esses suportes contribuíram para a transmissão de valores e ensinamentos que deveriam ser perpetuados como “mensagens introjetadas de amor à pátria, de obediência à ordem e amor ao trabalho” (2010, p. 72). Ainda segundo a autora, há muito cadernos deixaram de ser um conjunto de folhas cosidas juntas passando a objetos de desejo, e posteriormente, por conta da massificação de seu uso, a objetos de consumo.

Figura 18- Caderno de economia doméstica.



Fonte: Coleção Nina Sargão. Foto: Rosana Rocha

Nas páginas do caderno da disciplina de economia doméstica, oferecida em instituições de ensino até a metade do século XX, conforme pode se observar na figura 18, a lição era sobre ponto cerrado. A aluna Zuleika Burlamaqui Bertrand anota o passo a passo para executar a técnica, que inclui cortar, dobrar, costurar e chulear. Nessa página, assim como nas demais que continham tecidos colados, surgiam anotações à lápis escritas pela professora, como “não está muito perfeito”, “um pouco irregular”, “um pouco torto”,

avaliando o resultado das técnicas aplicadas.

Além do ensino de corte e costura e dos trabalhos manuais, a matéria de economia doméstica incluía ainda conteúdos referentes à puericultura e economia do lar, ministrados em separado. “Não que a mulher nesse tempo fosse fazer isso, mas ela tinha que saber isso para poder mandar” (Nina Sargaço, 2022). Uma matéria intrinsecamente relacionada à formação elementar feminina, cuja finalidade era “incutir nas alunas o intuito de tornar o lar alegre e feliz”, segundo Diana Gonçalves Vidal (1996, p.33).

Figura 19- Caixa da esperança.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.³⁶

Dando prosseguimento aos diferentes tipos de itens que compõem a seção objetos, a “caixa da esperança”, ou “caixa dos devaneios”, artefato típico da região do Minho, em Portugal, mais precisamente de Viana do Castelo, merece atenção especial. A peça, que pode ser verificada na figura 19, fazia parte do enxoval das noivas da referida localidade, sendo utilizada para guardar apetrechos significativos ou preciosos.

Na tampa, observa-se uma representação dos noivos em trajes nupciais idênticos aos dos minhotos. Conforme tradição local, a mulher passa a vestir preto ao casar-se. No dia das bodas, o branco aparece apenas no véu sob a cabeça da noiva, bem como na camisa da vestimenta masculina. Pintada à mão, a caixa reproduz a paisagem da região, privilegiando a área rural, com uma igreja ao fundo. Já as roupas dos noivos, são elaboradas com tecidos,

36 - Foto postada no perfil da Coleção Nina Sargaço do Facebook em 3 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/477895769643459/photos/pb.100063469423503.-207520000.936048060494892/?type=3> Acesso em: 16 mai 2023.

rendas, bordados e contas.

O vestido da noiva no Minho era preto, e ao casar-se a minhota deixava de usar os trajes coloridos para usar roupas pretas, sinalizando assim que já não era uma mulher disponível. A caixa, presenteada ou feita pela noiva, guardava os presentes mais preciosos de seu enxoval, tipo uma joia, um bordado ou renda mais valorosa, um presente herdado de alguma antepassada. (Nina Sargaço, 2020, Facebook)³⁷

Vale destacar que o traje de noiva é considerado um dos mais emblemáticos do Minho. Era composto por casaca de seda, fita de cetim pregueada, avental de veludo, saia de lã com barra de veludo, todo bordado em vidrilhos, além do lenço branco bordado com fios de seda. Após usado em esporádicas aparições em público, era guardado em baús, como uma jóia rara, sendo passado de mães para filhas, avós para netas. Por vezes, era utilizado também como mortalha.³⁸ Tudo isso pode ser apreciado nessa caixinha.

1.2.5 - Revistas

Figura 20- Revistas da Coleção.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

Muitas e diversas são as revistas que aguçam a curiosidade de quem visita o acervo de Nina Sargaço. Entre nacionais e importadas, são quase 900 exemplares que trazem moldes, modelos, conceitos, histórias, entre outros ensinamentos sobre moda, beleza, cultura

37- Texto publicado em 3 de maio de 2021 no perfil da Coleção Nina sargaço no Facebook. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid028JMSz9R53wj1S6MUonntT6BRKG9aa9ip1frGv7E9u6UzgKmixUSH55G9n6n3QRMml&id=477895769643459. Acesso em 2 mai 2022.

38- Traje de noiva - Minho. Folclore de Portugal. Disponível em: <https://folcloredeportugal.blogspot.com/2008/09/traje-de-noiva-minho.html>. Acesso em: 3 dez 2024.

e trabalhos manuais. A colecionadora destina largo espaço nas estantes só para elas.

O que acontece com a memória, com a memória anônima do cotidiano não está na Biblioteca Nacional, porque é uma coisa que não se tem interesse. Onde se estuda a moda é nas revistas de moda, não é no livro. Alguém que escreveu um livro de moda, pesquisou nas revistas. A história da moda tá contada onde? Nas revistas (Nina Sargaço, 2022).

Várias dessas revistas foram durante muito tempo fonte de inspiração e modelo para a confecção de roupas, acessórios e peças decorativas. Muitos títulos levavam ao público feminino as tendências do mundo da moda, em capas e reportagens, como uma grande vitrine ao alcance das mãos.

Porque é a coleção, é o método de corte e costura que as mulheres aprendiam a costurar. O povo que andava de bonde nos anos 1940, passou a andar de ônibus, lotação, lotavam o Ministério da Fazenda, são as amigas da minha mãe que iam na costureira, não faziam, mas pegavam a revista de figurino e levavam na costureira (Nina Sargaço, 2022).

Outros periódicos foram responsáveis por permitir que pessoas comuns pudessem se vestir com o mesmo glamour dos famosos, reproduzindo os moldes de costura ou os riscos de bordados, tricô ou crochê encartados dentro de cada edição. Do mesmo modo, as revistas também influenciavam a escolha de móveis, peças de cama e mesa e demais itens de decoração, tendo em vista o fato de divulgarem o interior da casa de figuras públicas do meio artístico, político e empresarial.

Por exemplo, no Rio teve uma revista importantíssima chamada *As ricas*, uma revista *Caras* das ricas, chamada *Rio Magazine* até pouco tempo, eu nem sabia a existência dessa revista. Uma revista sobre a história de onde ou qual jantar foi a rica, para outra rica ler. No tempo do jetset, você tinha toda uma construção do povo abrir a casa para abrir jantares, cerimônias, de onde às vezes eu pego uma toalha dessas jogada na Praça XV (Nina Sargaço, 2022).

Conforme dados coletados em 2019 e 2020, a coleção conta com cerca de 400 revistas brasileiras. Entre as estrangeiras, sobressaem as alemãs, que somam cerca de 200 no total, seguidas de 100 francesas, 140 portuguesas, 10 americanas e 30 espanholas. Todas essas publicações existentes no acervo são datadas a partir da primeira década do século XX. Entre elas, *Arte de Bordar*, *Burda*, *L'Enfant Elegant*, *Figaro*, *16° Grand Album Crochet D'art*, *Le Miroir de Broderies*, *Le Broderie Blanche*, *Mon Ouvrage*, *La Broderie Illustrée*, *El Ave del Paraiso*, *El Bordado em Blanco*, *Bordados e Labores*, *O enxoval da noiva*, *Mãos de Fada*, *Ela*, *Lavores*, *Fada do Lar*, *Rendas de Crochê*, *Revista Feminina*, *Madame*, *Mode et*

Traveaux, La Femme, Mon Tricot, Santista, Moda e Bordado, Feminil, Casamia, Copa e Cozinha, ChaBella, Revista de Crochê, Jornal das Moças, Anna, Papel Crepom, Needlecraft Magazine, Tricô e Crochê, Moda e Bordado.

Um dos exemplos é a *Revista Feminina*, que circulou no período de 1914 a 1936, com uma tiragem mensal de 15 mil unidades. O periódico abordava temas como moda, receitas culinárias, literatura, dicas sobre casamento, maternidade, curiosidades, feminismo, entre outros. A intenção era oferecer uma literatura recreativa, colaborando para educação doméstica e a orientação do espírito feminino.

Na edição de agosto de 1922, no alto da primeira página dois boxes merecem atenção. Um deles diz: “o 1º Congresso Brasileiro de Jornalistas declarou que a “Revista Feminina” é um modelo digno de imitação”. O segundo traz as bênçãos da Igreja Católica e ressalta: “Sua Eminência o Cardeal Arcoverde afirma que a “Revista Feminina” é regida com elevação de sentimentos e largueza de vistas”.

Figura 21 – Revista Feminina, agosto de 1922.



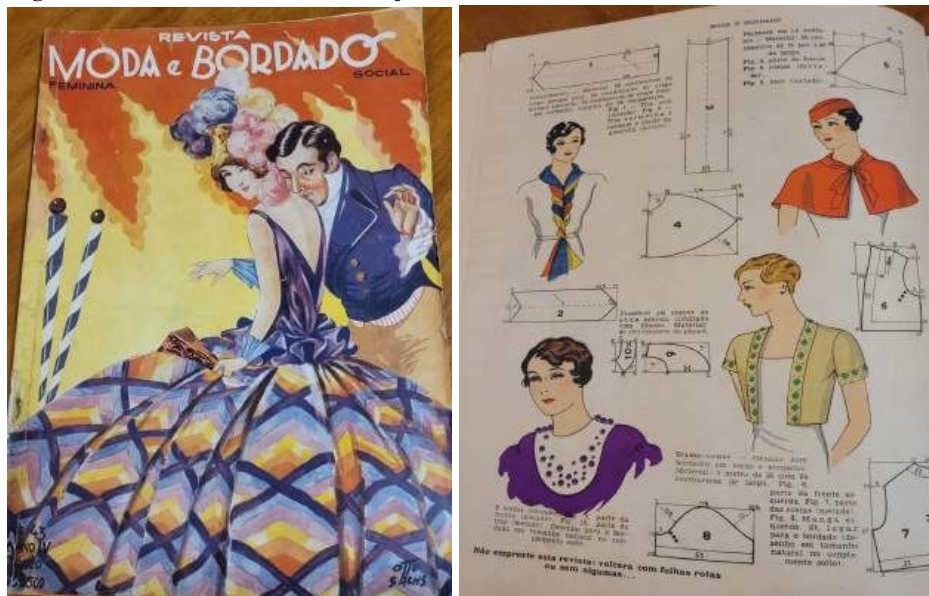
Fonte: Coleção Nina Sargacho. Foto: Rosana Rocha

No mês de junho de 1922, além das várias dicas de como se vestir de forma elegante, na sessão A Moda, artigos defendiam o direito das mulheres ao voto:

Revolta-se o paiz contra o voto feminino, talvez por sentir-se apoucado e deprimido com a oportunidade de imitar o bem, a justiça e o direito. Entretanto, penso eu, que imitar o que é bom não amesquinha ninguém; imitar o que é justo eleva e dignifica; imitar o que é direito confortável e glorifica. Porque então está birra incisiva em se negar à mulher brasileira os direitos eleitoraes já concedidos às mulheres de outros paizes? (*Revista Feminina*, 1922, n. 97, p.3).

Lançada nos anos 1920, *Moda e Bordado* dava ênfase ao vestuário feminino. Nas páginas da revista, encontravam-se ilustrações de vestidos, ideias de cortes de peças e detalhes de pontos a serem bordados. Os moldes tão desejados para a feitura das roupas vinham à parte, acompanhando os exemplares. Nas demais seções, assuntos relacionados ao cotidiano da mulher, como dicas de maquiagem, limpeza, culinária, perfumaria, remédios, tricô e crochê, bordados, contos, crônicas, etc.

Figura 22 - Revista *Moda e Bordado*, janeiro de 1929.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

Destinada ao “lar e à família”, a revista veiculava muitos anúncios de produtos como cremes, sabonetes, cintas, sapatos, bolsas, linhas e objetos para a casa. Alguns deles se misturavam ao conteúdo, já que eram acompanhados por textos, escritos em forma de conselhos. Por exemplo, para vender o leite Horlicks, na edição de janeiro de 1929, a opção foi usar o título em vermelho “Deixem as crianças saltar e brincar”, com uma ilustração mostrando três crianças correndo num parque, com a legenda também em vermelho “A bebida alimento para todas as idades. Poderoso auxílio para a fácil e perfeita dentição e para formação dos ossos”. Ao lado da figura, um texto em formato de matéria jornalística, sobre natureza e saúde, informando que brinquedos, jogos e saltos constituem meios naturais de desenvolvimento para crianças e que a natureza também fornece alimentos necessários para o vigor e a força, de forma que: “o leite maltado Horlicks contem esses alimentos naturais [...] o puro e rico crême, as proteínas, as vitaminas, tudo isso se encontra nelle em fôrma deliciosa” (*Moda e Bordado*, 1929, nº47, p.9).

Da mesma forma, como outros periódicos da época, *Moda e Bordado* buscava se aproximar das suas leitoras, com uma linguagem mais informal e afetuosa, como pode se observar no editorial de janeiro de 1929, intitulado “Bons annos leitoras!”:

Bonns anos a todas vós, amiguinhas gentis, que nos vindes auxiliando na jornada, que nos haveis amparado, sempre, com o vosso interesse, _ e a quem devemos, afinal, o nada que somos e o pouco que valemos. Que o novo ano seja integralmente bom. Que elle vos traga, na sua luminosa esteira de esperanças, a realização desses sonhos e desejos, que todos temos encerrados no coração (*Moda e Bordado*, 1929).

Já a *Arte de Bordar*, impressa pela primeira vez em 1932, tinha como objetivo divulgar modelos de bordado e arte aplicada para as “mestras da agulha e linha”. Nas páginas do periódico apenas ilustrações e pequenos textos explicativos sobre tipos e formas de se bordar. Todos os exemplares traziam suplementos no formato 65cm*65cm com riscos do tamanho da execução das peças e explicações técnicas. Na primeira edição, a revista faz a seguinte apresentação ao público:

Arte de Bordar, um mundo de criações maravilhosas que os dedos de fada da mulher brasileira tornarão em primores para a toilette e para o interior do lar. Uma publicação única, talvez, no gênero, que vae ser a inspiradora da arte feminina em todos os lares do Brasil. (*Arte de Bordar*, 1932, n.1. p.1).

O magazine, publicado pela editora do jornal *O Malho*, circulou até o início da década de 1980, inspirando bordadeiras de várias gerações. Entre os temas recorrentes, lençóis e toalhas artísticas, colchas modernas, lingerie, roupinhas infantis, bichinhos, enxoval de bebê, etc.

Figura 23– Revista *Arte de Bordar*.



Fonte Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha.

Referência em termos de moda a partir dos anos 1950, a *Burda*³⁹ influenciou a forma de vestir de mulheres de todo o mundo. Nas capas, modelos se alternavam, por vezes sorridentes, por vezes mais sérias, por vezes blasés, lançando as últimas tendências de roupas e acessórios, sempre bem arrumadas, maquiadas e com os cabelos cuidados. Na parte interna, mais fotos e anúncios de itens de higiene e beleza, peças íntimas, joias, relógios, perfumes, além de artigos para costura, como a máquina Singer, entre outros.

Figura 24 - Revista Burda, décadas de 1960 e 1970.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

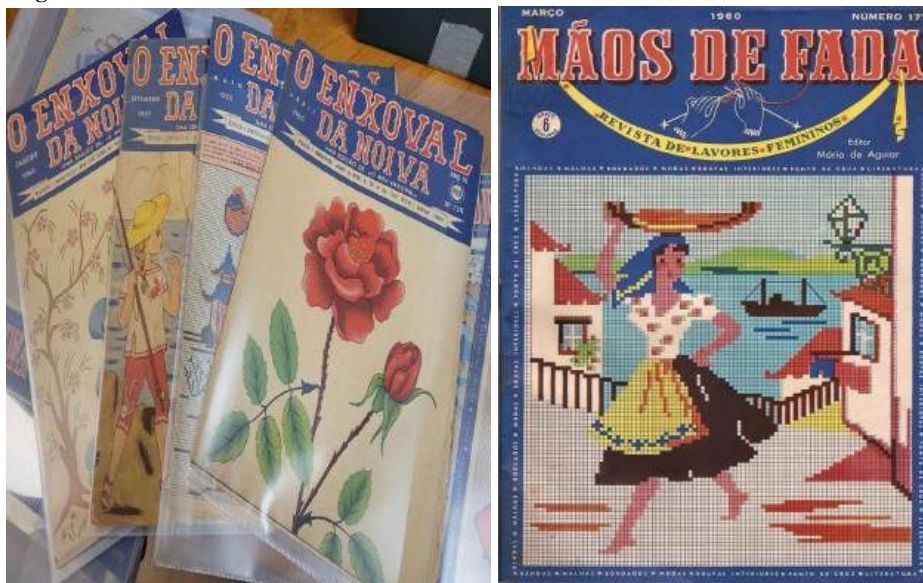
O periódico se popularizou por disponibilizar moldes de costura que eram juntados como suplementos a cada edição, podendo ser recortados e utilizados para confeccionar as peças de roupa selecionadas com diversidade de estilos e designs. Além disso, trazia orientações sobre como personalizar os moldes e adaptá-los às necessidades individuais.

Na década de 1960, a revista começou a se expandir a nível internacional, chegando a ser distribuída em cerca de 100 países. Nessa época, a Burda era vendida no Brasil, escrita toda em alemão, com encartes traduzidos para o português do passo a passo para a confecção de cada um dos moldes, assim como das receitas publicadas na sessão de culinária. Nos anos 1980, as capas já eram traduzidas para o português, mas o conteúdo interno permanecia em alemão, mantendo os mesmos encartes.

39- Sobre a Revista Burda, ver mais em: https://curiosaweb.com/historia-de-la-revista-burda-origenes-evolucion-y-curiosidades/?damemas_lectura=1. e <https://costura.aprendizagemcriativa.com/glossario/o-que-e-burda/>. Acesso em: 11 dez 2024.

Nas portuguesas *O Enxoval da Noiva* e *Mãos de Fada* que constam do acervo da Coleção Nina Sargaço, o produto comercializado era o risco do bordado. Nas edições dos anos 1950 a 1960, temas e motivos simples eram difundidos, de forma que pudessem ser reproduzidos sem dificuldades pelas leitoras.

Figura 25 - Revista *O Enxoval da Noiva* anos 1950 a 1960.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

A publicação *O Enxoval da Noiva* era uma dobradura única, que aberta possuía um grande risco em um dos lados. As outras partes eram preenchidas com riscos menores voltados à decoração, roupas de bebê, cama e mesa, etc. Já a *Mãos de Fada*, também vinha com fotos e encartes, disseminando bordados típicos, em grande parte com ponto cruz, bem como crochês. Na capa, traz a sua orientação enquanto entretenimento: revista dos labores femininos.

1.2.6 - Amostras: álbuns e panos

O caráter de representação existente no ato de bordar pode ser conferido de várias formas. Segundo Nina Sargaço (2019), no início do século XX, algumas famílias ao registrarem cenas do cotidiano, gostavam de demonstrar o conhecimento da respectiva técnica. “Em fotos antigas, vê-se sempre o homem com o jornal na mão e a mulher com um bastidor de bordado, indicando que ela era virtuosa e ele alfabetizado”.

A colecionadora lembra que para o período em referência “bordar era muito chique”. Mesmo para as meninas das classes mais abastadas, que não frequentaram o ensino formal,

“tinham as preceptoras estrangeiras, [que] ensinavam em casa” a prática de adornar lençóis, toalhas, colchas, entre outras peças de linho. O domínio desses saberes indicava predicados relacionados à boa educação (Nina Sargaço, 2019).

Figura 26- Pano de cozinha.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Nina Sargaço.

Romances e contos se incumbiam de reproduzir a imagem da mulher que pinta, borda, costura e tricota, como esposa sóbria, mãe devotada, dedicada ao espaço doméstico, longe do tumulto dos centros urbanos, como lembra Maria Teresa dos Santos Cunha (1999). Um caráter de fragilidade e dependência, pureza e bondade, onde o imaginário transborda em flores, pássaros, ramos e folhinhas materializadas no linho e no algodão, ou em representações de si mesma na realização de tarefas voltadas aos cuidados com o lar, como no pano de cozinha da figura 23.

Para Cláudia Chagas (2007, p.1-3) o bordado vem acompanhando a história das mulheres há muito tempo, “trazendo as marcas delas em diferentes *espaçostempos*, “alinhavadas” por um modotempo feminino de ser, fazer e viver”. Segundo a autora, fazia parte do desejo feminino adquirir conhecimentos, “abrindo caminhos para uma futura inserção no espaço público, que era de uso restrito, até então, aos homens”.

Com a criação de cursos em institutos e instituições e a veiculação de revistas, houve um aprimoramento da parte pedagógica para o ensino dos trabalhos manuais. Além dos livros e revistas publicados, um dos instrumentos para esse aprendizado eram os álbuns de amostras. A coleção possui mais de 100 peças na respectiva seção. As categorias corte e costura, bordados e rendas são mais numerosas, com 20 álbuns cada, contendo 54% do total.

Os 46% restantes são destinados a tecidos, macramês, tricô, crochê e linhas. Produzidos em cartolinas no formato de fichários, em cadernos com capa dura, ou mesmo em brochuras comuns, esses álbuns continham motivos, temas, pontos, tramas de bordados, tricôs, crochês, entre outros, colados nas páginas, para a identificação imediata da aluna.

No ponto de vista da colecionadora, esses são itens de grande relevância destinados à área pedagógica. Principalmente, os álbuns formados durante o curso de bordado à máquina da Singer, que era ministrado em módulos, com base em livros ou apostilas que continham informações técnicas e fotos.

Cada aula tem uma amostra do bordado. Eu queria ter isso e eu consegui, eu soube que tinha algumas em Buenos Aires, fui lá buscar. Aí um outro lote, exatamente um ano depois apareceu no lixão de São Gonçalo. [...] Eram três livros da Singer, de costura feminina e de criança, bordados à máquina e depois, costura de decoração, que era outra decoração, formar quem faça cortina, almofada, estofamento (Nina Sargaço, 2022).

Para poder obter aprovação nos cursos, as alunas deveriam reproduzir os modelos apresentados nos livros, fazendo a aplicação do ponto no tecido, seguindo a sequência existente em cada capítulo. Ao final do estudo, essas amostras formariam um álbum, servindo como referência para a produção de trabalhos futuros. “Ou era perfeito ou a aluna não era aprovada e não recebia o diploma” (Nina Sargaço, 2019).

Figura 27 - Amostra com carimbo de reprovação do curso Singer.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha.

Os trabalhos realizados durante o curso eram avaliados pelos instrutores e caso não estivessem dentro dos critérios de perfeição e excelência exigidos, recebiam um selo de

reprovado, conforme pode se observar no carimbo aplicado na amostra da figura 27, adquirida em Buenos Aires, na Argentina, pela colecionadora. No caso de reprovação, era necessário que a aluna repetisse o módulo em referência, para avançar na direção da obtenção do diploma:

toda amostra tinha que tomar um diploma de aprovado, isso aqui é um carimbo. Tem que tomar um carimbinho [...] Porque a proficiência tinha que ser de 90% com carimbo de aprovação para tirar o diploma. [...] Eu tenho uma aqui que eu peguei na Argentina que estava escrito “reprovado” (Nina Sargaço, 2022).

Outras peças significativas para a colecionadora são os panos de amostras e mostruários. Segundo ela, no tempo em que as roupas eram lavadas fora de casa por lavadeiras, era muito comum marcar as peças com as iniciais das famílias para a devida identificação das clientes. Por esta razão, dá-se o nome de ponto de marca, a um minúsculo ponto cruz feito no fio da trama. “Cada ponto era contado e bordado em um só fio, e assim ia-se desenhando a letra” (Nina Sargaço, 2020, Facebook).⁴⁰

Desse modo, era habitual a profissional produzir um alfabeto, ou mesmo um pot-pourri com pequenos bordados para apresentar aos clientes. Como grande parte das lavadeiras não sabiam ler ou escrever, o monograma funcionava como uma logomarca, um cartão de visitas.

Neste processo de marcação usou-se letras muito elaboradas, grandes, nos mais diversos pontos de bordado, além do ponto de marca: ponto cheio, ponto Richelieu, ponto ilhós de bordado inglês, aplicações em ponto Paris são os mais frequentes de encontrarmos (Nina Sargaço, 2020, Facebook).⁴¹

Como exemplo, o caderno de amostras de Maria Ignacia Nogueira, proveniente do Rio de Janeiro, adquirido pela colecionadora na Feira do Bexiga, em São Paulo, que traz pequenas reproduções das tipologias produzidas pela bordadeira. São aplicações caseiras, feitas à máquina, com base nas técnicas difundidas pelo *Livro de Bordados Singer*, coladas em 23 folhas.

Conforme pode se observar na figura 28, os valores referentes a cada um dos trabalhos também era informado. De acordo com a anotação na página em referência, a saber, Cr\$ 5,00, a colecionadora calcula que a peça seja oriunda dos anos 1940, em função da moeda da época.

40 e 41 - Texto postado no perfil do Facebook da Coleção Nina Sargaço, em 15 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=692730798159954&set=pcb.692733644826336>. Acesso em: 15 dez 2024.

Figura 28 - Caderno de amostras de tipos de bordados.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

Dentro da categoria de amostras, incluem-se cerca de 1,1 mil itens. São peças que trazem os mais diversos tipos de trabalhos manuais. Entre elas, trajes eclesiásticos, blusas para armar -labirinto, filet, bordados do Ceará-, bordados de fitas, bainhas abertas, golas, luvas de crochê, macramês, organdi bordado, tricô, rendas -bilros, renascença, frivolité, turca, singeleza, chantily, tricô, ouro e prata-, panos açorianos, molas panamenhas, lanofix, pintura em tecido, aventais de cerimônia, tecidos da Guatemala e do Nepal.

Do mesmo modo, bicos de crochê, paninhos de crochê, crochê filé, crochê Grampada, fillet brodé, macramé em fio plástico, macramé abrolhos, labirintos, mostruários da Casa Alberto, seda pura, hardanger ponto contado, vagonite, trabalhos casados, bordados finos à máquina -ponto cruz, ponto sombra, ponto Veneza, à ouro, pedraria, richelieu, ponto de marca-, armenian lace, tapeçaria, malhas de bebês, peças de roupas, panos da Ilha da Madeira.

Figura 29 - Álbum de amostras de renda de crochê do início do século XX.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Nina Sargaço.

Nesse caso, observa-se maior número de peças de bordado e renda, na ordem de 300 e 200, respectivamente. Os mostruários aparecem logo depois com cerca de 20 itens. Já as amostras de tricô, crochê e macramê agrupam 60 cada. Na figura 29, observa-se um álbum contendo um conjunto de 432 amostras de crochês, proveniente dos Estados Unidos, do início do século XX, utilizado como mostruário para que clientes pudessem escolher desenhos e fazer encomendas.

Segundo a colecionadora, panos de amostras são importantes como material pedagógico, demonstrando a aplicação das técnicas dos trabalhos manuais. Algumas peças possuem várias técnicas juntas, de forma a facilitar a visualização e a manipulação da mesma. Como exemplo, os franzidos ornamentais ou *smocking*, reproduzidos em tecido quadriculado para facilitar a compreensão da metodologia. “Esta técnica precisa ser urgentemente reaprendida pois existe imenso mercado clamando por peças que se utilizam destes franzidos” (Nina Sargaço, 2019, Facebook).⁴²

Figura 30 – Pano de amostra de franzido.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.⁴³

Na relação de panos de amostra, sobressai-se ainda o modelo para confecção de bolsos para a alfaiataria. A peça indica como fazer bolsos para paletós com e sem lapela, curvo, além de casa de botão. “Isso era do tempo em que não havia costura zigue-zague nem overlock. Era assim que se fazia, fazendo, errando e aprendendo”, ressalta Nina (2021, Facebook).⁴⁴ De acordo com a colecionadora, essas amostras funcionam como modelos, assim como os moldes

42 e 43 - Texto e foto publicados no perfil da Coleção Nina Sargaço no Facebook em 27 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=743645759735124&set=a.477927359640300> Acesso em: 18 mai 2023.

44- Trecho de vídeo sobre bolsos publicado no perfil da Coleção Nina Sargaço do Facebook em 18 de novembro de 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/100063469423503/videos/579641739928852> Acesso em: 8 mai 2023.

para atrair as alunas, seja para produzir chapéus, bordados, alta costura, estamparia, com rapidez, facilidade de horários na parte da manhã ou à noite, além de certificar a conclusão do curso.

Observando os recortes dos jornais do ano de 1935, as vantagens pareciam promissoras para quem tivesse interesse em se profissionalizar no segmento de corte e costura. Entre as garantias, exatidão absoluta na elaboração de todos os tipos de modelos de roupas para senhoras e crianças, além dos trajes para homens. Uma propaganda bem incisiva, com o objetivo de não desperdiçar clientes.

Figura 32– Recortes do *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *Revista Cruzeiro*.⁴⁵

Fonte: *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *Revista Cruzeiro*.

Nos anúncios, era comum ver frases como: “não se deixe iludir”, “seja hábil”, “confiança, facilidade e perfeição”, “é bom ou não é”, totalmente direcionada ao público feminino. Nesse sentido, a propaganda buscava constituir um determinado padrão cultural que deveria ser valorizado, divulgado e consumido. Na visão de Luis Fernando Cerri (2006), a ideia de vender produtos é a riqueza das peças publicitárias:

A mensagem publicitária se dirige ao conjunto de imagens, símbolos, desejos e medos que, embora variem um pouco de pessoa para pessoa, constituem um padrão cultural de cada sociedade, chamado de imaginário pelos estudiosos das ciências humanas. Esse imaginário não é estático, e sim reorganizado conforme as

45- *Correio da Manhã*, 20 mar 1938, p. 20. *O Cruzeiro*, n. 9, p. 12, 1954 *Jornal do Brasil*, 30 de setembro de 1934, página 41. *O Jornal*, 22 dez 1935, p. 8.

necessidades e características de cada momento histórico. (Cerri, 2006, apud Limeira, 2012, p. 378)

Um dos institutos que empregavam essa técnica de persuasão em seus anúncios era o Toutemode. O método, baseado no corte centesimal, foi muito propagado em diversos veículos de comunicação por décadas. Inicialmente, foi ministrado de forma presencial, nas academias, formando costureiras e capacitando professoras. Anos depois passou a ser comercializado como método de “ensino sem mestre”, sendo composto por livro, estojo e esquadro.

O curso agrupava todas as informações necessárias para que a aluna conseguisse avançar sem dificuldades na aprendizagem do ofício da agulha e linha. Para começar, era necessário entender como usar o esquadro, ferramenta necessária para se desenhar e compreender as escalas. Da mesma forma, várias eram as explicações para a feitura das roupas feitas por moldes.

Figura 33 – Método Toutemode de ensino sem mestre.



Fonte: Site Scribd.

Entre elas, como tirar as medidas de forma correta, utilizando a fita métrica, como fazer o risco, como usar os tecidos. Na sequência, era possível reproduzir as bases de cada peça, a saber: vestidos, saias, golas, decotes, blusas, capinhas, coletes, casaquinhos, costumes, roupas para crianças, etc. Tudo ensinado de forma didática, com muitos detalhes e ilustrações específicas para cada uma das peças abordadas, como pode se verificar na figura 33.

1.3 - Publicizando a coleção

O que fazer quando uma coleção cresce de forma a não satisfazer apenas ao desejo de museu de um colecionador? Quando surge a necessidade de dar um novo sentido ao acervo, que ultrapasse o prazer da contemplação? Uma necessidade profunda de compartilhar tal fonte de conhecimento, atingir diferente públicos, ampliar sua presença no mundo, enfatizando o papel estratégico da cultura no país.

Não é de hoje que instituições museológicas vêm se valendo da comunicação para difundir, propagar e disseminar suas coleções. Conforme André Desvallées e François Mairesse (2013), desde o fim do século XX, a comunicação tem se tornado o princípio motor do funcionamento desses lugares de memória.

Trata-se de ação fundamental na composição estrutural do conceito museológico, de acordo com o Conselho Internacional de Museus (Icom). Na definição de 2007, um museu “adquire, conserva, estuda, comunica e expõe o patrimônio tangível e intangível da humanidade, e de seu meio ambiente, para fins de educação, estudo e lazer” (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 36). Desse modo, além da função de preservar as riquezas culturais e naturais acumuladas, cabe ao museu comunicar, ou seja, fazer circular ao público receptor uma informação específica. Tal mensagem pode ser unilateral e não essencialmente verbal.

Como sistema de comunicação, o museu depende então, da linguagem não-verbal dos objetos e dos fenômenos observáveis. Ele é, antes de tudo, uma linguagem visual que pode se tornar uma linguagem audível ou tátil (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 36).

Assim, na perspectiva dos museus, a comunicação se baseia tanto na apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções, sejam essas catálogos, artigos, conferências e exposições, bem como no acesso aos objetos que compõem as coleções. Desse modo, a exposição surge como parte integrante do processo de pesquisa e como elemento do sistema comunicacional.

Nesse sentido, o museu comunica de maneira específica, por meio de um método que lhe é próprio, bem como utilizando todas as outras técnicas de comunicação contendo o risco, talvez, de investir menos em suas características mais específicas. (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 37).

Em tempos de internet, contudo, instituições museais precisam se atualizar para poder melhor dialogar com seus respectivos públicos. Com isso, novas práticas vêm sendo

adotadas para promover interação, inovação e transmissão de conteúdo. Entre elas, exposições virtuais, catálogos digitalizados e incursões em sites e redes sociais.

No caso da Coleção Nina Sargaço houve também a necessidade de se comunicar com diversos segmentos. Além da colecionadora participar de eventos, ministrar palestras e colaborar com exposições, passou a fazer uso do Facebook, Instagram e YouTube com o intuito de propagar o seu acervo, aliando tradição e modernidade.

1.3.1- Um museu virtual

Redes sociais são conjuntos de conexões e atores, que promovem relações e trocas, conforme determinado capital social. Para Raquel Recuero (2009, p. 24) uma rede é “uma metáfora para observar os padrões de conexão de um grupo”. Tais conexões são entendidas como laços sociais, que podem ser fracos ou fortes, relacionais ou associativos, ligando as pessoas através da interação social.

Figura 34- Página da Coleção Nina Sargaço.



Fonte: Facebook.⁴⁶

Essas interações entre os atores sociais vão gerar um valor constituído, denominado capital social, que pode ser individual ou coletivo, de vital importância para a constituição e o desenvolvimento das comunidades. No ponto de vista de Robert Putnam (apud Recuero, 2009, p. 45), isso se refere “à conexão entre indivíduos, redes sociais e normas de reciprocidade e confiança que emergem dela”.

46- Ver em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063469423503> Acesso em: 18 mar 2023.

Para o sociólogo Pierre Bourdieu (1983, p.249) o capital social está relacionado a um grupo e pode ser convertido em outras formas de capital. Desse modo, também se refere ao campo de atuação do indivíduo, que, no caso, pode ser tanto econômico quanto cultural, perpassando também pelo simbólico:

O capital social é o agregado dos recursos atuais e potenciais, os quais estão conectados com a posse de uma rede durável, de relações de conhecimento e reconhecimento mais ou menos institucionalizadas, ou em outras palavras, à associação a um grupo – o qual provê cada um dos membros com o suporte do capital coletivo (Bourdieu, 1983, p.248-249).

Mas qual seria a relação entre capital social e difusão de informações nas redes? De acordo com Recuero (2009, p. 248), há uma conexão entre aquilo que alguém decide publicar na Internet e a visão de como os seus seguidores vão receber a informação. Desse modo, considerar o conteúdo difundido na rede a partir da percepção de capital social relacional ou cognitivo construído pelos atores envolvidos, acaba sendo fundamental.

O segundo tipo é o capital social cognitivo. Muitas das informações que são difundidas nas redes sociais da Internet possuem um apelo informacional maior. É o caso, por exemplo, de notícias e vídeos. Tais informações, mais do que um caráter de conhecimento e aprofundamento do laço social, apelam ao conhecimento. O objetivo de difundir uma notícia de um jornal em um weblog, por exemplo, não é aprofundar laços sociais, mas especificamente informar ou gerar conhecimento (Recuero, 2009, p. 120).

No caso da Coleção Nina Sargaço, a opção foi adentrar ao mundo virtual para publicizar o seu acervo. Tendo em vista se tratar de uma coleção particular, com restrição de acesso ao público, a necessidade de interagir com a comunidade externa se intensificou. Para isso, a colecionadora passou a fazer uso do Facebook e do Instagram para compartilhar informações, contando histórias, exibindo peças, mostrando arquivos, mobiliário e demais itens da sua estrutura organizacional. Entre as estratégias utilizadas, a disseminação do capital social cognitivo, com elaboração de vídeos, postagem de fotos e a realização de lives. Tais ações acabaram por gerar interatividade e trocas significativas com os internautas.

Nos últimos três anos, foram 109 vídeos publicados. Com linguagem direta e informal, a colecionadora busca apresentar curiosidades, técnicas de lavagem, novas aquisições, etc. São catálogos, revistas, bordados, álbuns da Singer, caixas de fósforo contando a história da moda, máquinas de costura, cadernos, manuscritos, vestidos, armarinho, diplomas, enxoval de bebês, visitas técnicas, bate-papo com bordadeiras, etc.

Entre os vídeos com maior número de visualizações estão os que apresentam os itens da coleção, como os da cozinha popular e do armarinho. Em janeiro de 2022, a colecionadora postou “Sexta-feira é Dia de Cozinha”, mostrando diversos panos de prato, de mesa e de fogão, devidamente separados e arrumados em várias estantes, atingindo mais de 3,5 mil pessoas. Na sequência, compartilhou o vídeo “Armarinhos: o ponto de partida”, obtendo cerca de 1,4 mil visualizações. Uma oportunidade de exibir os muitos objetos que fazem parte do universo da agulha e linha, sob o olhar apaixonado da titular da coleção.

O ponto de partida de qualquer trabalho manual era nos armarinhos. Onde se comprava linha, os moldes, as fitas, Então vou mostrar para vocês uma parte muito importante que é a forração de botões. Aqui são doações, são cartelas que eu ganhei da Maria Alice e aqui é uma máquina de forrar botão (...) Eu guardo botões de madrepérola, de vidro, de plástico, de metal (...) Um armarinho é uma miscelânea, de tudo tem um pouco, tudo amontoado, lantejoulas, lápis, linhas, fitas, mostruários, programas para marcar (Nina Sargaço, 2022, Facebook).⁴⁷

Outro vídeo muito apreciado foi o que mostrava um bate-papo com Serafina Perestrelo, bordadeira madeirense, que vive na cidade de São Paulo, em setembro de 2021. Na ocasião, ela fez uma visita à Coleção Nina Sargaço, para entregar um mostruário com pontos típicos de bordado da Ilha da Madeira. Mais de 3,1 mil pessoas assistiram à gravação, que mostrava Serafina bordando alguns deles como o caseado, cavaca, richelieu, arrendados, oficial, bastidor, cordão, pé de flor, francês, de sombra.

Figura 35 – Vídeo com Serafina Perestrelo, bordadeira madeirense.



Fonte: Facebook ⁴⁸

47- Vídeo postado no perfil da Coleção Nina Sargaço no Facebook, em 11 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/100063469423503/videos/954684218512631/> Acesso em: 16 mai 2023.

Durante a pandemia de Covid-19, Sargaço também se enveredou pelo caminho das *lives*, falando sobre os objetos da coleção no Instagram, conversando com artesãos, artistas, curadores e restauradores. O resultado foi tão positivo que ela criou uma série durante o ano de 2022 intitulada “Bastidores do Brasil”, onde convidava rendeiras e bordadeiras de várias localidades do país para um bate-papo sobre tramas e fios. Entre elas, artistas de Pesqueira (PE) e Penedo (AL).

Figura 36- Instagram de Nina Sargaço.



Fonte: Instagram.⁴⁹

Uma prática que tornou-se muito comum no respectivo período em várias instituições, de diferentes modos. Um dos setores que passou a fazer uso dela foi o da Educação Museal, como forma de potencializar novos saberes e fazeres, como pontua Frieda Marti (2022).

Essas práticas, por sua vez, vêm sendo influenciadas pelos contextos históricos e sociopolíticos experienciados por essas instituições e seus praticantes desde o seu surgimento. Desta forma, entendemos que tanto os museus, quanto o campo da Educação Museal estão inseridos no cenário sociotécnico contemporâneo (cibercultura) e, portanto, requer de nós, educadores museais, a compreensão sobre como esses novos arranjos ‘espaçotemporais’ ciberculturais, forjados a partir das múltiplas relações e vínculos que estabelecemos com o digital em rede, podem oferecer e potencializar novos/outros ‘fazeres saberes’ educativos museais. (Marti, 2022, p.119).

Com isso, mais uma ação foi reativar o canal do YouTube. No local, estão elencados vídeos sobre a visita da colecionadora ao Museu Carlos Costa Pinto, em Salvador, as bordadeiras de Timbaúba dos Batistas, no Rio Grande do Norte, o Projeto ReBordando: o

48- Vídeo postado no perfil da Coleção Nina Sargaço no Facebook, em 20 jun 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/100063469423503/videos/1155822971451725/> Acesso em: 20 mai 2022

49- Divulgação da *live* da rendeira Rosa Galindo no Instagram de Nina Sargaço, em 16 jun 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ce1bU6qlfEA/?igshid=MTc4MmM1YmI2Ng==> Acesso em: 20 mai 2023.

bico singeleza, as palestras no evento Encontro Passos para a Moda e na Feira Nacional de Negócios do Artesanato (Fenearte) de 2021, sobre “Rendas”, além de cursos, anúncios, participação em exposições, etc.

Em destaque, o título “Memória do Bordado”, espaço expositivo que fez parte da mostra “Casa Bordada”, em cartaz no Centro de Referência do Artesanato Brasileiro (Crab), na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, em 2018. Peças da Coleção Nina Sargaço como toalhas, vestimentas, revistas antigas, riscos, caixinhas de costura, dedais, mini ferros de passar, tesourinhas, linhas, ajudaram a contar a história do bordado para o público presente.

Quando Renato [Imbroisi] veio ver meu acervo ele se encantou e me deu a oportunidade de participar da Casa Bordada, no Rio. Cheguei com as peças, todo o resto foi ele quem fez. Aquilo foi uma vitrine, espetacular. A partir daí ele me chamou para trabalhar com ele em projetos. A gente fez duas cidades com o pessoal da Fibria, Suzano, em Jacareí (Nina Sargaço, 2019).

A colecionadora esteve presente no Crab durante o período de exposição realizando visitas mediadas. No vídeo, Nina fala sobre os objetos exibidos na sala “Memória do Bordado”, como a toalha de renda Tenerife, roupas de bebê e demais artefatos exibidos na estante, relacionados à área de corte e costura. Entre eles, os pequenos ferros de passar, que mais se assemelham a miniaturas. Esses eram usados para passar gola, colarinho e bordados menores. “Isso esquenta à beça (...) Era um ferro para passar pequenas peças. E este aqui era para passar aba de chapéu (...) Têm linhas de bordar, agulhas, tesourinha para abrir casa de botão, porque ela só corta um pedaço (Sargaço, 2020, YouTube).⁵⁰

Figura 37- Nina Sargaço durante mediação da mostra “A Casa Bordada”.



Fonte: YouTube.⁵¹

50- Recorte do vídeo postado no perfil do YouTube da Coleção Nina Sargaço, em 19 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MJOMSfzG2Z0&t=2s> Acesso em 18 mai 2023

51- Trecho de vídeo postado no perfil do YouTube da Coleção Nina Sargaço, em 19 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MJOMSfzG2Z0&t=2s> Acesso em 18 mai 2023

Outro vídeo disponível no canal, denominado “Linhas do Mar”, trata da participação da colecionadora na exposição em referência, como produtora e pesquisadora. A mostra, com curadoria de Renato Imbroisi, reuniu guarda-sóis com bordados de artesãos de 17 cidades litorâneas do Brasil, em novembro de 2019, na Praia da Urca, no Rio de Janeiro. A respectiva mostra retornou à orla carioca em novembro de 2024, na Praia do Leblon, trazendo de volta a beleza das paisagens e da cultura de cada uma dessas localidades.

A forma simples e direta de se comunicar, bem como a inventividade e criatividade nas abordagens vem conquistando novos adeptos com certa frequência. Até o momento,⁵² a página do Facebook da Coleção Nina Sargaço, que teve início em julho de 2019, tem 4,5 mil seguidores. No Instagram, que começou em fevereiro de 2020, o número é de 3.382 e no canal recém-criado do YouTube, são 109 inscritos. Tal resultado sinaliza para o crescente interesse pelos trabalhos manuais. O público vem interagindo positivamente durante as postagens com comentários elogiosos, questionamentos sobre detalhes específicos, criando uma relação de identificação com vários objetos compartilhados, bem como com as histórias narradas.

De acordo com Marti (2022, p. 138), o digital em rede e seus muitos *espaçostempos* se revelam como uma nova área de atuação para todos aqueles que precisam se comunicar, inspirando outras práticas educativas e contribuindo para a formação crítica e integral do indivíduo. No caso, Nina Sargaço vem fazendo uso das redes como espaço de circulação de informações, disseminando conteúdos específicos, através da perspectiva do capital social, permitindo que vários tipos de público possam acessar a coleção de forma virtual, contribuindo para a divulgação desse saber-fazer tão relevante no campo da educação.

Mas de que forma esses objetos como rendas, bordados e tecidos vêm sendo representados nessa coleção? Estariam elevados à categoria de arte? Seriam eles sinais de luxo e ostentação, evidenciando distinção social? Fariam parte de um patrimônio cultural comum, significando os modos de fazer e saber tradicionais de diferentes grupos? Estariam vinculados a um ideal de feminilidade mitificada, preso a normas pré-estabelecidos? Seriam padrões que repercutiriam também nas escolas, por meio das disciplinas relacionadas à educação feminina?

52- Total de seguidores verificados em 5 dez 2024 nas redes sociais da Coleção Nina Sargaço no Facebook, Instagram e YouTube.

II- UM SABER-FAZER QUE ATRAVESSA O TEMPO

2.1– Um saber-fazer com as mãos

Figura 38 - Bordado à mão, por Sonia Bianco, em 2014.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Nina Sargaço.

Um saber-fazer milenar, que atravessa séculos, encerra significados mais profundos do que uma simplória repetição de movimentos. Resulta de tradições passadas de gerações em gerações, que guardam valores, crenças e práticas como o ir e vir das mãos por meio de fios, agulhas e bastidores, mas que também retém simbologias e sentidos ocultos, que instigam a interpretar os modos como foram ensinados e aprendidos.

Uma linha que se puxa num novelo perdido no tempo, remonta memórias coletivas, constituídas de forma afetiva e mágica, desacelerada, múltipla, plural ou mesmo individualizada (Nora, 1993). Um mergulho genuíno no passado, estabelecendo um elo vivido no eterno presente, permitindo ressignificações de modelos, conceitos e representações, como nas rosas bordadas na figura 38.

Na obra da artista Sonia Bianco,⁵³ que vem produzindo trabalhos mesclando técnicas mistas com materiais diversos, a beleza e elegância da roseira desponta sobre a parede de uma casa singela. A pintura de aquarela dá profundidade, frescor e suavidade à peça,

53- A artista e pesquisadora têxtil Sonia Bianco vem desenvolvendo novas técnicas e propostas relacionadas à arte do bordado, misturando materiais diversos. Seus trabalhos têm sido publicados em revistas especializadas e divulgados em exposições nacionais. Disponível em: https://www.instagram.com/soniamaria_bianco/. Acesso em: 12 dez 2024.

propiciando maior destaque à janela bordada, circundada por folhas e flores. Na composição, percebe-se a utilização do bordado livre, que reúne vários pontos-atrás, haste, corrente, elo, torcido, palestrina, caseado, pena e mosca-, permitindo a criação de relevos, destaques e sobreposições. Nina Sargaço tem um carinho especial por esse bordado, criado especialmente para ela no ano de 2014 e que faz parte da série “Portas e Janelas” da artista paulista.

As peças existentes na Coleção Nina Sargaço convidam permanentemente a interrogar o ofício do bordado, que esteve presente nas mais diversas culturas ao longo da história da humanidade. Conceituado como arte de ornamentar tecidos com diferentes fios, o bordado fez parte das vestimentas dos mais diversos grupos sociais, indicando-os de forma estratificada durante séculos, dependendo do material utilizado em roupas, adornos e utensílios.

O aprendizado era passado de mãe para filha no ambiente familiar, como também nas oficinas criadas em abadias e mosteiros, especialmente na Idade Média europeia. Dessa forma, armas, brasões, escudos e pendões bordados a cores, em ouro ou prata, consolidavam-se como representações simbólicas das categorias pertencentes à aristocracia, à Igreja ou à sociedade civil, reafirmando relações sociais e de poder.

Uma prática com características e finalidades distintas, recorrente também na cultura material brasileira, em várias localidades de diferentes regiões do país, a exemplo do bordado filé, Richelieu, ponto cruz, bainha, crivo, labirinto, bordado inglês, entre outros. Uma técnica que busca produzir ornamentos, por meio da criação de imagens a partir da manipulação da agulha e da linha sobre um tecido, seguindo um padrão estabelecido através de desenhos temáticos.

Poucos são os registros sobre o desenvolvimento do bordado no Brasil, bem como poucas são as pesquisas dedicadas a investigar o seu percurso histórico. Porém, como indica Pereira & Trinchão (2021), é possível identificar a influência das tradições das diferentes etnias que constituem a formação do país. Nesse sentido, não há como negar a herança dos trabalhos manuais realizados pelos imigrantes europeus, bem como pelos povos originários, que já manipulavam fibras têxteis no período pré-colonial para a confecção de vestimentas e demais acessórios e artefatos (Abreu; Benini, 2016), demonstrando o enraizamento desse saber-fazer na nossa sociedade.

Já os portugueses, que trouxeram várias tipologias de bordado para o território brasileiro, também sofriam interferência das variações existentes em países como Espanha, França, Bélgica, como destaca Silva (1995). Contudo, eram muito criteriosos quanto aos procedimentos e padronizações a serem reproduzidas, seguindo critérios identitários muito específicos, quanto à forma, cor e desenhos, os quais eram repassados oralmente.

Figura 39 – Bordado de Viana do Castelo, Portugal



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Rosana Rocha

O bordado de Viana do Castelo, em Portugal, representado na figura 39, é um exemplo desse saber-fazer surgido nos lares das camponesas das aldeias da região, transmitido de forma oral entre gerações. Há mais de um século, as bordadeiras vêm reproduzindo a mesma padronização em aventais, panos e roupas, tais como flores, folhas, corações, animais, em fios vermelhos, azuis e brancos, preferencialmente.

Esse bordado em particular tem uma relação direta com o campo, por isso a escolha de elementos da natureza para a decoração das peças, bem como com a confecção dos figurinos de festa como o “Traje à Vianesa” ou o “Traje à Lavradeira”. Buscando proteger esse modo de bordar, em 2005, a Câmara Municipal de Viana do Castelo apresentou ao Instituto Nacional da Propriedade Industrial (Inpi) de Portugal o pedido de certificação do “Bordado de Viana do Castelo”, conforme Caderno de Especificações⁵⁴ contendo os elementos simbólicos assim como os variados pontos que compõem esse saber-fazer, de modo a garantir a autenticidade e fidedignidade dos produtos.

Para Ulpiano de Menezes (2009, p. 31), o saber-fazer não é conceitual, filosófico, imaterial ou específico, ele é corporificado. Está relacionado ao que os especialistas chamam de memória hábito, de memória incorporada, aquela que “nos permite guiar um veículo ou andar de bicicleta, como se fossem ações geneticamente previstas em nosso programa biológico”. No caso, o autor classifica esse saber como um pensar com as mãos, com base na noção do homem total de Mauss. “Bate com que antropólogo Marcel Mauss, um dos

54- Ver em: https://www.cm-viana-castelo.pt/?listas_ficheiros=caderno-de-especificacao-do-bordado-de-viana-do-castelo. Acesso em 23 mai 2024.

fundadores da antropologia, pensava do homem como o animal que pensa com as mãos” (Meneses, 2009, p. 32).

Juhani Pallasmaa (2013) por sua vez, assinala que a consciência humana é corporificada e que estamos conectados com o mundo por meio de nossos sentidos. Portanto, nossas mãos e todo o nosso corpo teriam habilidades e conhecimentos corporificados. Além disso, cumpre ressaltar que “o conhecimento e as habilidades práticas das sociedades tradicionais residem diretamente nos sentidos e músculos, nas mãos sábias e inteligentes e estão diretamente incorporados e codificados nos contextos e nas situações de vida” (Pallasmaa, 2013, p. 14).

Nesse sentido, as mãos estão diretamente relacionadas com a capacidade humana de pensar. De acordo com Martin Heidegger, a habilidade das mãos é maior do que imaginamos, bem como todas as suas obras estão enraizadas no pensamento. “Todos os movimentos das mãos em cada uma de suas tarefas se dá por meio do pensamento, todo o direcionamento das mãos se baseia naquele elemento” (Heidegger, 2013, apud Pallasmaa, 2013, p. 19).

Na era da produção em massa, do fenômeno da globalização e do apego às novas tecnologias, temos deixado de lado nossa consciência corpórea e sensorial. Pedagogias e práticas educacionais prevalecentes também continuam a separar as habilidades mentais, intelectuais e emocionais dos sentidos e das dimensões múltiplas do corpo (Pallasmaa, 2013). Entretanto, como indica Gaston Bachelard (2013, apud Pallasmaa 2013, p. 18), “as mãos têm seus sonhos e pressupostos”. Desse modo, elas ajudam a entender a mais profunda essência da matéria e também a desenvolver a capacidade de imaginar, tão necessária para o exercício da criatividade:

Normalmente supomos que os conhecimentos residam em conceitos verbalizados, mas qualquer entendimento de uma situação da vida e uma reação significativa a ela pode – e na verdade deveria – ser considerada como conhecimento. Em minha opinião, o modo sensorial e corporificado de pensamento é particularmente essencial em todos os fenômenos artísticos e trabalhos de criação (Pallasmaa, 2013, p. 18).

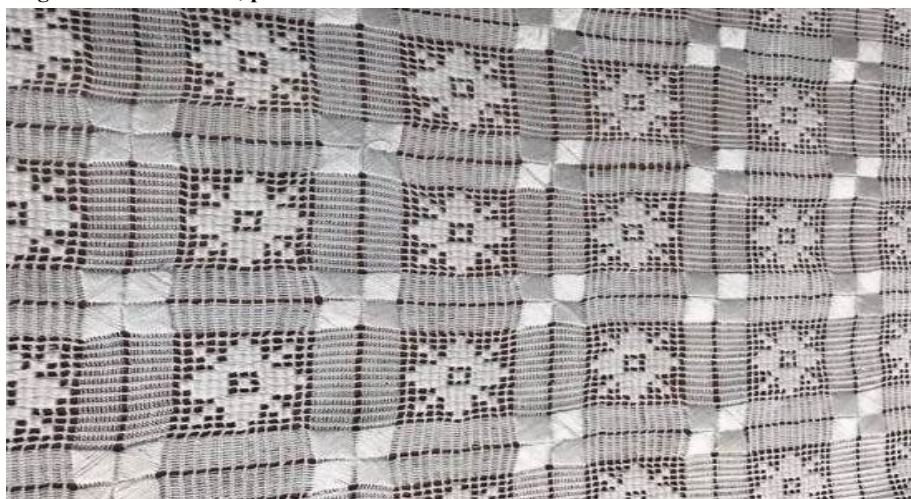
Esse saber-fazer, portanto, que não está determinado por protocolos ou instituições de poder, segue rituais de habilidade prática de um ofício artesanal, que envolve imaginação e propósito para a realização de uma tarefa. Um conhecimento liberado de “qualquer referência a uma origem ou a uma teleologia histórico-transcendental, destacado de qualquer apoio em uma subjetividade fundadora” (Foucault, 2000, p. 118), que vem apresentar conceitos próprios, independentes, definindo um campo de possibilidades estratégicas.

Tal saber, inserido num universo social que cruzam relações de parentesco, de compadrio, de vizinhança, de clientelismo, de competição, de classes de idade e de escolaridade e outras segmentações, está diretamente relacionado à identidade pessoal e coletiva (Menezes, 2014). Sendo assim, vem alimentar os sentimentos de solidariedade e pertencimento social, tão necessários para o reconhecimento do sujeito de direitos, que tem acesso aos bens materiais e culturais de uma sociedade, com pleno exercício da sua cidadania.

2.1.2- Bordado como patrimônio cultural

Tecer, bordar e rendar sempre fizeram parte do cotidiano feminino no Brasil dos séculos XIX e XX, como aponta Ricardo Lima (2018). Trata-se de tradições artesanais, que foram trazidas ao país, em sua grande maioria, pelas mãos das mulheres lusitanas, especialmente da Ilha da Madeira. Assim, para compreender a importância dos objetos garimpados e armazenados cuidadosamente pela colecionadora Nina Sargaço, examino a constituição do bordado como patrimônio cultural.

Figura 40 – Labirinto, patrimônio imaterial da Paraíba.



Fonte: Facebook da Coleção Nina Sargaço.⁵⁵

São práticas que configuram modos de fazer seculares, reunindo traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade e um grupo social (Unesco, 1982), ou seja, a identidade cultural de uma determinada comunidade,

55 - Foto publicada no Facebook da Coleção Nina Sargaço em 4 mai 2021. Acesso em: 2 fev 2024. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=936731097093255&set=pcb.936734643759567>

produzindo relações de pertencimento.⁵⁶ Muitas delas vêm sendo reproduzidas de forma recorrente pelos quatro cantos do território nacional. Um exemplo, o bordado Labirinto, que pode se verificar na figura 40, produzido a partir de tecidos finos, como o linho, introduzido no Brasil pelos portugueses no século XVII, tendo sido considerado patrimônio imaterial da Paraíba em 2021, devido a sua relevância para a população do agreste do estado.

Nessa esteira, o bordado está inserido na categoria intangibilidade, que se relaciona com os aspectos da vida social e cultural, como lugares, festas, espetáculos e crenças. O reconhecimento dessa imaterialidade revela uma ampliação do conceito de patrimônio, que constituiu-se em fins do séc. XVIII, junto com o processo da formação dos Estados nacionais, com delimitações muito precisas, no âmbito econômico, financeiro, cultural ou genético (Gonçalves, 2000).

A noção de patrimônio confunde-se com a de propriedade. A literatura etnográfica está repleta de exemplos de culturas, nas quais os bens materiais não são classificados como objetos separados de seus proprietários. Esses bens, por sua vez nem sempre possuem atributos extremamente utilitários. Em muitos casos servem a propósitos práticos, mas também possuem significados mágicos, religiosos e sociais (Gonçalves, 2002, p.23).

No Brasil, a década de 1980 foi marcante na forma pela qual as noções de cultura e patrimônio passaram a ser definidas. Entre os avanços, o reconhecimento da cultura como patrimônio comum da humanidade, pela Unesco. Na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais realizada no México, em 1982, a cultura é conceituada sob o ponto de vista antropológico, reafirmando a importância do campo para o desenvolvimento social, que, para além das artes e das letras, passa a englobar os direitos fundamentais, bem como os sistemas de valores, tradições e crenças.

Nesse sentido, Marilena Chauí (2008) vem corroborar para esse entendimento, ao definir a cultura como a capacidade das pessoas de se relacionarem com o ausente, através de símbolos e signos, criando linguagens, formas de trabalho e práticas diversas. Trata-se de um movimento de transcendência, onde o sujeito manifesta sua forma de ser e estar no mundo, com individualidade e estrutura próprias, inaugurando a sua ordem do tempo e a descoberta do possível.

A Constituição Federal de 1988 também incorporou a noção ampliada de

56- Na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais realizada no México em 1982 o conceito de cultura é ampliado, e a identidade cultural é considerada como valor único e insubstituível, esboçando o princípio de uma política baseada no respeito à diversidade. Ver Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da Unesco. Acesso em: 23 jul 2019. Disponível em: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_pt.pdf

cultura, destacando a pluralidade da identidade brasileira e a concepção de bens intangíveis. No que diz respeito à definição de patrimônio cultural brasileiro, o artigo 216 institui os seguintes regramentos:

os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. pluralidade e identidade (Brasil, 1988).

Tais concepções vão influenciar diretamente as políticas de patrimônio cultural do país, que até aquele momento se encontravam centradas no instituto do tombamento. Nesse contexto, patrimônio histórico e artístico representava a ideia de um ‘conjunto de monumentos antigos que devemos preservar, porque constituem obras de arte excepcionais ou por terem sido palco de eventos marcantes’, conforme observa Maria Cecília Londres Fonseca (2009, p.56).

O intuito era contribuir para a conservação de edificações e obras de arte, cuja perda seria irreparável. Dessa forma, acabavam por reproduzir um modelo de estrutura social que mais se assemelhava à cultura europeia. Era necessário mapear conteúdos simbólicos e narrativas que fossem capazes de descrever a formação da nação, auxiliando na construção de uma identidade cultural brasileira, que rompesse com o etnocentrismo.

Por exemplo, os fazeres e saberes, mitos e ritos, assim como lendas e técnicas que constituem valores autênticos da nacionalidade. Contudo, por estarem inseridos na dinâmica do cotidiano, não eram considerados bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. Mas, não caberia enaltecê-los? Até porque, a representatividade dos bens é essencial para que a função de patrimônio se realize (Fonseca, 2009).

Nesse sentido, os anos 2000 foram significativos na consolidação de políticas de proteção à diversidade cultural brasileira. O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), sancionado pelo Decreto nº 3.551, em agosto de 2000, teve como objetivo viabilizar a identificação, reconhecimento e salvaguarda dos bens intangíveis. A medida antecedeu a nomeação internacional do patrimônio imaterial pela Unesco, por meio da convenção assinada em 2003 e ratificada pelo Brasil em 2006. A criação da legislação referente ao

processo de registro do bem cultural ⁵⁷ devolvia à sociedade o papel de protagonista na preservação da sua identidade e memória (Marins, 2016):

Esse estímulo normativo à escuta da sociedade contrasta décadas de um papel centralista, quando não esclarecedor, do IPHAN e de seus agentes, que tradicionalmente se postavam no dever de apontar a importância dos legados patrimoniais aos cidadãos ignorantes ou agressores de seus legados culturais (Marins, 2016, p.17).

Com isso, para dar início ao pedido de um registro é preciso contar com a anuência da comunidade detentora do bem. O título de Patrimônio Cultural só é concedido após análise de pesquisas, inventários e pareceres do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), superintendências estaduais, Procuradoria, Departamento do Patrimônio Imaterial e conselheiros.

A instrução de um processo de registro requer pesquisa documental e de campo, mobilização e consenso social sobre motivações e propósitos; argumentação sobre o valor patrimonial da expressão cultural; diagnóstico sobre vulnerabilidade e recomendações para salvaguarda do bem cultural. Trata-se tanto de um processo administrativo, quanto um processo social de mobilização, culminando com a inscrição do bem em um dos livros do Patrimônio Imaterial: Celebrações, Lugares, Saberes, Formas de Expressão (Iphan, 2006).⁵⁸

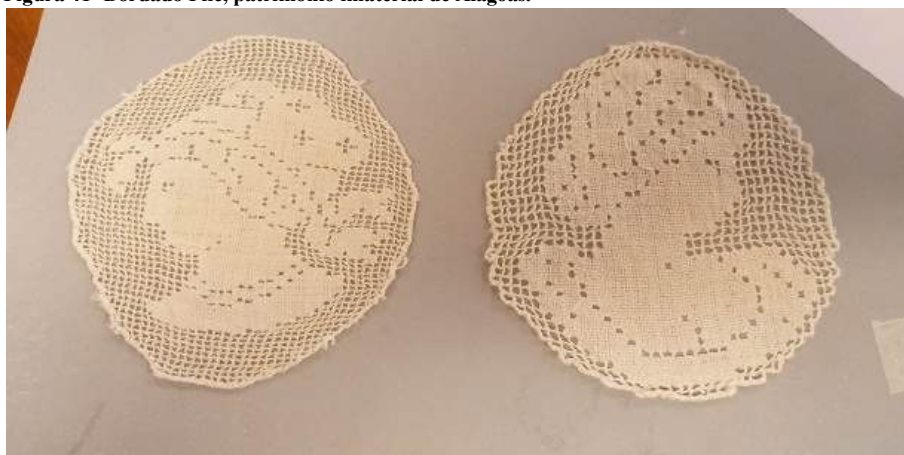
Nessa seara, várias tramas e pontos bordados obtiveram títulos de salvaguarda no Brasil. A renda irlandesa do Sergipe é considerada patrimônio cultural brasileiro pelo Iphan a partir 2009 e o bordado filé ⁵⁹ segue registrado como patrimônio imaterial de Alagoas desde 2014. O Labirinto passou a patrimônio cultural imaterial da Paraíba e o bordado da Casa Meyer, obteve o mesmo título, pelo município de Blumenau. Já a renda de bilros, de Florianópolis, que recebeu forte influência do povo açoriano, aguarda resposta do título, para fazer parte do Livro de Registro dos Saberes do Iphan. Esse requintado trabalho, inclusive, já faz parte da lista de Patrimônios Culturais Imateriais da Humanidade, da Unesco, desde 2018.⁶⁰

57- Resolução sobre Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial de 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Resolucao_001_de_3_de_agosto_de_2006.pdf Acesso em: 4 fev 2024.

58- Definição do Iphan sobre Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/683/> Acesso em: 4 fev 2024.

59- Bordado sobre uma rede de fios ou malha, atados em nós, o filet brodé, nome da técnica em francês, foi muito utilizado para vestimentas e decoração de interiores nos séculos XVI, XVII e XVIII, em vários países da Europa. No Brasil, especialmente em Alagoas, o filé vem se notabilizando por um intenso colorido e grande variedade de pontos combinados e aplicados com agulha e linha mais grossa sobre uma rede de nós, em fio de algodão mais fino. Em 2014 recebeu o título de patrimônio cultural alagoano. Acesso em: 2 fev 2023. Disponível em: <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/origens/bordado-file,b32ea85336308710VgnVCM100000d701210aRCRD>.

Figura 41- Bordado Filé, patrimônio imaterial de Alagoas.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

Um dos principais objetivos da ordem patrimonial é expressar a identidade de uma região, de uma nação, de um acontecimento histórico. Um processo que vem permitir que “uma sociedade se veja o espelho de si mesma, que considere seus locais, seus objetos, seus monumentos, reflexos inteligíveis de sua história, sua cultura” (Jeudy, 2005, p. 3).

São práticas que visam a reconhecer uma identidade social, “marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe”, como vem afirmar Chartier (1989, p. 12). Elas revelam uma maneira própria de ser no mundo e por conta de suas especificidades, precisam ser lembradas, recordadas e salvaguardadas em lugares que ofereçam apoio à memória, na luta constante contra o esquecimento, como afirma Paul Ricoeur (2000).

Essas identidades surgem do diálogo entre “conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo [...] de responder aos apelos feitos por estes significados”, como vem referendar Stuart Hall (1997, p.8).

O que denominamos nossas identidades poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos viver, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais (Hall, 1997, p.8).

60- A renda de bilros é criada pela manipulação de numerosos fios, cada um deles preso a um bilro, sendo em geral trabalhada sobre um almofada, base da produção do trabalho. Os bilros são objetos de madeira, podendo também ser encontrados em marfim, com uma pequena cabeça numa das extremidades na qual é enrolada a linha para execução do trançado. Em 2018, a Eslovênia liderou uma campanha vitoriosa para inscrever a renda de bilros na lista de Patrimônios Culturais Imateriais da Humanidade. Acesso em: 23 jul 2019. Disponível em: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-encaje-de-bolillos-de-eslovenia-01378?RL=01378>

Para Clifford Geertz (1989, p. 9), essas formas culturais se articulam nas ações sociais e através do fluxo do comportamento, como também em “várias espécies de artefatos e estados de consciência”. Nessa ordem, se ajustam não só às realidades passadas como também buscam sobreviver às realidades que estão por vir.

Entendendo que o bordado é uma tradição carregada de ancestralidade, sendo a mulher sujeito principal desse processo, responsável pela salvaguarda do respectivo modo de fazer como também da transmissão desse conhecimento, que permeia o imaginário popular brasileiro, a preservação desse saber é essencial para garantir que as próximas gerações continuem a se beneficiar dessa herança cultural única, promovendo sua autenticidade e enriquecendo o tecido cultural de nossa sociedade.

2.2 - Uma arte que exige técnica

Figura 42 – Mulheres costurando bandeiras para fábrica em 1909.



Fonte: Coleção George Grantham Bain.⁶¹

Ao caminhar entre móveis, caixas, vitrines e gavetas da sala da Coleção Nina Sargaço é possível perceber diferentes técnicas empregadas em várias peças, muitas das quais foram elaboradas à máquina. O processo de mecanização do bordado permitiu que essa arte antes concebida apenas à mão pudesse ser realizada por intermédio de equipamento especializado para criar desenhos e padrões, reduzindo o tempo de execução dos procedimentos. Um conhecimento técnico que se tornava necessário para facilitar a respectiva prática, ajudando a inserção das mulheres no mercado de trabalho, em fábricas de roupas e tecidos, como pode se

61- Foto da Coleção George Grantham Bain da Biblioteca do Congresso Americano, publicada em junho de 1909, no Brooklyn Navy Yard. Acesso em: 22 fev 2024. Disponível em: www.loc.gov/item/2003654894/.

observar na figura 42, onde operárias confeccionam bandeiras, nos Estados Unidos, em 1908.

No início do século XX, o processo de industrialização no Brasil avançava paulatinamente. Embora o aumento da demanda, alguns setores, como o têxtil, sofriam com as dificuldades de instalações industriais de larga escala. Entre as soluções encontradas, o investimento na produção artesanal na esfera doméstica (Oliveira, 2014).

Tal tendência foi observada pela empresa Singer, maior fabricante mundial de máquinas de costura, que abriu seu primeiro ponto de vendas no país em 1858, na cidade do Rio de Janeiro. Em pouco tempo, filiais eram inauguradas em outras localidades, como Niterói, Campos dos Goytacazes, São Paulo, Salvador, Recife e Pelotas, com a implementação de políticas específicas para a popularização do seu produto.

Entre elas, a criação do sistema de crédito para financiar a compra das máquinas de costura, com pagamento de pequenas parcelas mensais, que pudessem ser quitadas com o rendimento obtido com o trabalho executado. Assim, donas de casa de todos os continentes podiam exercer um ofício pelo qual eram remuneradas, sem ter de sair do ambiente doméstico.

Na verdade, a Singer passou a desenvolver máquinas de costura para atender a uma ideia que iria se espalhar pelo século XIX, de que esses aparelhos não necessariamente deveriam permanecer só nas fábricas, mas que poderiam ser usados dentro de casa, ou num pequeno ateliê. Com essa mudança, como indica Joana Monteleone (2012, p. 10), “cada família poderia ter a sua máquina, fazer a sua costura”, gerando importante aquecimento do mercado industrial.

Figura 43- Anúncios veiculados em revistas.



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Nina Sargaço

Como estratégia para expandir o negócio, a companhia se utilizava do modelo de vendas de porta em porta, garantindo uma interação direta com as clientes, com demonstrações personalizadas sobre o produto, explicações técnicas e construção de relações de confiança. Ao mesmo tempo, a Singer investia em publicidade, por meio de anúncios em veículos de comunicação, tendo em vista a diversidade cultural do seu público-alvo. Uma receita de sucesso, que se perpetuaria ao longo dos anos, com a inclusão do S, em vermelho, como marca forte da empresa, mantida até os dias de hoje, enquanto identidade visual.

Além disso, a Singer promovia ações específicas, como a distribuição de cartões na Feira Mundial de Chicago, em 1893, que comemorava os 400 anos de chegada de Cristóvão Colombo nos Estados Unidos. Na ocasião, a empresa optou por produzir litogravuras com mulheres e homens em trajes típicos, dos vários cantos do mundo, ao redor da máquina de costura.⁶² De acordo com Nina Sargaço, no acervo da coleção estão guardados 42 cartões dos 50 impressos à época.

Figura 44 – Cartões publicitários da Singer de 1893.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.⁶³

Diferentemente dos cartões-postais que têm como intuito sintetizar o poder de sedução dos lugares distantes, como sugere Mignot (2003), esses pedaços de papel tinham como objetivo criar conexões e promover diálogos entre a Singer e as comunidades escolhidas para

62- Coleção de cartões publicitários do acervo da Livraria do Congresso dos Estados Unidos. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2005681977/> e <https://chicagology.com/columbiaexpo/fair023/>. Acesso em: 11 jan 2025.

63- Foto publicada em 26 mai 2022 no perfil da Coleção Nina Sargaço no Facebook. Acesso em: 26 mar 2024. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=434843748641269&set=a.385169606942017>

a venda de seus produtos. Nos desenhos, a mulher ocupa o lugar central, visto que era direcionada à ela a propaganda das máquinas de costura.

Na figura 44, as imagens revelam que a intenção era se comunicar com a população feminina da Espanha e da China. Um detalhe interessante a se observar no cartão espanhol é a presença de um homem, com trajes de toureiro, ao lado da mulher, que se encontra sentada, movimentando o pedal e a manivela da máquina Singer. Nesse caso, trata-se de uma referência cultural relevante, visto que, como sinaliza Nina Sargaço, em entrevista concedida em 2019, eram os homens que bordavam as roupas de toureiro na Espanha: “não é qualquer um que borda roupa de toureiro, era comum em ateliês de mulheres anciãs ou de homens. Em Madri tem a rua Los Bordadeiros”.

No Brasil do início do século XX, os trabalhos têxteis concentrados na costura e no bordado, tanto no ambiente familiar quanto na grade curricular escolar, se tornaram um meio de sobrevivência (Trinchão & Pereira, 2021). Do mesmo modo, cresciam as oportunidades para profissionais relacionados aos respectivos ofícios, tendo em vista o aquecimento da cultura de consumo.

Tamanha ampliação pôde ser observada por meio da tabela de arrecadação do imposto de indústrias, comércio e profissões, entre costureiras e alfaiates, nas primeiras décadas do século XX. Segundo Marisa Deaecto (2002), no ano de 1905, foram contabilizados 154 profissionais. Em 1910, esse número já chegava a 225 profissionais, atingindo quantidades superiores a cada cinco anos: 317 em 1915, 414 em 1920 e 566 em 1925.

Contudo, para entrar na disputa de um lugar nesse mercado, era necessário o domínio da técnica, que se iniciava com o controle do motor, a correta pressão do pé no pedal, o manejo do bastidor, o uso das agulhas apropriadas, bem como o ir e vir dos pontos diversos, como pode se constatar no *Livro de Bordados da Singer* (1947). Ateliês, institutos de formação e pequenas empresas passaram a exigir o diploma específico para a garantia da qualidade e excelência dos seus produtos.

Nesse período, a Singer passou a oferecer cursos anuais que foram responsáveis pela formação de novas costureiras e bordadeiras. Para se ter uma ideia do número de profissionais que foram treinadas no Brasil, pelos métodos de Corte e Costura, Bordados ou Decoração do Lar, em 1950 a empresa operava com 600 centros de costura espalhados por várias regiões, prestando atendimento a cerca de 400 mil donas de casa.⁶⁴

64- Ver em: https://loja.singer.com.br/Institucional/historia?utm_source=institucional_quem-somos_&utm_medium=Banner%3aquem+somos+nossa+historia&utm_campaign=quem+somos+nossa+historia. Acesso em: 16 fev 2024.

No cartão-convite emitido em 1938, para a mais nova portadora de um exemplar da Singer, Sara Augusta Paiva, consta que a mesma teria direito de cursar 25 lições de bordados ou trabalhos específicos, com duração de 1h30, em qualquer uma das escolas da companhia espalhadas pelo Brasil. Ao redor do documento, números indicavam a quantidade de aulas a serem frequentadas. Ao final de cada uma, era destacado o número em referência, conforme pode se observar na figura 45.

Figura 45- Cartão-convite para o curso de bordados da Singer.



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Rosana Rocha

É importante frisar que o surgimento da máquina de costura representou uma grande conquista para as mulheres. Para a colecionadora Nina Sargaço, em entrevista realizada em 2022, foram muitas as transformações sociais proporcionadas pelo respectivo objeto. “A Singer transforma o que era um conhecimento que gastava muito tempo na mão e ensinava a fazer o mesmo que se fazia na mão, na máquina”.

Entre os benefícios, o incremento da capacidade de produção artesanal, bem como a possibilidade de alcançar a independência financeira. “Com este diploma ela ia lá arrumar o emprego dela como costureira. Se ela quisesse, poderia abrir uma escola de corte e costura, ou na casa dela ensinar”, lembrava Nina, enfatizando também que um dos requisitos para adquirir o diploma do curso era conseguir 90% de proficiência. Assim, a cada lição, a aluna precisava produzir uma amostra do ponto de bordado ensinado. Caso o trabalho tivesse sido confeccionado de forma exitosa, recebia um carimbo com a devida aprovação no local. Do contrário, era utilizado o carimbo de reprovado, como já observado no capítulo um.

Com isso, era grande o empenho das alunas na feitura das peças, buscando sempre o aprimoramento. Até porque, anualmente a Singer tinha o hábito de promover formaturas com

exposições artísticas dos trabalhos realizados, a fim de incentivar as novas profissionais e garantir a divulgação do curso nos jornais regionais. Um momento especial para as alunas, que expunham as peças meticulosamente confeccionadas ao longo dos cursos de formação, que finalmente poderiam ser apreciadas pelo público em geral.

O evento era também uma forma de inserção social, com o propósito de estabelecer laços com o grupo, propiciando ações futuras, com ênfase na prática têxtil. Além da mostra, a Singer também premiava os três melhores trabalhos expostos com medalhas de honra ao mérito, com o intuito de estimular ainda mais as alunas na produção de trabalhos de qualidade. Uma forma de gratificar as alunas que tanto se esmeravam para cumprir os critérios de perfeição exigidos com relação aos arremates, acabamentos, aspecto e rapidez dos trabalhos executados.

Figura 46 – Exposição de bordados da formatura das alunas da Singer, em 1929.



Fonte: Jornal O Globo.

Conforme matéria do jornal *O Globo*, de julho de 1929, reproduzida na figura 46, entre os critérios observados durante a avaliação, atenção aos detalhes, cuidado, precisão e delicadeza na execução dos pontos. Para Nina Sargaço, a Singer ajudou a mudar a vidas das mulheres, ao ensinar um ofício, a oferecer um lugar de pertencimento na sociedade:

A Singer possibilitava que elas tivessem uma profissão. Hoje eu tenho todo um conteúdo, as festas de formatura, com beca, com tudo. É um engano, de uma ignorância absoluta do tempo contemporâneo que acha que hoje, só quem está na universidade é que tem uma educação (Sargaço, 2022, entrevista).

2.3 - Entre os pontos de bordado

O bordado é uma técnica artesanal de ornamentar tecidos com letras, figuras, flores e tipografias diversas. Um trabalho que pode ser feito à mão, com o auxílio de bastidor, ou através da máquina de costura, que com agulhas, fios de algodão, seda, lã, linho e vários outros materiais, criam peças impressionantes.

Para dar início à prática, se fazia necessário escolher o desenho, passar o risco para o tecido, definir o suporte e as linhas a serem utilizadas, que consistem num conjunto de fios torcidos em número variável, de diferentes qualidades e resistências, além de separar as agulhas e colocar o tecido no bastidor. Este último, consiste de dois aros circulares de madeira ou metal, que se ajustam um dentro do outro de forma que o tecido possa permanecer esticado. Há diferentes tipos de bastidores para cada tecido. O redondo vem sendo o mais empregado para pequenos trabalhos (Pereira, 2023).

Figura 47 – Álbum de risco de bordado.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

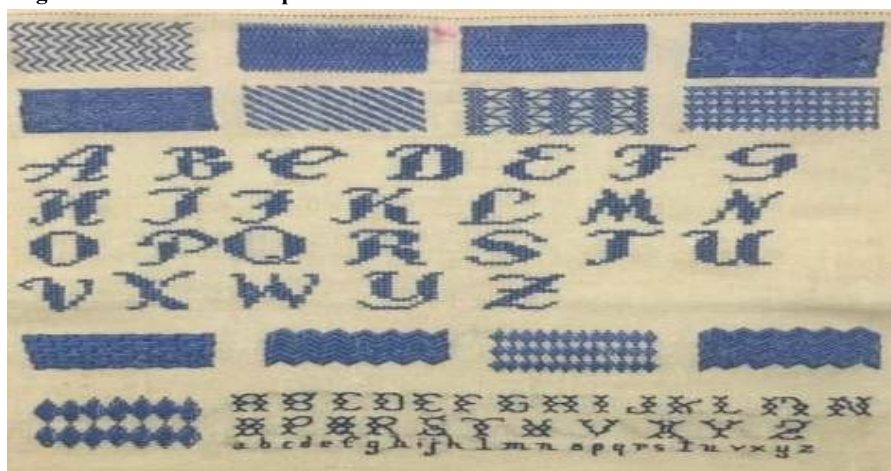
Para a reprodução do risco do bordado, como o que pode ser conferido na figura 47, são diversas as técnicas, que demandam conhecimentos específicos e habilidades manuais, para a realização de obras ricas beleza e significado. Nas mais comuns, o papel vegetal é o mais indicado. Mas ainda há a perfuração com uma agulha; a reprodução com papel carbono; a transferência a ferro quente; a transparência; o papel solúvel em água.

Hoje em dia, com a profusão das impressoras domésticas e demais máquinas copiadoras disponíveis, é possível replicar, ampliar ou reduzir o risco de forma mais rápida e eficiente, criando novas possibilidades e composições, expandindo ainda mais o produto final desse saber-fazer. Contudo, além de conseguir efetuar o risco, é preciso escolher quais são os

pontos mais adequados para se aplicar na peça de acordo com o tipo de bordado. Essa necessidade deu origem à criação de álbuns de amostra, bem como mostruários, que serviam de modelo às bordadeiras para a execução dos diferentes pontos, figuras, flores ou letras.

No mostruário da figura 48, observa-se três grupos de alfabetos com estilos diversos, ilustrando a variação entre maiúsculas e minúsculas. Essa peças, segundo Ivo Castro (2006, p. 59), eram muito comuns em Portugal, onde vinham sendo utilizadas nas escolas primárias bem como em ambientes familiares, como instrumento de propagação da escrita. “A confecção destas peças corria nas aulas de labores, e fazia parte dos exames finais da escola primária, o que coloca claramente a sua produção na esfera do ensino infantil e ajuda a circunscrever o universo dos produtores: feminino e escolarizado”.

Figura 48- Mostruário de pontos e letras.



Fonte: Página do Facebook da Coleção Nina Sargaço.⁶⁵

Os alfabetos bordados serviam como referência para marcação com agulha e linha do nome ou iniciais pessoais em enxovais, camisas, lenços, entre outros itens, onde se fizesse obrigatória a manutenção desse registro. No fim do século XIX, como o índice de analfabetismo em Portugal era de aproximadamente 80%, conforme ressalta o autor, muitas das bordadeiras não sabiam ler ou tinham pouco conhecimento de noções linguísticas. Assim, faziam uso dos mostruários para ajudar na feitura dos trabalhos, de forma a seguir o emprego da norma culta nas peças dos clientes:

É graças a mulheres que tinham esse mesmo desejo de saber ler que podemos apreciar uma proliferação de alfabetos bordados, que são semelhantes aos lenços nas técnicas,

65- Foto publicada no Facebook da Coleção Nina Sargaço em 24 de novembro de 2022. Acesso em: 8 fev 2024. Disponível em: <https://web.facebook.com/photo/?fbid=310565451069100&set=a.251425343649778>

estilos e materiais, mas que visam outro tipo de funções: adestrar a mão para o desenho e o bordado de letras sobre pano e constituir modelos para serem reproduzidos, por isso mesmo chamados de *marcadores ou mapas* (Castro, 2006, p. 59).

Na Coleção Nina Sargaço é possível se encontrar vários mostruários, bem como álbuns, cadernos, livros e revistas que ilustram o processo de produção das diversas tipologias de bordado, que sugerem processos de ensino-aprendizagem. No início do século XX, escolas e instituições brasileiras que tinham a disciplina de trabalhos manuais no currículo, se revezavam na forma de ensinar o respectivo conteúdo, que na maioria das vezes era reproduzido pelas alunas em seus álbuns de amostras.

Nesses cadernos, as estudantes mantinham os materiais elaborados a cada aula, que eram conferidos por professores, os quais observavam qualidade, limpeza e capricho na execução do trabalho. Isso porque, para avançar no curso, bem como para receber aprovação nas disciplinas, era necessário apresentar um bom desempenho. Com isso, além das provas, os álbuns também eram considerados para efeito de avaliação, recebendo vistos e notas em suas páginas.

É importante ressaltar que os cadernos escolares constituíam importante instrumento de controle da aprendizagem, carregando vestígios do ensino em suas páginas. No caso, vinham cumprir a função de “exercitar atenção, raciocínio, memória e criatividade”, como salienta Ana Chrystina Mignot (2003, p. 11), tornando-se peças fundamentais no que tange à inserção dos estudantes na cultura escrita.

Um objeto que, ao longo dos anos, “guarda a memória da educação”, sendo capaz de falar sobre alunos, professores, pais, projetos pedagógicos, avaliação, valores disseminados e todas as relações e práticas que circundam a escola (Mignot, 2008, p.13). Neles, são registrados, copiados, resumidos, explicados, relacionados e justificados conteúdos distintos, que fazem parte da vida dos alunos, podendo também serem interpretados nos cursos de bordados.

No caderno retratado na figura 49, uma estudante elenca os pontos básicos de bordado, a saber: alinhavos diversos, ponto elétrico, variações de bainha. Trata-se de um fichário, com capa de álbum vermelho, que faz parte das obras raras da Coleção Nina Sargaço. As amostras, em linho, eram coladas nas folhas de cartolina e os nomes de cada ponto escritos de forma irregular. Apesar da interferência dos anos, que faz transparecer um leve tom amarelado nas

tiras de algodão fixadas às laudas, a composição denota um certo grau de desleixo, bem como possui erros de português, que foram corrigidos à caneta.

Figura 49 – Caderno com pontos básicos de bordado.



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Rosana Rocha

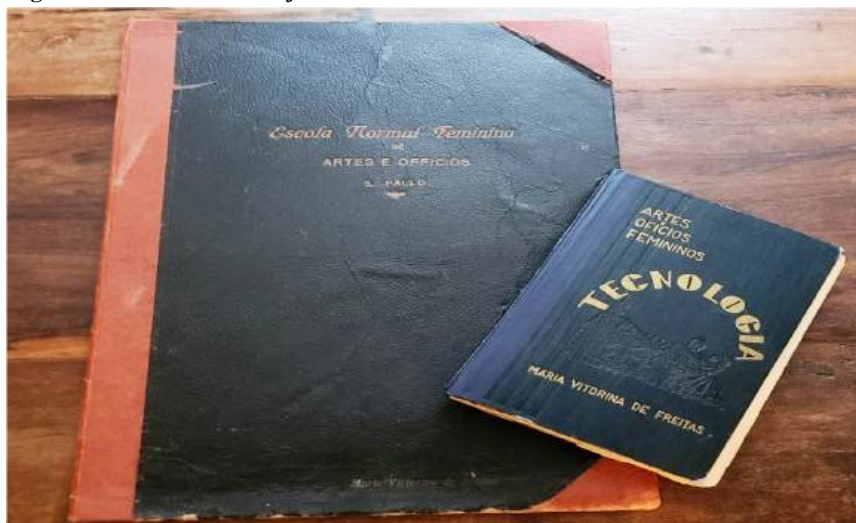
De modo geral, o capricho e a organização apareciam como valores essenciais para os professores. Critérios esses, que já fazem parte do inconsciente coletivo do alunado por décadas, sendo incorporados nas falas dos pequenos, que afirmam que o caderno precisa ser caprichado. “Cadernos mostram o alto grau de comprometimento de suas autoras, a dedicação e o esmero em realizar uma tarefa bem feita”, conforme sugere Kira Angulo (2008, p. 217).

Essa questão provavelmente deve ter sido levada em consideração no momento da análise do instrutor, que julgou a qualidade das peças e da parte escrita do caderno de bordados da figura 49, proferindo a nota 5,3. Uma indicação de que se fazia necessário atentar para os rituais cotidianos estabelecidos, tanto no que diz respeito à disciplina dos exercícios quanto às práticas avaliativas.

A preocupação com a sistematização de programas de ensino no campo das artes aplicadas também inquietava a professora da cadeira de Tecnologia da Escola Industrial Carlos de Campos, em São Paulo, Maria Vitorina de Freitas. Em 1947, ela lançava o livro *Artes e Ofícios Femininos: Tecnologia*, abalizado como um guia da área, com referência às modalidades e técnicas dos trabalhos femininos, considerando materiais, fabricação das peças e aplicações. Segundo Freitas (1947), muitas eram as dificuldades para elaborar um programa de tecnologia nos cursos de ensino industrial voltado ao público feminino, tendo em vista a pouca literatura e a complexidade da matéria.

Desse modo, a autora decidiu suprir as necessidades no livro dividido em cinco capítulos, que encarregava-se de esmiuçar temas como arte, arte industrial, materiais têxteis -fibras animais, sintéticas, artificiais e minerais-, operações preparatórias e fiação. A obra foi prefaciada na época pela então diretora da escola, Laila Pereira Bueno, que de forma elogiosa, considerou que a autora “penetrou em todos os seus detalhes e se aprofundou no histórico de cada um de seus ramos, envolvendo-os em suas lendas, suas tradições, sua criação e sua evolução”.

Figura 50 - Livro *Artes e Ofícios Femininos* e caderno de risco.



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Rosana Rocha

Para auxiliar na prática do risco, a escola passava a utilizar também um caderno, de capa dura, com folhas de papel manteiga, onde as alunas reproduziam desenhos a serem aplicados nas peças de bordado, conforme pode se observar na figura 50. Esse caderno, que faz parte da Coleção Nina Sargaço, se refere à Escola Normal Feminina de Artes e Ofícios de São Paulo (1931), que teve muitos nomes ao longo da sua existência, entre eles Escola Profissional Feminina (1911), Instituto Profissional Feminino (1933), Escola Industrial Carlos de Campos (1945), Escola Técnica Carlos de Campos (1952), até chegar a Escola Técnica Estadual (ETE) Carlos de Campos (1994).

De acordo com matéria veiculada na edição de número 67 da *Revista Feminina* de 1919, a Escola Profissional Feminina foi criada com o intuito de “ser aplicado o ensino de artes e ofícios, economia doméstica e prendas anuaes, desenho artístico, e um curso de desenho geral profissional e technico”. Assim, durante três anos, as estudantes receberiam aulas de português, aritmética, geografia, história do Brasil, educação moral e cívica,

economia doméstica, desenho profissional, datilografia e mais 12 oficinas relacionadas a todo tipo de confecção, bem como bordados, crochês, roupas, flores, cerâmicas, chapéus, etc.

O texto salienta o fato da elite política da época defender os institutos profissionais como elementos formadores das novas gerações, garantindo a “grandeza econômica e moral das nações”. Do mesmo modo, destaca o ponto de vista do ex-presidente da República e Conselheiro de Estado, Rodrigues Alves, de que “não basta ensinar a criança a ler e escrever: indispensável se torna se proporcionar a cada um os meios necessários para exercer convenientemente a sua actividade” (*Revista Feminina*, 1919, nº 67).

Nesse sentido, a sistematização dos programas de trabalhos manuais tornava-se fundamental, principalmente com relação à avaliação das alunas. Assim, foi criada uma Tabela de Notas para as Folhas de Avaliação da Escola Profissional Feminina, conforme documentos encontrados no caderno de Arte e Ofícios da professora Maria Vitorina, referente a cada uma das seções de ensino. Embora os respectivos documentos não estejam datados, estima-se que sejam referentes às décadas de 1930 e 1940, tendo em vista os rígidos critérios de aferição adotados.

Figura 51 - Tabela de Notas para as Folhas de Avaliação, anos 1930, 1940.

TABELA DE NOTAS PARA AS FOLHAS DE AVALIAÇÃO			
Seção Feminina			
BORDADOS			
Aspecto 0 à 50	Técnica	20 Pontos	15
	Perfeição	20 Pontos	
	Limpeza	10 Pontos	8
Acabamento 0 à 40	Ótimo	40	
	Bom	30	
	Regular	20	
	Suficiente	10	
	Mau	0	
		Rapidez 0 à 10	

Fonte: Coleção Nina Sargação Foto: Rosana Rocha

Por exemplo, para Costura e Roupas Brancas, era preciso avaliar precisão, aspecto, acabamento e rapidez. As notas iam de zero a 70 para precisão, de zero a 20 quanto ao acabamento e aspecto, e de zero a 10 com relação à rapidez. Para os Bordados, as notas de aspecto e acabamento eram dadas dividindo as peças em grupos, observando rigorosamente a técnica, perfeição, limpeza e o aspecto geral do trabalho. Esses itens correspondiam a 50% da nota. Já o acabamento, valia 40% e a rapidez, 10%. Com relação à seção Corte, eram

considerados para efeito de precisão de zero a 90 pontos, que eram subdivididos nos seguintes itens: diagrama, até 20 pontos, interpretação do modelo, até 35 pontos, separação e abertura dos moldes, até 20 pontos e armação, até 15 pontos. Para rapidez ficavam os 10 pontos restantes.

Conforme instruções do documento, “para maior justiça no julgamento deverá a mestra preliminarmente analisar bem o modelo a executar e classificá-lo em partes, dando notas a cada uma delas de acordo com as dificuldades que as alunas poderão encontrar na sua execução”. Assim, para quem fosse produzir uma blusa, se fazia necessário examinar a peça de forma separada, sendo a gola a parte mais difícil, com 20 pontos, as mangas com 10 pontos e bolsos e punhos com 5 pontos.

Para Nina Sargaço, todos esses materiais pedagógicos são de extrema importância para entender o processo de ensino dos trabalhos manuais no Brasil, principalmente com relação às escolas profissionalizantes, que tiveram papel relevante no impulsionamento das respectivas práticas. “Tudo era ensinado com muito esmero, muita perfeição. Formavam-se profissionais capacitadas a produzir peças de alto padrão de qualidade, com caimento perfeito, sem irregularidades” (Nina Sargaço, 2024).

Figura 52 - Formatura da Escola Feminina de Corte e Costura, 1953



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Rosana Rocha

Uma delas, a Escola Feminina de Corte e Costura de São Paulo, no bairro da Liberdade, fundada por Michie Akama, se tornou referência na época, principalmente para as filhas dos imigrantes japoneses. Tratava-se de um internato, de formação feminina, onde eram ministradas aulas de corte e costura, bordado, música, língua japonesa, culinária, ikebana,

educação, física, artes, português, pintura, como também eram oferecidos cursos preparatórios para o magistério em corte e costura.

Com isso, vários integrantes da comunidade nipo-brasileira que trabalhavam na lavoura e possuíam filhas em idade de se casar passaram a delegar a educação das mesmas à escola, que posteriormente se tornaria Fundação Instituto Educacional Dona Michie Akama,⁶⁶ em 1958. “As alunas se formavam professoras e retornavam às suas cidades, para abrir escolas de corte e costura e ensinar a bordar, em várias regiões do Brasil. Outras vinham do Japão para estudar aqui, voltando depois para ensinar lá” (Nina Sargaço, 2024).

Figura 53- Edição de 1927 do Livro de Bordados da Singer.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Nina Sargaço

Longe das escolas, o *Livro de Bordados Singer* se consagrava como referência para a arte de bordar à máquina. A recomendação era seguir à risca as regras e observar todos os detalhes para se obter um resultado perfeito. O preceito a ser seguido para produzir peças com acabamento requintado e elegante era aliar paciência e prática. A publicação, que reúne 125 lições do curso completo ministrado pela companhia na primeira metade do século XX, se dividia em cinco módulos.

A cada capítulo era indicado “o tamanho da agulha que se deve usar e a qualidade e o número da linha a empregar-se. Do mesmo modo, recomendava-se à aluna que não

66- A escola de Michie Akama foi considerada a mais famosa da comunidade japonesa no país, que hoje se transformou numa Fundação e no Centro Educacional Pioneiro. Disponível em: <https://fundacaomichieakama.org.br/> Acesso em: 13 dez 2024.

introduzisse nenhuma variação nestes detalhes durante os estudos, “porque são de muita importância” (Singer, 1947, p.10). Os pontos surgem isoladamente ou num conjunto considerável de combinações.

Um mesmo ponto pode vir a ser utilizado de diferentes maneiras dependendo da região geográfica. Isso é possível em virtude da forma das associações realizadas, dos motivos representados, dos materiais empregados e das cores aplicadas. Em várias tipologias, diversos pontos podem ser compartilhados num mesmo trabalho. Alguns deles são provenientes da costura, como o ponto atrás ou pesponto, o caseado, o adiante, ou o luva. Muitas das vezes, são escolhidos em função do resultado pretendido.

Figura 48 - Bordado com fios de ouro.



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Nina Sargaço

Quanto à técnica de execução, Maria do Carmo Pereira (2023) se debruça na história do bordado, para listar as técnicas mais comuns. Entre elas, o bordado em relevo, cujo objetivo é dar volume, com a utilização do ponto cheio; o bordado pintura de agulha, que usa finíssimos fios de algodão ou seda dando a impressão de se tratar de uma pintura; o bordado pedraria, com miçangas, contas, lantejoulas, vidrilhos, comuns desde o século XV; o bordado livre, com liberdade de escolha de pontos e cores; o bordado regional, relacionado às culturas locais, bem como o bordado em seda, ouro ou prata, que era executado por homens até o século XVI. Na figura 48, vê-se uma peça do início do século XIX, ornamentada com bordados de veludo em aplicações contornadas com fios de ouro, que se encontra salvaguardada no acervo da Coleção Nina Sargaço.

Figura 49 - Colcha bordada com ponto de marca.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Nina Sargaço.

Do mesmo modo, há o tradicional ponto de cruz ou de marca, utilizado para personalizar roupas, bem como para reproduzir dizeres, em lenços, folhetos, entre outros. Esse ponto era aproveitado como forma de escrita, presente nos lenços de namorados, que traziam versos ou declarações de amizade bordadas, muito comuns em Portugal.⁶⁷ “Estes panos recebem letreiros e ornamentos, geralmente florais, bordados a fio de seda em ponto pé de cruz” (Castro, 2006, p. 54). Na figura 49, percebe-se a utilização de ponto de marca para a composição dos florais e folhas da colcha pertencente à Coleção Nina Sargaço.

No *Livro de Bordados Singer*, responsável por difundir esse modo de saber para as mulheres das mais diferentes localidades do planeta, encontramos a seguinte classificação para os pontos: cerzido bainha, caseado, cheio, cerzido filet, duplo, agulha, turco, meio ponto de Veneza, seda, espírito, esteirinha, meio ponto de bilros, da Inglaterra, da Espanha, de cruz, de granito e de forquilha. Nas lições específicas da publicação datada de 1927, conforme figura 55, é possível encontrar vários deles, separados por capítulos.

Alguns inclusive vão dar nome aos bordados mais populares, que atravessam séculos sendo reproduzidos pelas mãos talentosas das bordadeiras e que merecem atenção especial, como veremos na sequência. São eles, o bordado à inglesa, ponto cruz, primeiros crivos, bainhas, Richelieu e bordado artístico.

⁶⁷- Os lenços de namorados eram muito comuns em Portugal, porém há registros dos mesmos em outros países europeus, como sugere Ivo Castro (2006). No caso, eram oferecidos pela namorada, ou pelo namorado, contendo versos ou dedicatórias de caráter mais ou menos popular.

2.3.1 - Bordado à inglesa

Entre os tipos de bordado que chamam atenção pela delicadeza na Coleção Nina Sargaço está o bordado inglês, uma das várias tipologias dessa arte elaboradas na Inglaterra desde a época anglo-saxônica. No topo da lista, encontra-se o requintado *Opus Anglicanum*, muito famoso em toda a Europa durante a época medieval. Essa técnica era executada com fios de ouro e prata sobre veludo, linho ou sedas escuras, principalmente nas vestes eclesiásticas, designando distinção social e poder.

Pereira (2023) lembra que o bordado à ouro conheceu dias de glória no século XV, fazendo-se presente como elemento decorativo em peças têxteis de religiosos e da realeza, mantendo-se como um ofício e uma forma de expressão até o século XVII:

Transcorreram séculos em que vestes com fios de ouro eram sinal inequívoco de distinção, sendo ostensivamente usadas pelos detentores do poder, como a Igreja e a nobreza, mas também por aqueles que almejavam ascender socialmente, como a burguesia nascente, que começava a acumular riqueza e poder (Pereira, 2023, p. 147).

Curiosamente, nessa época o bordado era realizado por homens. Por toda a Europa existia uma rede complexa de bordadores em virtude da grande demanda por esse tipo de trabalho. Em função da incumbência de operar com materiais muito valiosos, o bordador era alguém com acesso a capital, ou a alguém disposto a financiar o trabalho:

Era comum que altos dignatários da nobreza e do clero demandassem luxuosas vestes para os bordadores, e cabia a ele representar, na arte do seu ofício, o poder de quem as trajava, a relevância daquele que a portaria, ao cobrir o corpo, materiais e pedras preciosas, enfeites repletos de significados [...] Em Sevilha, por exemplo, entre o final do século XV e meados do século XVII havia apenas 10 mulheres oficializadas hábeis no labor do bordado entre 350 bordadores homens oficializados (Pereira, 2023, p. 168; p. 183).

Conforme denota Paulo Silva (2006), no século XVI, na cidade de Lisboa, muitos homens produziam peças consideradas verdadeiras obras de arte. A prática exigia tanta aptidão que era necessário realizar provas e obter diploma para poder executar tais bordados mais requintados, aplicados em trajes especiais que carregavam ouro, pérolas e demais pedras preciosas.

Já no século XIX, uma outra técnica passou a ser apreciada pelas mulheres nobres britânicas, para adornar roupas e acessórios. Como pode se observar na foto do álbum de

amostras do *Livro de Bordados Singer*, na figura 50, a composição faz uso de linhas finas para criar padrões perfurados, geralmente florais, que conferem uma aparência romântica e delicada à peça. O método consiste na utilização de desenhos formados por orifícios, conhecidos como *eyelets*, rodeados de pontos simples ou decorativos. Para o procedimento, era necessário recortar o tecido juntamente com a borda para evitar que o mesmo desfiasse, envolvendo-o com o ponto cheio.

Figura 50 – Bordado à Inglesa, álbum amostra Singer.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.⁶⁸

Alguns especialistas afirmam que o bordado inglês, conforme pontos ensinados na publicação da Singer, teria nascido em Portugal, mas ganhou esse nome porque se popularizou na Inglaterra. Na verdade, o bordado da Ilha da Madeira, reconhecido mundialmente pela excelência e qualidade da confecção,⁶⁹ sofreu grande influência da técnica inglesa, como propõe Alberto Vieira (2004). Tal interferência muito se deve à criação da Escola Lancasteriana, fundada nos idos dos oitocentos, em Funchal, para meninos e posteriormente, para meninas, por Miss Elizabeth Phelps, onde era ministrado o ensino básico, bem como o trabalho com agulhas. Phelps foi responsável pela propaganda do bordado madeirense junto à sociedade britânica, abrindo as portas de um mercado promissor para muitas mulheres:

68 - Foto de Bordado à Inglesa, terminologia adotada pelo *Livro de Bordados Singer*, publicada na página do Facebook da Coleção Nina Sargaço em 29 de outubro de 2020. Acesso em 8 fev 2024. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=815441472555552&set=pcb.815442132555486>

69- O bordado da Ilha da Madeira possui selo de garantia para certificação da autenticidade das peças. Ver mais em: <https://bordadomadeira.com/bordado-madeira/selo-de-certificacao>. Acesso em: 22 fev 2024.

Bella abriu em 1840 uma escola para ensinar o bordado às jovens e senhoras e tratou da divulgação, promoção e venda do bordado madeirense na exposição do Palácio São Lourenço, em 1850, e depois em Londres, na Grande Exposição Mundial de 1851. A abertura do mercado inglês foi fulcral para o lançamento comercial do bordado (*Roteiro Mulheres do Funchal*, 2020, p.21).⁷⁰

A escola reunia referências na ornamentação dos tecidos advindas de regiões e de culturas distintas da realidade portuguesa, principalmente as referências orientais, os parâmetros artísticos em voga na Inglaterra, como o movimento *Arts & Crafts* ⁷¹. Com isso o bordado passou a ter grande importância na economia da Ilha da Madeira do século XIX, sendo fonte de riqueza para comerciantes e de renda para a população rural feminina.

2.3.2 - Bordado Ponto Cruz

Figura 57 – Avental bordado em ponto cruz.



Fonte: Facebook Nina Sargaço.⁷² Foto: Rosana Rocha.

Algumas peças reunidas na Coleção Nina Sargaço trazem bordados mais familiares, como o ponto cruz, que, como escrita portadora de simbologia e cultura, conta história

70. O Roteiro Mulheres do Funchal faz parte de coleção publicada em 2017, com o objetivo de dar visibilidade à importância das mulheres no desenvolvimento da região da Ilha da Madeira. Acesso em: 24 fev 2024. Disponível em: https://visit.funchal.pt/wp-content/uploads/2022/04/Roteiro-das-Mulheres_compressed.pdf.

71- Movimento inglês que reuniu teóricos e artistas na segunda metade do século XIX, defendendo o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa, com o intuito de revalorizar o trabalho manual e recuperar a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano. As idéias do crítico de arte John Ruskin (1819 - 1900) e do medievalista Augustus W. Northmore Pugin (1812-1852) foram fundamentais para a consolidação da base teórica do movimento. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4986/arts-and-crafts>. Acesso em: 8 mar 2024.

72. Foto publicada no perfil do Facebook da Coleção Nina Sargaço, em 25 de abril de 2023. Acesso em: 16 fev 2024. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=700007355458239&set=a.385169606942017>

diversas. Registros indicam que as primeiras peças em ponto cruz utilizavam agulhas feitas de ossos e fios de fibras vegetais ou tripas de animais para bordar em peles de animais, com o intuito de criar amarrações no tecido. O mais antigo vestígio de uma costura data de 30.000 a.C., tendo sido encontrado durante escavações em Vladimir, Rússia. Tratava-se de uma vestimenta de um homem Cro-Magnon, que trajava “algo como um boné de couro e botas com contas de marfim”, de acordo com Pereira (2023, p. 139).

Com o passar do tempo, o ponto cruz foi adotado por várias civilizações antigas, incluindo os gregos por volta de 2000 a.C., os chineses em 850 a.C., se espalhando pela Europa e Estados Unidos, com os primeiros trabalhos registrados na Inglaterra em meados de 1800. Essa técnica, caracterizada por seus pontos em forma de “X”, que segue um padrão gráfico onde cada ponto é contado e colocado precisamente para formar o desenho desejado, foi uma das poucas ensinadas às mulheres naquela época.

Além do caráter artístico, o bordado em ponto cruz esteve presente em países como Itália, Alemanha e Espanha em mostruários e álbuns diversos, disseminando a arte de bordar como também como instrumento de alfabetização em várias escolas a partir do século XVII. Esses livros escritos com agulha e linha se tornaram grandes manuais gráficos, referência na transferência de conhecimento:

Com o ensino das primeiras letras, memorizando o abecedário, formando sílabas e frases, e depois podendo ler um texto inteiro, a aluna tinha em seu *sampler* seu primeiro livro de leitura. E o que se escrevia? Versos de cunho moral e versículos da Bíblia eram os temas preferidos (Pereira, 2023, p. 201).

Os mostruários, muitas das vezes confeccionados em linho e em fios de algodão, eram fortemente valorizados como recurso para o aprendizado do bordado. Deste modo, passaram a compor o currículo escolar em escolas femininas e orfanatos como parte da instrução de meninas, representando a transmissão das tradições da agulha e linha, bem como a capacitação profissional.

Na Coleção Nina Sargaço vários são os álbuns de amostras dos ofícios têxteis. Entre eles, os de bordados de ponto cruz, como o mostruário do século XIX que guarda padronagens diversas realizadas com fios de lã sobre talagarça de cânhamo, conforme se vê demonstrado na figura 58.

De acordo com a colecionadora, tratam-se de reproduções das lições do livro *La Maitresse de Broderie*, considerado um tratado sobre a arte de bordar. “Este tipo de tecido

bordado foi muito usado para fazer estofamentos, tapetes, bolsas e cobertas para diversos tipos de uso” (Nina Sargaço, 2019, Facebook).⁷³

Figura 58 – Mostruário de bordado em ponto cruz do século XIX



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.⁷⁴

Nina Sargaço observa a importância do uso dessa tipologia para a marcação de peças de vestir e de cama e mesa da nobreza e dos membros da Igreja, tanto na Europa como no Brasil Colônia. Isso porque, o ponto cruz também era denominado de ponto de marca, encontrado em lençóis, colchas, roupas íntimas, lenços, almofadas, entre outros:

Dá-se o nome de PONTO DE MARCA, a um minúsculo ponto cruz feito no fio da trama. Cada ponto era contado e bordado em um só fio, e assim ia-se desenhando a letra. Neste processo de marcação usou-se letras muito elaboradas, grandes, nos mais diversos pontos de bordado, além do Ponto de marca [...] Estes alfabetos, usados para marcar as roupas se destinavam ao uso exclusivo de casas reais, importantes casas fidalgas e o clero (Nina Sargaço, 2020, Facebook).⁷⁵

Numa época onde as roupas eram lavadas por lavadeiras, o ponto de marca era fundamental para ajudar a diferenciar as peças de cada cliente. Com o bordado das iniciais dos respectivos proprietários, a entrega do trabalho se tornava mais eficiente. “As letras que

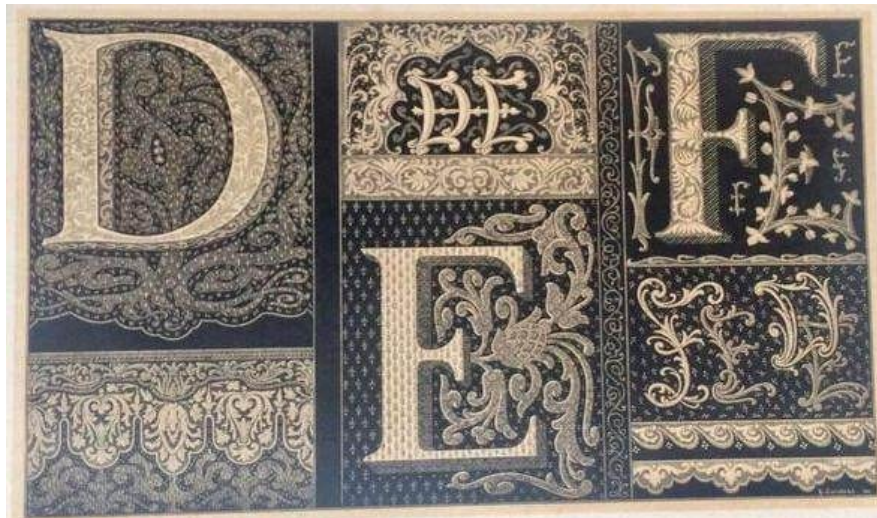
73- Foto publicada no perfil do Facebook da Coleção Nina Sargaço, em 8 jun 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=709462136486820&set=pcb.709465369819830> Acesso em: 8 mar 2024.

74- Texto publicado no perfil da Coleção Nina Sargaço, em 8 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile/100063469423503/search/?q=la%20maitresse%20de%20broderie> Acesso em: 26 set 2024.

75- Texto publicado em 15 de março de 2020, no perfil da Coleção Nina Sargaço. Acesso em: 20 fev 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile/100063469423503/search/?q=ponto%20de%20marcan>

uma pessoa ia usar como marca ao longo da vida já eram feitas no nascimento e muitas vezes bordadas junto com o brasão de armas da família”, aponta Sargaço (2020, Facebook).

Figura 59 – Modelos utilizados nos séculos XV a XIX.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.⁷⁶

O livro *Le Petits Alphabets du Brodeur*, de 1875, passou a ser uma referência para a escolha dos adornos e letras a serem executadas para esse tipo de trabalho. Editado pelo arquiteto e decorador Édouard Guichard, a publicação parisiense demonstrada na figura 59, reunia os principais riscos de alfabetos e ornamentos que vinham sendo representados entre os séculos XV ao XIX, na Europa, época das grandes paramentações.

No Brasil do século XIX, lavar roupas se tornou um grande negócio, uma profissão que concentrava principalmente mulheres pobres, que trabalhavam em conjunto. A historiadora Joana Monteleone (2019) assinala que lavadeiras faziam parte da paisagem das cidades, muitas vezes causando tumultos e confusões ao redor de bicas, chafarizes e rios.

No Rio de Janeiro, bicas e fontes eram os locais mais procurados para a realização do serviço. Como se tratavam de espaços muito disputados, acabavam também se tornando lugares de brigas, sendo alvo de batidas policiais. Entre eles, o Chafariz das Lavadeiras, no Campo de Santana, o chafariz no Largo da Carioca e o Mercado da cidade (Graham, 1988, apud Monteleone, 2019).

Nina Sargaço lembra que este não era um trabalho fácil. Um processo que envolvia carregar as peças de roupa, encontrar um local disponível para poder lavá-las, esfregar com

76- Foto do livro *Le Petits Alphabets du Brodeur*, de Edouard Guichard, publicada em 15 mai 2020 no perfil da Coleção Nina Sargaço, no Facebook. Acesso em: 20 mar 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=692730778159956&set=pcb.692733644826336>

sabão ou equivalente, torcer e bater com força nas roupas em tanques ou mesmo em pedras, esperar secar e devolver tudo limpo ao cliente.

Quando as famílias eram imensas e não existiam máquinas de lavar, todas as roupas das casas eram lavadas pelas lavadeiras. Muitas e muitas mulheres criaram seus filhos com o suor de seus trabalhos nos tanques, rios e em embarcações lavadeiras das cidades. Eu dedico grande apreço e respeito por essas mulheres. Se formos estudar um pouco sobre este ofício chegaremos num passado imemorial. As lavadeiras recolhiam a trouxa de roupas sujas de suas clientes acompanhada de um rol onde estavam listadas todas as peças de roupa que estavam dentro da trouxa (Nina Sargaço, 2020, Facebook).⁷⁷

2.3.3 – Primeiros Crivos

Figura 54 – Crivos do álbum de amostras da Singer, de 1923..



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.⁷⁸

Em um dos álbuns de amostras da Singer, que integra a Coleção Nina Sargaço, encontrei um exemplo de bordado a crivo, também conhecido como bordado labirinto, uma técnica tradicional executada em tecidos finos como o linho, que envolve a criação de padrões vazados, para formar desenhos delicados e entrelaçados. Muito utilizado para bordar enxovais, o método chegou ao Brasil com a colonização portuguesa no século XVII.

77- A colecionadora publica texto sobre definição de ponto de marca, em 15 de março de 2020, no perfil da Coleção Nina Sargaço, no Facebook. Acesso em 20 fev. 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile/100063469423503/search/?q=ponto%20de%20marcan>

78- Foto publicada em 29 out 2020 no perfil da Coleção Nina Sargaço no Facebook. Acesso em 28 fev 2024. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02WTgnfZfVhv8ToAsn2L1iNZko2PBYvfdaRkbgfWfKSB9mxp4M2fUhSpzcHFzMcA9il&id=477895769643459

No *Livro de Bordados Singer*, a sugestão é que se “aprenda com empenho os primeiros crivos, pois ainda que nada é importante aparentemente se veja, é de indispensável necessidade” para a confecção das peças. Os pontos devem ser feitos de maneira uniforme para manter a simetria e a beleza da composição. O processo consiste em desfilar o tecido para criar as aberturas, crivar e bordar ao redor, com pontos específicos.

Para isso, é preciso fazer o desenho, alinhar os locais onde o bordado vai ter relevo, fazer o cordão exterior, com o denominado ponto caseado, marcar os lugares onde vai estar o crivo e tirar os fios necessários para depois os bordar.⁷⁹ A técnica do labirinto ou crivo se apresentava versátil, permitindo a confecção de muitos tipos de imagens e padronizações, podendo inclusive ser combinada com o ponto cruz, ponto reto, corrente, entre outros para criar design variados.

Em Portugal, essa arte teve origem nos antigos linhares da região de São Miguel da Carreira, ganhando destaque a partir da segunda metade do século XIX, sendo comercializada abundantemente em áreas como Guimarães, Porto e Lixa. Em 2019, recebeu a certificação de produto artesanal pela A.Certifica, organismo que confere a qualidade e autenticidade às peças tradicionais portuguesas, vinculada ao Instituto Português da Acreditação (IPAC).⁸⁰

Devido à sua relevância, a “Arte de Bordar o Crivo em São Miguel da Carreira” foi considerada patrimônio cultural e imaterial de Portugal, em 2023. O pedido de inscrição no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial (INPCI) foi solicitado pela Câmara de Barcelos, para a garantia de salvaguarda da respectiva prática:

As bordadeiras de crivo são um elemento fundamental da memória coletiva e da história local das povoações do concelho de Barcelos, dado que este ofício têxtil ocupou uma boa parte das mulheres destas freguesias, de premeio com outras ocupações. As próprias bordadeiras reconhecem-se como elos de uma cadeia de mulheres que, pelo menos desde o século XIX, têm vindo a manufaturar o crivo. A maior parte tinha familiares mulheres que exerciam esta atividade e o “saber fazer” foi-lhes transmitido no seio da própria família, tendo muitas começado a bordar em idades precoces (CNC, 2023).⁸¹

No Brasil, o bordado labirinto vem sendo executado em várias localidades da região Nordeste. Mas foi o estado da Paraíba que saiu à frente em busca da preservação desse

79- Ver mais em: As guardiãs do bordado de crivo. Público, 2019. Acesso em: 24 fev 2024. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/02/11/local/noticia/guardias-bordado-crivo-1861294>

80- A partir do Dec.Lei 121/2015, Portugal passou a ter um selo de certificação para seus produtos artesanais tradicionais. O órgão responsável é o A.Certifica – Organismo de Certificação. Disponível em: <https://acertifica.pt/certificacao>. Acesso em: 28 fev 2024.

81- Centro Nacional de Cultura de Portugal (CNC). Divisão Geral do Património Cultural. Texto publicado em 20 out 2023. Acesso em: 28 fev 2024. Disponível em: https://www.e-cultura.pt/patrimonio_item/14200

saber-fazer presente em comunidades rurais, aprovando o título de patrimônio cultural imaterial estadual por meio da lei 12.003, na Assembleia Legislativa da Paraíba (ALPB). Tradição do agreste paraibano, o labirinto chegou à região no período colonial, por meio das mãos dos imigrantes da Ilha da Madeira.⁸² Atualmente, o processo de “desfiar”, “encher”, “torcer” e “perfilar”⁸³ vem sendo reproduzido nas cidades de Alagoa Nova, Juarez Távora, Serra Redonda, Riachão do Bacamarte e Ingá, entre outras.

Figura 61- Mostruário de bordado Labirinto.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

Em jogos de cama e mesa, enxovais de bebê e vestimentas fica garantida a manutenção da identidade e cultura locais, bem como da qualidade e legitimidade dos respectivos produtos, que já possuem reconhecimento internacional. Na figura 61, o mostruário com tipologias e marcações da respectiva técnica, salvaguarda gravuras possíveis com esse trançado, que abarca pontos como o cerzido, o torcido, o palhetão, o ponto-de-melindre, o caseado ou perfilado e a bainha. A fabricação dessas peças contribuem para promover o aquecimento da economia criativa, com desenvolvimento sustentável e geração de trabalho e renda.⁸⁴

82- Ver em: Programa do Artesanato Paraibano. 2023. Acesso em: 28 fev 2023. Disponível em: <https://pap.pb.gov.br/artesaosparaibanos/renda-labirinto>

83- Ver em: Lei de Chió torna bordado labirinto patrimônio cultural e imaterial da Paraíba. Paraíba notícia, 2023. Acesso em: 28 fev 2024. Disponível em: <https://www.paraibanoticia.net.br/lei-de-chiotorna-bordado-labirinto-patrimonio-cultural-e-imaterial-da-paraiba/>

84- Ver em: Bordado Labirinto ou Renda Labirinto. Acesso em: 25 fev 2024. <https://paraibacriativa.com.br/artista/bordado-labirinto-ou-renda-labirinto/>

2.3.4 – Bainhas

Há quem diga que bordadeiras são guardiãs da memória, que preservam sentimentos, melodias e imagens no ir e vir das agulhas e no embaraçar dos fios. Uma forma de transpor dores, angústias e alegrias em beleza e afeto, deixando as suas marcas tecidas em linho e algodão. No Brasil, os caminhos do bordado são diversos, nos levando a diferentes regiões. Em Minas Gerais, também foi grande a influência da colonização portuguesa no que diz respeito a arte de bordar. Uma técnica que se sobressai, a da bainha aberta, foi introduzida na região, em meados do século XVIII, durante o ciclo do ouro.⁸⁵

Figura 62 – Bainhas do álbum de amostras da Singer.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.⁸⁶

O bordado de bainhas, também conhecido como bainha aberta, constitui-se em desfilar certas partes do tecido para criar um efeito de renda. É uma forma de bordado decorativo que pode ser aplicada em panos de prato, toalhas, roupas e outros itens. O método permite o uso de diferentes pontos, como o *ajour*, para criar os espaços vazados e o ponto cheio, para preencher espaços, entre outros, que proporcionem textura e delicadeza ao trabalho.

85- De acordo com texto do Projeto de lei 2568/2024, que tramita na Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG) o bordado de bainha aberta foi trazido pelos portugueses para Minas Gerais no período colonial. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/atividade-parlamentar/projetos-de-lei/texto/?tipo=PL&num=2568&ano=2024>. Acesso em: 12 jan 2025.

86 - Foto publicada na página do Facebook da Coleção Nina Sargaço em 29 out 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=815441445888888&set=pcb.815442132555486> Acesso em: 8 fev 2024.

No município de Caeté (MG), esse saber-fazer foi mantido por meio da oralidade, passado de pais para filhos. No lugar são produzidas diferentes peças como lençóis, viróis, fronhas, panos de prato, forros de bandeja, caminhos, toalhas, etc. Em função da sua importância, a cidade mineira passou a considerar a bainha aberta como patrimônio cultural imaterial a partir de novembro de 2021.⁸⁷

No *Livro de Bordados Singer*, a técnica da bainha aberta está elencada como uma das primeiras lições. Curiosamente, a respectiva prática, que pode ser observada na figura 45, faz uso de pontos de bordado para fechar as beiradas abertas, não é relacionada como bordado, mas apenas como um trabalho de reconstrução da trama do tecido, de forma decorativa:

A bainha não é um bordado nem tampouco um encaixe, mas sim um trabalho em que se tiram fios da fazenda e sobre os que ficam fazem-se pontos, pespontos ou cerzidos, para obter-se o efeito desejado. Há vários países com suas bainhas características, e às vezes bem formosas, cujo emprego em tudo quanto se relaciona com lingerie é tão generalizado que um amplo conhecimento da maneira de confeccioná-las torna-se uma necessidade indispensável (Singer, 1947. p. 28).

2.3.5 - Bordado Richelieu

O ato de bordar está diretamente ligado ao ato de pensar e ao ato de sentir. É preciso decidir quais caminhos serão traçados para se atingir o resultado final do bordado, que passa por escolhas do melhor desenho, melhores pontos para se alcançar o efeito desejado, com detalhes e minúcias a serem incorporados pelas diferentes linhas e texturas.

A cada passo dado, já há uma estratégia montada e revista, de forma a se antever os efeitos. As mãos se movem com precisão e domínio motor, como também com delicadeza e leveza, de forma que a arte flua em diferentes tons, cores e nuances. Tudo movido pela força do pensamento, que ativa o poder da imaginação, conduzindo lembranças, criatividade e sentimentos.

Com origem na Itália renascentista, o bordado Richelieu foi desenvolvido por freiras para ser usado em vestes, adornos e objetos litúrgicos da Igreja Católica. A técnica se expandiu para outras regiões, entre os séculos XIV e XVI, acompanhando o movimento artístico, cultural e científico que se espalhava por toda a Europa, mantendo-se como símbolo de elegância e refinamento.

87 - Ver em: Caeté – Bainha Aberta. iPatrimônio e Educação Patrimonial em Caeté. Acesso em: 1 mar 2024. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/caete-bainha-aberta/#!/map=38329&loc=-19.898219000000015,-43.669274,17> e <https://educacaopatrimonialemaete.com.br/> Atualmente, a bainha aberta aguarda decisão da Assembleia Legislativa de Minas Gerais, para receber o título de relevante interesse cultural de Minas. <https://www.opiniaocaete.com.br/joao-vitor-quer-bordado-de-caete-como-relevante-interesse-cultural-de-minas/>

Figura 63 – Amostra de bordado Richelieu.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço ⁸⁸

Estudos apontam que na França, a delicadeza e sofisticação dos pontos caiu nas graças de Armand de Plessis, o Cardeal Richelieu, uma das figuras mais poderosas da corte do Rei Luiz XIII. O cardeal não só exibia o bordado em suas nobres vestimentas, como também chegou a criar oficinas para preparar peças manuais desse estilo, destinadas à monarquia.

O termo francês Richelieu, bordado assim denominado, surge na França entre 1624 e 1642, recebendo essa denominação por influência de Armand Jean de Plessis, o Cardeal Richelieu [...] O richelieu vinha em substituição às fantásticas “rendas de agulha”, requintadas e de difícil execução (Pereira, 2024, p.109).

O trabalho envolve pontos de caseado distintos que cruzam áreas de tecido recortadas. Os pequenos laços nas barras do ponto caseado, conhecidos como *picots*, são uma característica identificadora desse bordado, que pode ser avistado em enxovais de bebês, toalhas de mesa, caminhos, almofadas, camisas e cortinas. Os italianos batizaram essa invenção de *punto tagliato*, os franceses de *point coupé*, ou seja, ponto cortado.

De acordo com a publicação da Singer, essa é uma técnica que possui “muita aceitação pela facilidade com que se confecciona e pelo gosto que o distingue” (1947, p. 26). Do mesmo modo, a publicação ensina as inúmeras aplicações em peças de lingerie, entre outras que podem ser usadas em tecidos finos ou grossos, dependendo das linhas e agulhas empregadas.

88- Foto do álbum de amostra da Singer do Bordado Richelieu, publicada na página do Facebook da Coleção Nina Sargaço em 29 out 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=815441445888888&set=pcb.815442132555486> Acesso em: 8 fev 2024.

Um dos locais de grande insurgência dessa tipologia no país é a Bahia. O bordado Richelieu ainda se faz presente nos trajes cerimoniais das religiões de matriz africana e nas vestimentas típicas das baianas, como apontado na figura 58. Raul Lody (2003) explica que esse tipo de bordado possuía um valor de representação relacionado à riqueza e à ostentação. No campo religioso do candomblé significava marca de dedicação e orgulho, funcionando como elemento distintivo do papel a ser exercido pelas mulheres nesses espaços, bem como um material significativo no processo da produção das memórias afro-brasileiras.

Figura 64- Richelieu em trajes de cerimônia na Bahia.



Fonte: Reprodução do livro *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador*, de Marcel Gautherot, 1995, p. 132.

Esse saber-fazer, inicialmente executado integralmente à mão, passou a se popularizar por meio da máquina de costura, garantindo a sobrevivência de ex-escravas, que passaram a ganhar a vida como bordadeiras, após a abolição, atendendo as demandas das famílias mais abastadas de Salvador:

A senhora de engenho ensinava a quem poderia lhe ser conveniente e que estava mais próxima a ela. As mulheres negras introduziram em suas vestimentas elementos oriundos da cultura europeia e vê-se ainda hoje nas ricas camisas, nas fartas saias bordadas das baianas vendedoras de acarajé nas ruas, e também nos trajes usados nos cultos religiosos africanos, candomblé e outros mais (Pereira, 2023, p. 106).

Desse modo, o Richelieu passou a enfeitar roupas e casas soteropolitanas, se tornando tradição local. Um conhecimento que foi transmitido de mulher para mulher, utilizando um processo de ensino-aprendizado em que essas mulheres aprendem-ensinam

cotidianamente, como observou Nilda Alves (2007). Uma valorização dos saberes, valores, crenças e práticas populares, repletas de significados, recordações e identidades culturais.

2.3.6 - Bordados artísticos

Figura 65 – Reprodução de escultura.



Fonte: *Livro de Bordados Singer*. Foto: Rosana Rocha

De acordo com o *Livro de Bordados Singer*, o trabalho de reprodução de uma escultura, como a ânfora representada na figura 65, é uma prova eloquente do aperfeiçoamento já insuperável da arte de bordar à máquina. A técnica ensinada na última lição do curso que formará novas profissionais, “demonstra que é possível aliar o delicado ao imponente”, bem como sinaliza a efervescência do bordado artístico no cenário mundial (Singer, 1947, p. 224).

No final do século XIX, movimentos como o *Art Nouveau* e *Art Déco*,⁸⁹ na França, Itália, Alemanha e Áustria, e *Arts & Crafts*, na Inglaterra, buscaram resgatar o artesanato criativo como uma alternativa à produção em massa mecanizada. Ateliês e escolas como a *Royal School of Needlework* (RSN) em Londres, além da *American Fine Arts Society* (Afas) em Nova Iorque, se incumbiram de reviver uma arte que tinha caído em desuso e, através do

89- Influenciada pelo movimento inglês *Arts & Crafts*, a *Art Nouveau* teve início na França em finais do século XIX. O estilo artístico que se desenvolve entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) na Europa e nos Estados Unidos, espalhou-se para o resto do mundo, na arquitetura, artes decorativas, design, artes gráficas, mobiliário e outras. Já o termo *Art Déco*, também de origem francesa é um “estilo decorativo que se afirma nas artes plásticas, artes aplicadas e arquitetura, no entreguerras europeu. O marco em que o ‘estilo anos 20’ passa a ser pensado e nomeado é a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris em 1925”. O *Art Déco* liga-se na origem ao *Art Nouveau*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo909/art-nouveau> e <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79938-art-deco> Acesso em: 27 mar 2024.

seu renascimento, proporcionar emprego às mulheres.

Desde então, a RSN veio dando aulas de bordado,⁹⁰ oferecendo oficinas para reforma e restauro de tecidos, bem como produzindo peças exclusivas para as cerimônias da família real britânica, para rituais e membros da Igreja, para o segmento da moda, entre outros. Vários artistas e artesãos passaram pelo estabelecimento, em diferentes ocasiões, contribuindo com desenhos, designs e bordados.

Nesse contexto, o bordado vinha acompanhando as tendências nos diferentes momentos das artes plásticas. Como aponta Pereira (2023), entre 1860 e 1870, motivos naturalistas entraram em desuso, sendo substituídos pelos geométricos, em virtude da influência da *Art Déco*, que avançava por várias capitais europeias.

O bordado passava a ser, antes de tudo, uma arte decorativa. Distanciava-se da atividade opressora dos séculos anteriores, já não servia apenas para manter as mãos ocupadas ou a mente livre de mais pensamentos, o bordado era entendido por cada vez mais pessoas como um recurso de expressão da beleza (Pereira, 2023, p.276).

Roziska Parker ressalta que a expectativa na época era que o bordado pudesse melhorar a vida das pessoas, principalmente daquelas que trabalhavam em oficinas e em organizações, por toda Inglaterra. Ela lembra que o *Arts and Crafts* também chegara à zona rural inglesa, incentivando o bordado manual, com o intuito de revitalizar a economia local:

This was the ideology of the Arts and Crafts Movement. Its proponents believe that good design and beautiful objects would raise the moral tone of society. Good craft work and middle-class women were, in their different ways, both considered sources of moral purity and spirituality. In the midst of the social upheaval of the Industrial Revolution the angel in the house was to lead her husband's thought to higher states of existence and, in the face of an increasing division of labour, good craft work was to preserve an ideal of dignity of labour (Parker, 2010, p. 179).⁹¹

A ideia de elevar o tom moral da sociedade por meio da beleza na produção de bordados, contribuiu para trazer mais conforto e organização em muitos lares. Da mesma forma, as atividades desempenhadas pelas mulheres, provocaram mudanças profundas na divisão social do trabalho, assim como fez eclodir novas formas de bordar (Parker, 2010). Mas como esse saber-fazer passaria de uma simples ocupação doméstica a atividade escolar que integraria a grade curricular, influenciando diretamente a educação feminina?

90- O Estúdio de Bordados RSN foi fundado em 1872 e é conhecido por seus requintados bordados à mão para uma variedade de clientes, desde realeza, designers de interiores e casas de moda até indivíduos e famílias. Ver mais em: <https://rsnstudio.co.uk/about/history> Acesso em: 14 mar 2024.

2.4 - Um saber-fazer presente também no ambiente escolar

A inclusão de meninas na educação formal foi um processo longo que obedeceu a particularidades em cada país, com base nas mudanças sociais, econômicas e políticas a partir do século XVII. No fim do século XIX, com o advento da modernidade e a consolidação do sistema capitalista, cada vez mais mulheres eram alfabetizadas em várias localidades da Europa (Hobsbawm, 2002). Contudo, nem todos os países demonstravam zelo com a educação feminina.

Em Portugal, no ano de 1890, 79,2% da população era analfabeta (Castro 2006). No caso, essa não era uma distribuição uniforme, visto que os homens eram mais alfabetizados que as mulheres. Reformas políticas que seguiram em solo lusitano asseguraram a implantação de um ensino gratuito laico, porém, sem mecanismos de obrigatoriedade. Dessa forma, em 1911, “no centro do país (distritos de Leiria e Castelo Branco) 90% das mulheres não liam ou escreviam” (Castro, 2006, p. 58).

Por sua vez, na Itália, o número de alunas na escola era desprezível, nos primeiros anos do século XX, como aponta Eric Hobsbawm (2002). Nessa época, a educação católica era predominante, mantendo dogmas e tradições arraigadas, bem como a situação de dependência econômica e de inferioridade características da sociedade patriarcal, onde “os homens eram o sexo dominante e as mulheres seres humanos de segunda classe” (Hobsbawm, 2002, p. 281). Além disso, a obrigatoriedade do ensino nesse período era apenas para o nível primário, para crianças entre seis a nove anos, em função da Lei Casati, que permanecia em vigor desde 1859. Em 1911, o país passaria a contar com um sistema nacional de ensino, de forma a universalizar a educação elementar. Porém, só após 1962 é que a legislação italiana passou a garantir o acesso dos adolescentes à escola secundária.

A escola primária permanece ainda fora da alçada do governo central, devendo ser mantida pelos municípios que, como no Brasil, não dispunham dos fundos necessários. Mas, ao longo da segunda metade do século XIX, desenvolve-se uma ampla campanha pela avocação do ensino primário ao Estado nacional, movimento esse que se torna vitorioso em 1911 com a reforma Daneo-Credaro, a partir da qual se dá o processo de instalação do sistema nacional de ensino que conduzirá à universalização da escola elementar e à erradicação do analfabetismo (Saviani, 2002,

91- “Essa era a ideologia do Movimento das Artes e Ofícios. Seus proponentes acreditavam que um bom design e belos objetos elevariam o tom moral da sociedade. O bom trabalho artesanal e as mulheres de classe média eram, à sua maneira, consideradas fontes de pureza moral e espiritualidade. No meio da convulsão social da Revolução Industrial, o anjo da casa deveria conduzir o pensamento do marido a estados mais elevados de existência e, face a uma crescente divisão do trabalho, o bom trabalho artesanal deveria preservar um ideal de dignidade de trabalho” (Parker, 2010, p. 179, tradução nossa).

p. 276).

Nos países da América Latina não era diferente. No México, os conflitos entre conservadores católicos e setores liberais eram constantes, como aponta Oresta López Pérez (2008). Isso se refletia no dia a dia das escolas, onde era grande a disputa na orientação dos saberes. As mulheres eram vistas como chave para a transformação social, bem como para a conservação das tradições, cabendo a elas, então, os conhecimentos elementares, bem como a reafirmação dos valores femininos:

En el imaginario liberal de construcción de la nación, las mujeres figuran como madres de ciudadanos con una ciudadanía para sí, para cumplir con este modelo de género sólo requerían alguna educación, lo demás era de adorno, pero también podía ser el núcleo de currículum; por ello no eran desdenables muchas habilidades domésticas y de ornato en la vida de las chicas (López-Pérez, 2008, p. 64-65).⁹²

No caso, o currículo escolar cumpria a função de mediação social e cultural para a formação de homens e mulheres. Para a educação feminina, disciplinas como a costura, por exemplo, eram amplamente apoiadas tanto pelo Estado quanto pela Igreja. Nesse contexto, enfatiza a autora, as mulheres utilizavam as aulas de agulha e linha como um espaço de troca de conhecimentos importante sobre o mundo e a vida, que ultrapassavam os controles do ambiente familiar. Para aquelas que não frequentavam as escolas, manuais se incumbiam em ensinar normas e regras da boa conduta feminina também no âmbito privado, com ênfase na educação doméstica e nos trabalhos de agulha e linha. Entre os livros muito utilizados, destacava-se *“Economía e higiene doméstica de Appleton, arreglada para el uso de la familia en general y para texto en las escuelas y colegios de señoritas”*, de grande importância em todo o continente latino-americano entre 1880 e 1920.

Encontramos en los manuales una disputa por la orientación de saberes de las mujeres y el miedo que permanentemente expresan las posturas más conservadoras para contener la libertad y el cambio en las prácticas educativas para las mujeres, un temor, que sigue presente en nuestras sociedades y que ahora lo encontramos en los nuevos medios y redes sociales en los sitios dirigidos para la educación y saberes de mujeres (López-Pérez, 2019, p.15).⁹³

92- “No imaginário liberal de construção da nação, as mulheres aparecem como mães de cidadãos com uma cidadania própria, para cumprir este modelo de gênero necessitavam apenas de alguma educação, o resto era para decoração, mas também poderia ser o núcleo do currículo. Por esta razão, muitas habilidades domésticas e decorativas não eram negligenciáveis na vida das meninas” (López-Pérez, 2008, p. 65-66).

93- “Encontramos nos manuais uma disputa pela orientação do conhecimento das mulheres e o medo que é constantemente expresso pelas posições mais conservadoras de conter a liberdade e a mudança nas práticas educativas para as mulheres, um medo que ainda está presente em nossas sociedades e que agora encontramos nos novos meios de comunicação e nas redes sociais em sites voltados à educação e ao conhecimento das mulheres” (López-Pérez, 2019, p.15, tradução nossa).

Nesses manuais ensinava-se a arte de governar a casa e a família, com conselhos sobre como fazer contas para controlar os gastos da casa, conhecimentos de farmácia e medicina, geometria, o funcionamento do corpo, qualidade da água e do ar, leis da física, regras de bom gosto para decorar o ambiente doméstico e vestir a família, etc. Normas higienistas eram convencionadas buscando controlar as roupas das mulheres, subordinando a beleza à utilidade. No ponto de vista dos autores, “si se pudiera establecer como moda para las niñas, aún para las ya crecidas, un vestido sin corsé ni cinturón apretado, seria ya un gran paso en el buen camino” (Atkinson; Purón, 1915, p. 159 apud López-Pérez, 2019, p. 9).⁹⁴

Esse conceito era repetido também nos manuais referentes à moda, de forma doutrinadora, com o intuito de influenciar o comportamento feminino. De acordo com Lopez-Pérez, embora esses livros ensinassem a produzir um espartilho, tal técnica vinha mesclada com críticas severas quanto ao mal que as peças poderiam causar à mulher, tais como hepatite, gastralgia, tontura e asfixia. Ao mesmo tempo, eram publicações importantes quanto às especificidades da costura, bordados e tapeçaria.

No Brasil oitocentista, o discurso sobre a importância da educação para a modernização no país era recorrente. Apesar da promulgação da 1ª Lei de Instrução de 1827, que regulamentava as escolas de primeiras letras em todas “as cidades, vilas e lugarejos mais populosos do Império”, a realidade se impunha de forma diversa da exigência legal, onde grande parte da população permanecia analfabeta:

As críticas ao abandono educacional em que se encontrava a maioria das províncias estavam presentes nos debates do Parlamento, dos jornais, e até mesmo dos saraus. Os anos passavam, o Brasil caminhava para o século XX e, nas cidades e povoados sem falar na imensidão rural, grande parte da população continuava analfabeta (Louro, 2002, p. 1).

Como reforçam Cunha & Silva (2010), a educação escolar era vista como elemento de segunda necessidade para as famílias mais pobres, as quais transferiam às meninas apenas o conhecimento relacionado às prendas domésticas. Já nas famílias mais abastadas, havia a possibilidade de se contratar preceptoras para acompanhar o processo educativo das filhas na própria casa, ou transferir a responsabilidade desse aprendizado às instituições de ensino particulares.

94- “Se pudesse ser estabelecido como moda para meninas, mesmo para as já crescidas, um vestido sem espartilho ou cinto apertado, já seria um grande passo na direção certa” (López-Pérez, 2019, p.6, tradução nossa).

Maria Celi Vasconcelos (2005, 2018) lembra que o ofício de preceptora, inclusive, gozava de maior prestígio do que o de professora, além de ser melhor remunerado. A elite oitocentista tinha preferência por estrangeiras, que pudessem ensinar a educação francesa, considerada um modelo padrão, bem como um símbolo de status. Para isso, senhoras alemãs, francesas e inglesas eram admitidas, para lecionar línguas -alemão, francês, inglês-, gramática, catecismo, literatura, história, música, além das atividades relacionadas à agulha e linha:

Para as meninas, havia conhecimentos específicos a serem aprendidos como bordar, coser, marcar, cortar, dançar, trabalhos de agulha, caia a outro, prata, matiz e escama de peixe, tricot, filot, flores, obras de fantasia, recortar estofos, veludos e outros trabalhos manuais que eram oferecidos [...] (Vasconcelos, 2005, p. 76)

Essas profissionais faziam uso também de manuais para o lar, com regras e receitas de economia doméstica, para ensinar as futuras mães de família a gestão da casa. Alguns deles, acabaram sendo incorporados em programas escolares tanto no âmbito público como no privado, como sugere Vasconcelos (2005). Entre eles, a *Doutrina sobre o governo da casa*, publicado na revista quinzenal *Bazar Literário: de educação e de recreação*, no período de outubro de 1878 a junho de 1879, que relacionava lições de como administrar corretamente a renda familiar, com ênfase no controle de gastos e demais saberes domésticos:

Este livrinho contém [...] —Explicações de trabalhos domésticos, quando se tem dezesseis anos, que o coração tem asas, e a imaginação nos faz entrever junto de nós, através de florescente atmosfera, o encantador futuro que idealizamos! —Esclarecimentos sobre miudezas caseiras, prosaísmo material, dirigido a nós, donzelas, que sentimos nossa alma elevada pela poesia, acima das realidades da existência! (*Doutrina sobre o governo da casa*, 1878, p.16, apud Vasconcelos, 2018, p.16).

Contudo, nas escolas públicas e privadas, muitas mudanças ainda se faziam necessárias para melhorar o sistema de ensino no país. Como pontua Maria do Carmo Pereira (2023, p. 87), “fato é que não era interesse do Império possibilitar educação do povo brasileiro”. O abandono educacional nas províncias brasileiras desde o início do período imperial, muito se devia à falta de professores com boa formação (Louro, 2002). Tratava-se de um quadro desanimador, de grande deficiência qualitativa e quantitativa da instrução pública, como indica Sergio Buarque de Holanda (1987):

uma rede escolar primária bastante precária, com um corpo docente predominantemente leigo e incapaz; uma escola secundária frequentada exclusivamente pelos filhos das classes economicamente favorecidas, mantida

principalmente por particulares, ministrando um ensino literário, completamente desvinculado das necessidades da nação (Holanda, 1987, pp. 382, 383).

Nesse contexto, a situação era muito pior com relação à educação feminina, que sofria com o conservadorismo excessivo, a normatização de padrões e a desigualdade de acesso. Para tanto, estava destinado às meninas o conhecimento precário da leitura e da escrita, as quatro operações matemáticas, a doutrina católica, bem como as prendas do lar, onde incluía-se bordado e costura, como ressalta Pereira (2023):

Mesmo que pouco a pouco a instrução feminina tenha sido instalada em escolas, as virtudes de recato, modéstia em principalmente, de “ser econômica, evitando ser perdulária e excessivamente falante” continuariam a ser ensinadas nos bancos escolares dos colégios femininos. Nesse universo, as prendas do lar seguiam cumprindo a função de ocupar as mãos e, mantinham-se como a receita certa para a domesticação das mulheres (Pereira, 2023, p. 87).

O culto da domesticidade já vinha se constituindo ao longo do século XIX, como sugere Guacira Louro (2002). O mote era uma educação das mulheres voltada à modernização da sociedade, à higienização da família, à construção da cidadania dos jovens, onde casamento e maternidade se firmavam como a verdadeira carreira feminina. Uma orientação norteada pela moral religiosa, notadamente católica, com a inserção de certos conceitos científicos que tratassem das tradicionais ocupações femininas.

Os argumentos religiosos e higienistas responsabilizavam a mulher pela manutenção de uma família saudável - no sentido mais amplo do termo. A esses argumentos iriam se juntar, também, os novos conhecimentos da psicologia, acentuando a privacidade familiar e o amor materno como indispensáveis ao desenvolvimento físico e emocional das crianças (Louro, 2002, p. 6).

Assim, nas escolas fundadas por congregações, ordens religiosas ou mantidas por leigos surgiam as distinções entre meninos e meninas. A disciplina de Trabalhos Manuais passaria a integrar o currículo escolar ainda no período imperial, em todas as instituições particulares ou públicas entre os séculos XIX e XX, fortalecendo a relação entre o sexo feminino e a produção de peças bordadas.

Desse modo, o bordado tornaria-se um saber essencial na formação das jovens do Brasil oitocentista. Isso se deu tanto para as filhas da aristocracia, quanto para as meninas das classes média e baixa, bem como para as alunas dos colégios dedicados às órfãs. Um olhar que buscava conformar a mulher à obediência e à submissão, reforçando a ideia de naturalização das práticas de agulha e linha como algo atávico ao feminino.

Seria uma simplificação grosseira compreender a educação das meninas e dos meninos como processos únicos, de algum modo universais dentro daquela sociedade. Evidentemente as divisões de classe, etnia e raça tinham um papel importante na determinação das formas de educação utilizadas para transformar as crianças em mulheres e homens. A essas divisões se acrescentariam ainda as divisões religiosas, que também implicariam diversidades nas proposições educacionais (Louro, 2002, p.2).

Vale destacar também, que além das diferenças existentes com relação ao gênero, eram perceptíveis distinções no que tange à classe social, no que se refere ao ato de bordar. Conforme pondera Carvalho (2017, p. 112), “para as escolas destinadas às orfãs, e segmentos populares, sua função era prioritariamente a formação de mão de obra competente”. Caberiam às meninas provenientes das camadas mais pobres da sociedade ocupar funções de costureira, fiandeira, fabricantes de botões e rendas, etc, enquanto que as da elite seriam solicitadas a praticar a filantropia, doando peças para instituições de caridade, ou mesmo repassar seus conhecimentos às empregadas.

Figura 66 - Bordado a branco.



Fonte: Facebook da Coleção Nina Sargaço.⁹⁵

Todas contudo aprenderiam a confeccionar as peças, como o bordado a branco, apontado na figura 66, considerado um trabalho clássico, onde se aplicam técnicas variadas, sendo muito empregado em vestidos de noiva, roupas de batismo, vestes religiosas entre outros itens de decoração. De acordo com Aguiar & Vasconcelos (2012), até as herdeiras da Coroa do Brasil não escaparam do ensino das prendas domésticas. Embora as princesas Isabel e Leopoldina tivessem sido educadas para governar o país, na época do Brasil Império,

95- Foto publicada no perfil da Coleção Nina Sargaço em 24 abr 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=930652754367756&set=pcb.930655907700774>. Acesso em: 3 dez 2024.

recebendo formação especial em diversas disciplinas voltadas às letras e ciências, bem como Economia Política, História, Geografia, Geologia, entre outras, também tinham aulas de bordado e costura, permitindo às mesmas a confecção de roupas para bonecas, como também para a doação de caridade.

Essa transposição de um saber-fazer vinculado ao ambiente doméstico para a escola, incorporado ao programa de disciplinas, denota a importância desse conhecimento para a sociedade brasileira dos novecentos. Como pontuam Pereira & Trinchão (2021, p.11), trata-se de reelaborar o conhecimento empírico “para preencher uma demanda momentânea de reforçar um conhecimento particular”. Assim, os trabalhos manuais cumpriam com a função de ocupar as mãos e o tempo das mulheres no que concerne à educação feminina.

Porém, para além da questão da inclusão desse modo de fazer tradicional para dentro da sala de aula, esse movimento pode ser compreendido também como uma estratégia de controle da população. Louro (2002) vem contribuir para essa análise, salientando que ao passo que as sociedades se tornavam mais complexas, se fazia necessário ordenar sujeitos, de forma que estes apreendessem a se autogovernar. Dessa forma, muitas aprendizagens restritas ao lar passariam para o âmbito da escola. A economia doméstica, por exemplo, se tornaria parte integrante desse processo, constituindo uma série de ensinamentos que permaneceriam imersos nos cursos de formação de professoras ao longo de muitas décadas:

A escola parecia desenvolver um movimento ambíguo: de um lado, promovia uma espécie de ruptura com o ensino desenvolvido no lar, pois de algum modo se colocava como mais capaz ou com maior legitimidade para ministrar os conhecimentos exigidos para a mulher moderna; de outro, promovia, através de vários meios, sua ligação com a casa, na medida em que cercava a formação docente de referências à maternidade e ao afeto (Louro, 2002, p. 8).

De acordo com caderno de Economia Doméstica existente na Coleção Nina Sargaço, as escolas ensinariam conhecimentos relacionados à administração do lar e aos cuidados com os membros da família. Tais práticas discursivas evidenciaram a elaboração de um campo de regularidade para a manutenção da ordem social, com base na escolha do currículo escolar.

Nesse ínterim, o princípio pedagógico apropriava-se de outros discursos colocando-os em uma relação especial mútua a efeitos de sua transmissão e aquisição seletivas (Bernstein, 1993; Gvirtz & Larrondo, 2008). Desse modo, os conteúdos versavam sobre alimentos e suas origens, proveniência da água, alimentação do recém-nascido, habitação, ventilação, iluminação, mobiliário, higiene, vestuário, noções de enfermagem, dicas sobre nascimento, batizado e casamento, bem como receitas de salgados e doces.

Figura 67 - Caderno de Economia Doméstica.



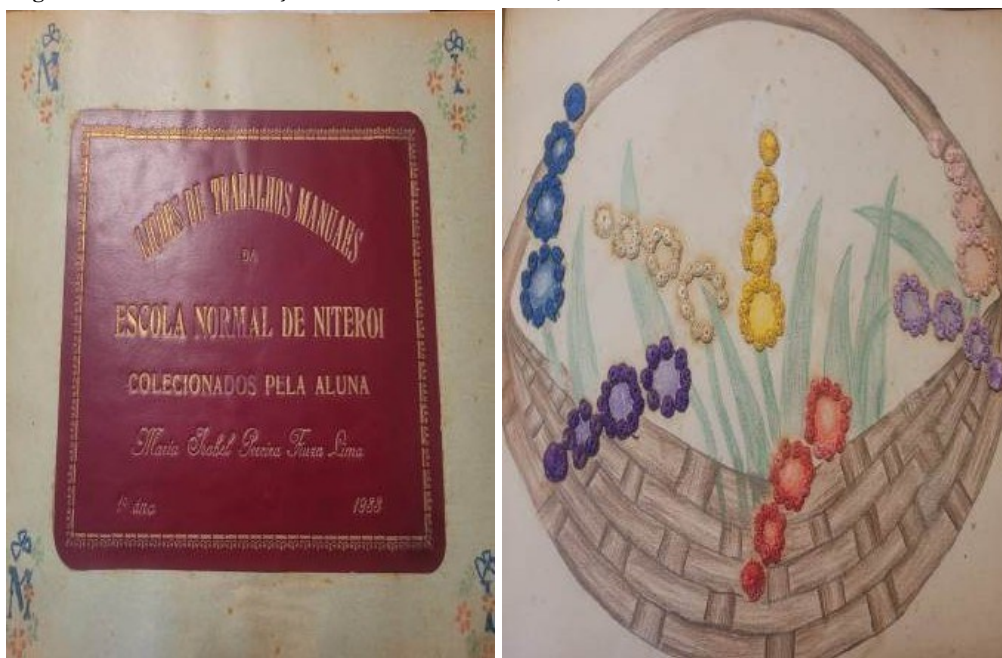
Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

Todas as páginas eram ilustradas com figuras recortadas das revistas da época, ou com pequenos desenhos, revelando a impressão da marca pessoal da aluna, que interagiu diretamente com o tema abordado na escola. Tal mecanismo de expressão, contudo, não se manifestava na seção reservada para dobraduras e artes aplicadas, onde pontos e colagens das técnicas aprendidas em sala substituíam as demais decorações.

Já no caderno de uma aluna da Escola Normal de Niterói, Maria Isabel Pereira Fiuza Lima, datado de 1933, era grande o zelo e o cuidado com as lições da disciplina de Trabalhos Manuais. Entre colagens, sombreados, dobraduras, pontos de costuras e bordados, o desenho acompanhava cada uma das técnicas aprendidas, numa articulação entre categorias cognitivas e tipos de conhecimento, congregando diferentes saberes, na perspectiva posta por Edgar Morin (1998).

A marca identitária já se fazia notar na ornamentação da página inicial, que carregava um aplique de couro vermelho, indicando a instituição, a disciplina e o nome da estudante em dourado. O apreço pelo bordado também era visível, visto que nos quatro cantos da folha principal foram desenhadas as letras M e I, iniciais de Maria Isabel, com motivos de flores e laços próprios dos pontos de marca constantes nos mostruários de alfabetos utilizados. Tal capricho e dedicação são indícios do interesse da estudante quanto ao seu processo de aprendizagem da respectiva matéria.

Figura 68 - Caderno de Lições de Trabalhos Manuais, 1933.



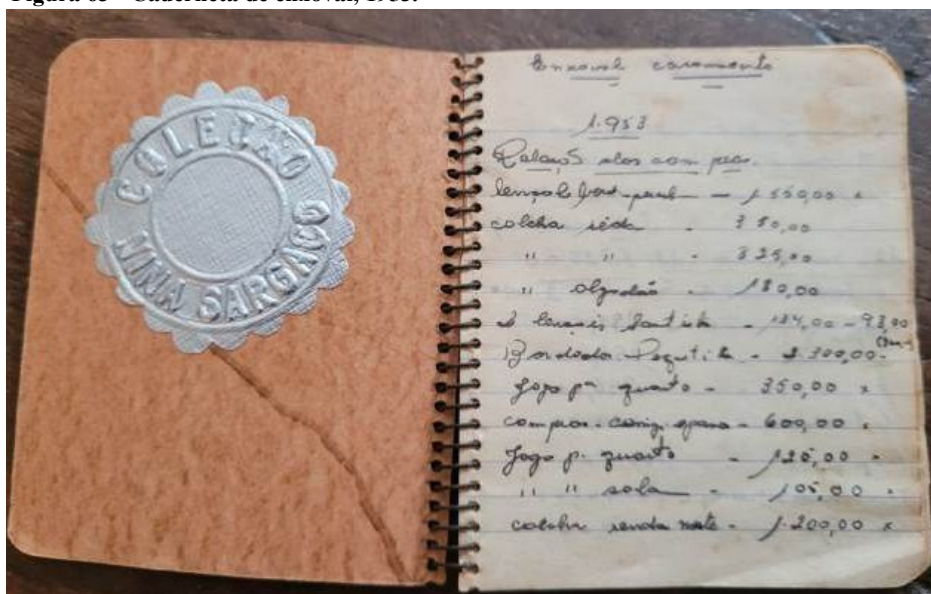
Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Rosana Rocha

Com o passar do tempo, o bordado foi garantindo o seu lugar no cotidiano das mulheres. Era comum encontrar bordados em toalhas de mesas, toalhas de rosto, almofadas, cortinas, panos de móveis. Como lembra Marize Malta (2015), não existia residência no Brasil que não estivesse povoada por paninhos espalhados por todo o canto, na virada do século XIX para o século XX. Nesse sentido, os têxteis domésticos eram responsáveis por promover a sensação de aconchego do lar, proporcionado pelas mãos femininas, que se dedicavam a ornamentar o ambiente.

Muitos desses trabalhos manuais faziam parte do enxoval que as mulheres preparavam ainda na puberdade, destinados à vida de casada. Por vários anos, jovens de diferentes classes sociais se embrenhavam entre linhas e agulhas para montar o conjunto de roupas de cama, mesa, banho e peças íntimas que deveria ser bordado, engomado e passado, com todo o esmero. Nesse ínterim, iam moldando as iniciais de um futuro que se imaginava promissor e pleno, materializando em pontos suas particularidades, sonhos e desejos.

Para aquelas que tinham posses e não se interessavam pelos riscos, agulhas ou linhas, a opção era contratar quem o fizesse. Assim, muitas noivas das camadas mais ricas da sociedade produziam listas com a relação de todos os itens necessários para elaborar o enxoval, anotando também os valores de cada uma das peças bordadas, conforme caderneta de 1953, reproduzida na figura 63, que faz parte da Coleção Nina Sargaço.

Figura 63 - Caderneta de enxoval, 1953.



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Rosana Rocha

Retornando à rotina escolar, vale lembrar que crianças também se imbuíam da arte de bordar. Na figura 70, observa-se um pano confeccionado por uma menina de 8 anos, adquirida em leilão pela colecionadora Nina Sargaço. Assim como as alunas das classes ginasiais e das escolas normais mencionadas anteriormente, que participavam de exposições de trabalhos manuais realizadas em colégios e demais estabelecimentos de ensino nas primeiras décadas do século XX, as mais jovens também seguiam o mesmo caminho, com o objetivo de mostrar a produção escolar de bordados e demais técnicas relacionadas ao ofício da agulha e linha.

Figura 70 - Bordado infantil.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

Nesse caso, a estudante escolhia o risco, as cores das linhas, o tipo de tecido, se algodão ou linho, e recebia a orientação da instrutora, que eventualmente fazia vista grossa para algumas incorreções. Na peça bordada, que não apresenta registro de data, há pequenas imperfeições como uma diferença de tamanho entre as duas pernas da personagem, além de incorreções quanto ao desenho da cerca e à curva do violão. Ao mesmo tempo, observa-se delicadeza e suavidade no traçado, como também um bom acabamento, com detalhes na borda, em consonância com as regras de perfeição exigidas entre anverso e verso.

Passados os anos, o ensino do bordado vem demonstrar como os trabalhos de agulha e linha se encontravam embrenhados em narrativas não ditas, capazes de serem manipuladas para reforçar modelos e padrões sociais existentes. Do mesmo modo, vem evidenciar a utilização da prática desse saber como ferramenta doutrinadora para as meninas que ingressavam na educação formal do país. A relação masculino-feminino se mantinha tanto no plano real quanto no simbólico, persistindo portanto a necessidade de se reforçar o estereótipo do homem protetor e forte e da mulher purificada e submissa.

Contudo, as mudanças políticas, econômicas e sociais se contrapunham a esse estado de coisas. Na primeira metade do século XX, mulheres buscavam ingressar no magistério, num caminho sem volta com relação à ocupação do seu lugar na vida pública, onde pudessem exercer a sua autonomia e uma função emancipadora na sociedade. De acordo com o Censo Demográfico de 1920, “72,5% do professorado do ensino público primário brasileiro compunha-se de mulheres”, indicando um processo de feminilização do magistério (Vianna, 2016, p. 5).

As escolas normais se enchiam de moças provenientes das classes médias (Matos & Bandeira, 2021), iniciando-se um processo de luta contra as representações impostas. Entre elas, as de que mulheres não poderiam exercer atividades reservadas aos homens, devendo figurar apenas como adornos, impregnadas pelo espírito de futilidade, fragilidade e indolência. Ou ainda, de que mulheres eram destinadas a cuidar do ambiente doméstico, da geração dos filhos e do marido, sendo incompatível, portanto, o exercício de uma carreira profissional.

Nesse sentido, a prática do bordado, que ao longo dos tempos tinha como finalidade fabricar produtos específicos com funcionalidades restritas, vai despontar como arte que dialoga com a identidade feminina, se firmando como um lugar de fala. Um processo que faz transparecer as singularidades da bordadeira, por meio da criatividade, das vivências pessoais e das tradições ancestrais.

Mas, como o bordado consegue se transformar em forma de expressão do sujeito feminino?

III- O IMAGINÁRIO FEMININO ENTRE LINHAS E RETALHOS

3.1 – Um processo de construção social

Figura 71– Miniaturas da Coleção Nina Sargaço.



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Rosana Rocha

Visitar uma coleção não é tarefa fácil. Diferentemente dos espaços especificamente criados em instituições culturais e museus, com iluminação própria, ricos em cenografia e expografia conceituada, objetos encontrados em acervos são dispostos de forma funcional, muitas vezes agrupados próximos uns aos outros, em caixas, gavetas, pastas, cestas, prateleiras, armários, etc. Por conta disso, alguns passam despercebidos ou mesmo deixados à sombra dos demais, impedindo o entendimento do seu caráter simbólico, sua autenticidade e memorabilidade.

Numa de minhas idas à Coleção Nina Sargaço, pequeninas peças me saltaram aos olhos de forma diferenciada. Bem ao lado da porta de entrada, encantadoras miniaturas de máquinas de costura chamavam a atenção dentro de uma cristaleira. Junto a elas, porta-agulhas, porta-dedais, porta-alfinetes, caixetas e micro recipientes para transportar botões ou miçangas promoviam uma verdadeira viagem ao tempo, sem falar nas minúsculas réplicas de ferros de passar, como pode se observar na figura 71.

Muito embora já tivesse visto tais elementos em outras ocasiões e lugares, dessa vez algo despontara de forma relevante. Aquelas miniaturas evidenciavam os fazeres e saberes das mulheres de maneira lúdica e representativa, dando asas à imaginação. Quais representações seriam essas? De que período na história? Eram coerentes, fantasiosas, contraditórias? Estavam vinculadas à identidade feminina?

Naquele momento da pesquisa, entretanto, o foco era a busca por revistas antigas, que permaneciam armazenadas nas estantes do acervo, sem possibilidade de empréstimos, retiradas ou qualquer tipo de mobilidade. Segui então na direção das publicações, de forma a cumprir meu objetivo, quando mini esculturas de barro se sobressaíram em meio às prateleiras, prendendo o meu olhar.

Eram oito mulheres de tamanhos diferentes, ocupadas com suas ferramentas de criação, executando variadas técnicas de trabalhos manuais. Linhas, agulhas, bastidores e almofadas relacionadas ao bordado, crochê, tricô, renda de bilro, corte e costura também apresentavam dimensões distintas. As artesãs trajavam vestidos coloridos, com estampas florais, numa alusão ao tecido de algodão leve e fresco, muito usado nas regiões litorâneas de clima tropical, principalmente no Nordeste do Brasil, conforme observa-se na figura 72.

Figura 72 – Esculturas da artista Amanda, do Alto do Moura, Caruaru (PE).



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha.

Uma manifestação artística, repleta de detalhes significativos e identitários, que visava caracterizar a origem dessas mulheres, a saber: quem são, de onde vieram, o que buscam? Seriam reais ou fariam parte de algum processo criativo relacionado ao imaginário feminino? Tais representações pretendiam ratificar a diferenciação por gênero, justificando o sexismo, ao reafirmar os fazeres femininos associados ao ambiente doméstico?

De acordo com Gilbert Durand (1996, p. 215), o imaginário implica num “pluralismo das imagens, e numa estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes”. Estamos tratando daquilo que se entende como ícones,

símbolos, emblemas, alegorias, sonhos, mitos, etc. Assim sendo, designam a expressão cultural concreta do arquétipo, termo muito utilizado pelo psicanalista Carl G. Jung (1964, p. 67), para exemplificar modelos e padrões universais que fazem parte do inconsciente coletivo, a saber: “representações conscientes” ou “imagens primordiais” de motivos e tendências comportamentais que se manifestam como imagens simbólicas.

O termo arquétipo é muitas vezes mal compreendido, julgando-se que expressa certas imagens ou motivos mitológicos definidos. Mas estes nada mais são do que representações conscientes [...] que podem ter inúmeras variações de detalhes - sem perder a sua configuração original (Jung, 1964, p. 67).

Nessa perspectiva, Durand (1984, p. 38, apud Araújo & Teixeira, 2009, p.9) vem acrescentar que o imaginário é o “trajecto no qual a representação do objecto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito”. E que, como tais imagens não se desenvolvem livremente, possuem sempre uma lógica e uma estruturação próprias, compondo um mundo de representações, como propõem Alberto Araújo e Maria Cecília Teixeira:

O estudo do imaginário permite elaborar uma lógica dinâmica de composição de imagens (narrativas ou visuais), de acordo com dois regimes ou polaridades: noturnos ou diurnos, que vão criar três estruturas polarizantes: uma estrutura mística, que induz configurações de imagens que obedecem a relações fusionais; uma estrutura heróica ou dialética (Araújo & Teixeira, 2009, p. 10).

Lia Faria e Ediana Avelar (2007, p. 3) vêm corroborar com essa questão, acrescentando que “é no imaginário que residem todos os modelos de nossas representações”. Nesse viés, imagens, símbolos e ideias são construídas, levando em consideração fatores culturais, históricos e sociais, por meio de “classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real”, como propõe Chartier (1990, p. 17). Assim sendo, como sugere o autor, a noção de representação é um dos conceitos mais importantes utilizados para compreender o funcionamento da sociedade, definindo as operações intelectuais necessárias para esse entendimento.

Para Serge Moscovici (1978, p. 44) “a representação social constitui uma das vias de apreensão do mundo concreto, em seus alicerces e em suas consequências”. Trata-se de uma modalidade de conhecimento particular, elaborada de forma a construir uma realidade comum a um objeto social (Jodelet, 2002). Desse modo, comportamentos e comunicações são criadas, com base em processos de objetivação e ancoragem (Moscovici, 1978), de forma a

dar materialidade às ideias, permitindo a interpretação dos valores e a instrumentalização dos saberes.

Esse conceito transformou a forma como percebemos certos grupos sociais, transmitindo os diferentes modelos da identidade social ou da potência política tal como as fazem ver e crer os signos, as condutas e os ritos. Pierre Bourdieu assinala que as representações são como forças reguladoras da vida coletiva e do exercício do poder:

a representação que os indivíduos e os grupos exibem inevitavelmente por meio de suas práticas e propriedades faz parte integrante de sua realidade social. Uma classe é definida tanto por seu *ser-percebido*, quanto por seu *ser*, por seu consumo - que não necessita ser *ostentador* para ser simbólico - quanto por sua posição nas relações de produção (mesmo que seja verdade que esta posição comanda aquele consumo (Bourdieu, 2007, p. 447).

Nesse ponto, as lutas de representações são entendidas como uma construção do mundo social por meio dos processos de adesão ou rechaço que produzem (Chartier, 1990). Muitas delas passam a ser incorporadas na estrutura social vigente, em virtude de estratégias e práticas que visam impor autoridade e legitimar essas escolhas:

Os estudos das representações, tanto exibidas como incorporadas, constituem uma ferramenta poderosa contra o ceticismo relativista porque desvela os mecanismos que pretendem impor como se fossem naturais às percepções da realidade, às relações entre grupos sociais ou entre sexos. A reflexão sobre a definição das identidades de gêneros sexuais constitui uma ilustração exemplar da exigência que habita hoje em toda a prática histórica: compreender, ao mesmo tempo, como as representações constroem as relações de dominação e como estas relações são elas mesmas dependentes de recursos desiguais e de conflitos de interesses entre aqueles cujo poder legitimam e aqueles cuja submissão asseguram - ou deveriam assegurar (Chartier, 2021, p.1).

Stuart Hall pontua que as identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Uma relação com a utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. A rigor, teria a ver com a maneira como nós temos sido representados e como isso vem afetar a forma como representamos a nós próprios:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com

cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Hall, 2006. p. 13).

Assim podemos afirmar que identidades femininas vêm sendo fabricadas ao longo do tempo, de forma a normatizar condutas e padrões estabelecidos do que se imagina ser mulher. Nessa ordem, as identidades sociais são construídas no interior da representação, através da cultura, emergindo do diálogo entre conceitos e definições que adotamos e buscamos como verdadeiros, tais como o recato, a docilidade e a fragilidade. Mesmo que as pessoas não sejam satisfatoriamente representadas por um conjunto de imagens, provavelmente serão atraídas por um ou outro conceito, vendo-se representadas ou refletidas por algum deles (Hall, 1997).

Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são então produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico. Portanto, é fácil perceber porque nossa compreensão de todo esse processo teve que ser reconstruída pelo nosso interesse na cultura. (Hall, 1997, p. 9)

Com relação às mulheres no ocidente, imagens e mitos conduziram o comportamento feminino de forma dominante ao longo dos anos, com representações sociais que restringiam a forma de ser e estar no mundo, bem como as atividades econômicas e políticas que poderiam exercer. Apesar da existência de professoras, preceptoras, costureiras, operárias, lavadeiras, atrizes, cantoras, enfermeiras, entre outras, a partir do século XIX, se acirra ainda mais a distinção entre homens e mulheres no que tange às esferas públicas e privadas, como pontua Michele Perrot (2005).

A historiadora é categórica ao mencionar que o mundo público, sobretudo econômico e político, é destinado aos homens nesse período. A cidade evoluía para ser um espaço sexuado, onde as mulheres eram posicionadas como meros ornamentos, reféns de ordenamentos e de papéis a serem desempenhados. Ao seu ver, as mulheres eram uma entidade coletiva e abstrata:

estritamente disciplinadas pela moda, que codifica suas aparências, roupas e cuidados, principalmente para as mulheres burguesas cujo lazer ostentatório tem como função significar a fortuna e a posição de seu marido. Protagonistas; no verdadeiro sentido da palavra, elas desfilam nos salões, no teatro, no passeio, e é por suas roupas que os cronistas se interessam (Perrot, 2005, p.34).

Com isso, na virada do século XIX para o XX, a mulher se consolidava como “dona de casa”, cuja relevância estava ligada à família, com vocação quase que exclusiva para os

trabalhos domésticos. Uma realidade consubstanciada na divisão de tarefas e segregação sexual dos espaços, onde o lugar do feminino permaneceria vinculado à maternidade e ao lar:

Na chamada sociedade tradicional, a família é uma empresa e todos os membros colaboram juntos, na medida de suas possibilidades, para a sua prosperidade. Ainda que haja uma divisão frequentemente muito definida dos papéis e tarefas, continua a haver uma certa fluidez dos empregos (Perrot, 2005, p. 201).

Tais representações utilizadas com o intuito de estabilizar imagens, vinham conferindo status, seja de prestígio, respeito, subalternidade ou fragilidade, revitalizando as formas de hierarquização da própria estrutural social (Chartier, 1991). Desse modo, trabalhos manuais eram impreterivelmente associados ao universo feminino, sendo executados por donas de casa recatadas, delicadas, caprichosas e submissas, como aquelas artesãs esculpidas no barro, envolvidas com as suas ferramentas e atividades manuais, da cidade de Caruaru (PE), que integram a Coleção Nina Sargaço:

A relação da representação é desse modo, perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz uma exigência interiorizada (Chartier, 1991, p.184-185).

Com um olhar mais aguçado para os objetos que compõem o acervo do bairro dos Jardins, em São Paulo, visualizo esses estereótipos mergulhados em panos de prato, caminhos de mesa, toalhas, camisolas, lençóis, colchas, capas de revistas, matérias de jornais, livros, álbuns e cadernos escolares. Tais fragmentos do passado prenunciavam um saber-fazer impregnado por relações de desigualdade, dominação e submissão, que por anos vinham se reproduzindo sem questionamentos no ambiente doméstico e escolar. Mas quais fatores permitiram a manutenção dessas representações? De que forma o sistema escolar influenciaria nesse processo?

3.1.2 - O bordado na construção do feminino

O destino da mulher é a família e a costura.
Ao homem a madeira e o metal.
À mulher, os tecidos e as roupas.
(Relatório operário, 1867,
apud Perrot, 2005, p.246)

O bordado tem importante papel na construção da feminilidade. Por séculos, a prática tem sido um meio de educar mulheres de diferentes classes sociais e localidades, para ocupar um lugar distinto no espaço público e privado, onde o padrão comportamental a ser seguido deveria ser de docilidade, obediência e subalternidade. Mãos singelas ou sofisticadas, jovens ou velhas, analfabetas ou eruditas, camponesas ou urbanas, produziam peças com agulha e linha.

Na Coleção Nina Sargaço, métodos de aprendizagem e demais materiais pedagógicos relacionados às instituições educacionais públicas e privadas vêm contribuir para esse entendimento, bem como demais objetos, obras e ferramentas. O bordado poderia ser inserido em categorias diversas de utilidade e significação, representando tanto uma fonte de prazer e poder para as mulheres, quanto sua impotência diante das regras impostas. Como sugere Ana Paula Simioni (2008), tomada como um discurso, a noção de feminilidade é uma produção histórica e social, que serve para julgar, classificar e subjugar o trabalho feminino, variando portanto com o contexto e com o tempo. Um discurso ideológico que se fez presente, de forma a invisibilizar e a descaracterizar a mulher como sujeito histórico, capaz de ser, pensar e existir para além do recôndito do lar. Com base na distinção sexual, onde se faziam preeminentes as diferenças biológicas, foi-se construindo narrativas para a separação do campo de atuação do masculino e do feminino no estrato social:

A leitura realizada sobre os corpos humanos a partir das diferentes funções fisiológicas e características físicas entre os indivíduos servia como argumento para a estruturação social [...] a condição feminina encarada como mais próxima da natureza, por estar atrelada à ação de gestar e parir, restringia o exercício político da mulher ao ambiente do lar, à família ou à oficina em que a mão de obra feminina não fosse valorizada (Trinchão e Pereira, 2021, p. 6).

Uma construção sócio-cultural formadora de um sistema de significações e representações de acordo com valores e hierarquias políticas e econômicas, que se perpetuavam por décadas. Um efeito que se expandia como estratégia de exclusão e controle, influenciando diretamente no processo identitário da mulher. Tais identidades se tornariam contraditórias, parciais e estratégicas. Por terem sido forjadas por meio de discursos e demais práticas sociais questionáveis, difundidas pela sociedade patriarcal, não poderiam ser consideradas bases sólidas para caracterizar a essência do feminino:

Não existe nada no fato de “ser mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma situação - ser “mulher”. Trata-se, ela própria de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero,

é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado (Haraway, 2019, p. 165).

Em *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir colocava luz nessa questão, ao criticar normas e expectativas sociais que condicionavam os comportamentos e as vidas das mulheres. Logo no início do segundo volume, a filósofa refutava a visão essencialista do que é ser mulher:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (Beauvoir, 1967, p. 9).

Uma forma de demonstrar que a origem da desigualdade de gênero não tem apenas raízes históricas ou biológicas, mas também ideológicas. Nesse sentido, a autora expunha as relações de dominação baseadas na supremacia masculina, onde corpos femininos permaneciam confinados numa natureza particular restritiva, com base em um ideal ficcional que determinaria o seu lugar no mundo:

A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. (...) Ela não é senão o que o homem decide que seja; assim é chamada 'o sexo' para significar que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela é-o absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o não essencial perante o essencial. O homem é o ser, o Absoluto; ela é o Outro (Beauvoir, 1967, p. 13).

Nessa acepção, nas primeiras décadas do século XX, foram se constituindo diversos códigos para o sexo feminino no imaginário cultural do ocidente. No meio deles, o bordado se destacava, firmando-se como sinônimo de feminilidade. “Women embroidered because they were naturally feminine and were feminine because they naturally embroidered” (Parker, 2010, p. 11).⁹⁶ Uma fusão que acabou por influenciar também a forma como a respectiva prática passava a ser classificada.

Comumente produzido no ambiente doméstico, o bordado, que desde a época medieval na Europa vinha sendo considerado tão importante como a pintura e a escultura, deixaria de configurar como objeto de arte, tendo em vista a sua forma e autoria. Como era executado por mulheres, que muitas das vezes provinham da classe trabalhadora, muito distantes dos ateliês e da cultura estabelecida, agregavam menor valor artístico:

96. “As mulheres bordavam porque eram naturalmente femininas e eram femininas porque bordavam naturalmente” (Parker, 2010, p. 11, tradução nossa).

There is an important connection between the hierarchy of the arts and the sexual categories male/female. The development of an ideology of femininity coincided historically with the emergence of a clearly defined separation of art and craft. This division emerged in the Renaissance at the time when embroidery was increasingly becoming the province of women amateurs, working for the home without pay (Parker, 2010, p. 5).⁹⁷

De acordo com Rosiska Parker, instituía-se então uma hierarquia entre arte e artesanato, onde a diferença estaria diretamente ligada a quem executa o trabalho. No caso, o bordado perduraria vinculado ao segundo sexo, sendo realizado por amor, dentro dos lares. Já a pintura, era elevada a uma outra categoria, produzida predominantemente pelos homens, na esfera pública, por dinheiro:

When women embroider it is seen not as a art but entirely as the expression of femininity and crucially is categorized as craft the division of art form into a hierarchical classification of arts and crafts is usually ascribed to factors of class within the economic and social system separating artist from artisan (Parker, 2010, p. 5).⁹⁸

A falta de reconhecimento dessa linguagem forte e universal, capaz de associar-se a outras superfícies e técnicas enquanto expressão artística está relacionada ao processo histórico, iniciado no Renascimento, de desvalorização do artesão em relação ao artista (Pereira, 2023). Esse movimento se desenvolveu a partir da construção do conceito de Belas Artes,⁹⁹ fazendo com que o bordado ocupasse uma posição secundária, atingindo um grau inferior de status social, na hierarquia de valores atribuída aos fazeres manuais:

Assim como as mulheres, que em inúmeros momentos foram colocadas às margens, ou às bordas, da história, o bordado é tratado como uma linguagem periférica, às outras formas de expressão artística. Não surpreende, portanto, que o bordado, ao

97. “Existe uma ligação importante entre a hierarquia das artes e as categorias sexuais masculino/feminino. O desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade coincidiu historicamente com o surgimento de uma separação claramente definida entre arte e artesanato. Esta divisão surgiu no Renascimento, numa altura em que o bordado se tornava cada vez mais domínio das mulheres amadoras, que trabalhavam para o lar sem remuneração” (Parker, 2010, p. 5, tradução nossa).

98. “Quando o bordado feminino é visto não como uma arte, mas inteiramente como a expressão da feminilidade e criteriosamente é categorizado como artesanato, a divisão da forma de arte em uma classificação hierárquica de artes e ofícios é geralmente atribuída a fatores de classe dentro do sistema econômico e social que separa artista de artesão” (Parker, 2010, p. 5, tradução nossa).

99. “O termo *beaux-arts* (belas-artes) é aplicado às chamadas “artes superiores”, de caráter não-utilitário, opostas às artes aplicadas e às artes decorativas [...] a atividade artística é definida como fruto de um trabalho reflexivo individual, que confere superioridade ao seu criador. A essa definição liga-se o estabelecimento das ‘grandes artes’, todas aquelas baseadas no *disegno*: pintura, escultura e arquitetura. As outras artes são, então, consideradas inferiores, associadas ao artesanato. A separação entre artes e ofícios ganha novo impulso com o surgimento das academias de arte, a partir do século XVI, fundamentais na alteração do status do artista, personificado por Michelangelo (1475-1564)”. Assim, artistas são considerados teóricos e intelectuais, a merecer formação especializada. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts>. Acesso em 30 jul 2024.

florescer era um universo quase totalmente feminino, viu seu reconhecimento restringido, sua relevância artística e cultural diminuída, passando a ser referido como algo menor, uma coisinha, *um bordadinho* (Pereira, 2023, p.29).

Apesar disso, a escrita do bordado se configurava como tradição e linguagem de expressão. Na Inglaterra do século XIX, bordar era muito comum na alta sociedade. A famosa série da plataforma de streaming Netflix, *Bridgerton*, sobre a história de amor de uma proeminente família da aristocracia londrina vem abordando essa questão.

Em vários episódios, bastidores e agulhas se fazem presentes nas mãos das senhoras e das jovens em idade de casar. A prática é representada como algo cotidiano, rotineiro, podendo ser realizada de forma individual, em grupo, normalmente em ambientes domésticos como na sala, na biblioteca, antes ou depois da hora do chá.

Em um capítulo de *Bridgerton*, o bordado surge como objeto de uma conversa entre as moças solteiras que frequentavam o glamoroso baile de debutantes promovido pela Rainha Charlotte. No caso, as jovens eram apresentadas à alta sociedade e deveriam se comportar de acordo com as normas e regras de conduta impostas, indicando pureza e recato no vestir, graciosidade, elegância, bem como apresentar talentos notáveis como bordar e tocar piano.

Figura 73 - Mulher bordando na sala de estar.



Fonte: Netflix. Foto: Rosana Rocha¹⁰⁰

Desse modo, falar sobre os diferentes pontos de bordado em um evento social, demonstrava conhecimento específico que todas as aspirantes a um bom casamento deveriam

100- Reprodução da cena do Episódio 6 “Os segredos de Colin Bridgerton” da 3ª Temporada da série *Bridgerton*, de 2020, na Netflix, que retrata uma conversa informal da família Bridgerton, mostrando o hábito de bordar. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80232398> Acesso em: 16 jun 2024.

dominar. No bate-papo, uma das moças afirma que adora bordar: “um bordado é cheio de possibilidades” e elenca os diferentes pontos que faz uso como o haste, o reto, o de alinhavo e o corrente. O diálogo segue com as demais colegas dando continuidade ao assunto, as quais listam seus pontos favoritos como o nó francês, o pena, o mosca e o margarida.¹⁰¹

No Brasil do século XIX, as senhoras da sociedade escravocrata reproduziam os valores e padrões de comportamento europeus. Entre eles, delicadeza no trato, pureza, capacidade de doação, prendas domésticas e habilidades manuais, como identifica Vera Felippi (2021). Do mesmo modo, elas buscavam se espelhar na moda francesa, rica em rendas e bordados. O conhecimento adquirido por meio de livros e revistas importadas era repassado às jovens serviçais. “As mulheres da elite que tinham acesso a essas publicações, mas não produziam o suficiente para adornar seus vestidos e assim [...] copiavam os riscos e os ensinavam às mulheres do povo dispostas a apreender o ofício e trabalhar sob encomenda” (Calage et al, 2002, p. 16 apud Felippi, 2021 p. 48).

Figura 74- Reprodução da tela de Debret de 1823.



Foto: Pedro Osvaldo Cruz. Fonte: Enc. Itaú Cultural.¹⁰²

A ocupação com os trabalhos manuais nos diferentes estratos sociais da época foi registrada nas telas do artista francês Jean-Baptiste Debret, que retratou costumes, tradições e traços da sociedade brasileira, no período que esteve no país, à convite do rei D. João VI.¹⁰³

101- Diálogo entre as debutantes do baile promovido pela Rainha da Inglaterra à época, conforme Episódio 1 “A Flor despertou”, da 3ª Temporada da série de streaming *Bridgerton*, veiculada pela Netflix.

102- UMA Senhora de Algumas Posses em sua Casa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61289/uma-senhora-de-algumas-posses-em-sua-casa>. Acesso em: 16 de junho de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

No quadro demonstrado na figura 74, “Uma senhora de algumas posses em sua casa”, de 1823, pode-se observar a rotina de uma dona de casa que se dedica à costura enquanto a filha se atém à leitura e as serviçais, aos trabalhos manuais.

Na coleção Nina Sargaço, muitos são os livros que contribuem para indicar tal realidade. O cenário, onde as mulheres da casa, de forma invisibilizada, se encontravam cercadas de escravas domésticas na função de costurar, bordar e fazer renda, também foi evidenciado pelo sociólogo Gilberto Freyre, na obra *Casa Grande e Senzala*. Em várias passagens, o autor aponta as relações de poder onde o homem era responsável por pensar, decidir e escrever, e a mulher, sentada da sua cadeira, dava ordens aos criados a fim de dirigir a casa patriarcal:

Ao observar-se a ligação do móvel acolhedor (cadeira) com a casa brasileira, tipicamente acolhedora, note-se também, que é um móvel que favorecendo a sedentariedade, nem sempre favorece o repouso. Também a atividade da mulher e do próprio homem quando em casa e de chinelos. A atividade da mulher que costura, borda e remenda. A do homem que, sem sair de casa, pode escrever (Freyre, 1989, p.17).

Já na obra *Brasil Pitoresco*,¹⁰⁴ adquirida pela colecionadora em um leilão, é possível identificar o registro do ensino dos trabalhos manuais para as meninas que moravam nas áreas rurais do estado do Rio de Janeiro. O livro, com textos de Charles Ribeyrolles e fotos de Victor Frond publicado em 1861, retratava a realidade social de diversos locais na época do Brasil Império.

Figura 75 - Litogravura de Victor Frond, de 1861.



Fonte: Coleção Nina Sargaço.

Na litogravura “As Rendeiras”, reproduzida na figura 75, Frond registrava o dia a dia da Fazenda Quissamã, localizada perto do município de Campos dos Goytacazes, no Norte Fluminense. Na ocasião, crianças se reuniam diariamente para apreender a técnica de renda de bilro, que na região era executada em cavaletes e não em almofadas, como é comum em outras localidades do país.

Uma época onde restava consumado que o lugar da mulher era dentro de casa, cuidando do lar, dos filhos e do marido. Na hierarquia das representações familiares, ela aparecia como um lugar a mais, não havendo espaço para sua individualização (Cunha, 1999). No caso, não havia interesse com a educação feminina, no sentido de formar e capacitar moças a fim de que exercessem uma profissão, mas para estarem aptas à vida doméstica, como pontua Margareth Rago (1985). Assim, desde muito cedo se fazia necessário moldar o conhecimento, estabelecer limites e formatar padronizações:

Certamente, a construção de um modelo de mulher simbolizado pela mãe devotada e inteira sacrifício, implicou sua completa desvalorização profissional, política e intelectual. Esta desvalorização é imensa porque parte do pressuposto de que a mulher em si não é nada, de que deve esquecer-se deliberadamente de si mesma e realizar-se através dos êxitos dos filhos e do marido (Rago, 1985, p. 65).

Mas como o ato de bordar poderia se tornar um instrumento pela luta pela igualdade de direito e condições numa sociedade que se entende e percebe patriarcal?

3.2 . Lições para o feminino

Figura 76 - Menina na máquina de costura.



Fonte: Coleção Nina Sargão.

103- Jean-Baptiste Debret aportou no Brasil em 1806, a pedido do rei D. João VI. Além dos retratos, pinturas murais, quadros religiosos e alegorias produzidas para a família real, Debret registrou também costumes, usos e paisagens da cidade do Rio de Janeiro, fornecendo informações sobre aspectos sociais, econômicos, políticos e geográficos sobre a realidade brasileira na primeira metade do século XIX. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/877>. Acesso em: 16 jun 2024.

Na minha última visita à Coleção Nina Sargaço, me deparei com a foto de uma criança aprendendo a manipular uma máquina de costura, conforme pode se observar na figura 76. Estava esquecida em cima de um dos móveis da sala, sem informações ou referências quanto ao ano e a procedência. Embora não houvesse a resposta necessária com relação ao *espaçotempo*, não consegui tirar os olhos daquela menininha faceira, que se esforçava a entender o ir e vir de uma geringonça que fazia correr o tecido e produzia pontos. Algumas perguntas povoaram o meu pensamento. Em função da pouca idade, não deveria essa criança estar envolta por brinquedos infantis? Por que as escolas incentivavam essas menininhas a ziguezaguear e a bordar? Não caberia à escola implementar atividades lúdicas e estimulantes condizentes com essa faixa etária? Por que ensinar as meninas a seguir representações sociais baseadas num capital cultural que estigmatiza e produz desigualdades?

O poder mágico da agulha que cria, constrói e corrige esteve vinculado à imagem da mulher tanto no ambiente doméstico quanto no escolar, no Brasil e em outros países da América Latina, tanto nos oitocentos quanto no início do século XX (Blanca, 2014). Uma educação baseada na distinção sexual, com uma visão dicotômica entre masculino e feminino, com conteúdos e práticas diferentes para meninos e meninas, promovendo contradições e ambiguidades. Uma prática que reafirmava a diferenciação por gênero, fazendo do sistema escolar “um dos fatores mais eficazes de conservação social, pois fornece a aparência de legitimidade às desigualdades sociais, e sanciona a herança cultural e o dom social tratado como dom natural”, como aponta Bourdieu (1998, p. 41).

Na análise da realidade mexicana, a historiadora Oresta López Pérez (2008) destaca a existência de um currículo sexuado na educação, a partir da segunda metade do século XIX. Segundo a autora, os conteúdos selecionados não só promoviam limitações no que tange à cidadania feminina, como também reproduziam esteriótipos estandizados:

La intencionalidad social de la educación para mujeres y los discursos y prácticas educativas con que se construyó el currículum sexuado en el imaginario de los políticos liberales, para educar diferenciadamente a hombres y mujeres, permite comprender la política sexual que estaba en marcha. Los contenidos seleccionados en los diferentes estados de la República para la educación superior y profesional de las mujeres, de-velaba límites y orientaciones claras respecto a la forma de acotar e interpretar la ciudadanía femenina y el énfasis escolar que se daba a los contenidos formadores de la identidad maternal y femenina. Estas políticas educativas liberales también orientaban a hombres y mujeres hacia nichos de trabajo específicos (López-Pérez, 2008, p. 36).¹⁰⁴

No caso do México, como ressalta a autora, o discurso liberal possuía um caráter contraditório e ambíguo, ao mesmo tempo em que defendia a igualdade do ensino,

negava a educação plena às mulheres. O conteúdo das escolas femininas era voltado mais à formação moral do que à produção de conhecimento. Do mesmo modo, os programas curriculares e os critérios de avaliação das alunas seguiam padrões distintos, conforme legislação vigente em cada estado:

En algunos estados como Michoacán que tenía un gran rezago educativo en esta época, las escuelas primarias condicionaban el pase al año siguiente si no se lograban las habilidades mujeriles tal como se planteaban en el programa, es decir, el dominio gradual de cincuenta puntadas de aguja. En la práctica pedagógica cotidiana, las habilidades de costura se anteponian a otros contenidos científicos (López-Pérez, 2008, p.46)¹⁰⁵

Na primeira lei de instrução pública do Brasil ficava claro que o ensino para meninos e meninas também seria diferenciado. Embora o decreto das Escolas de Primeiras Letras, de 15 de outubro de 1827, estabelecesse “pedagogias em todas as cidades, vilas e lugarejos mais populosos”, de forma que todos aprendessem a ler, escrever, compreender as quatro operações de aritmética, bem como noções de geometria, gramática e princípios de moral cristã; um artigo era mais específico quanto à definição dos tópicos a serem ministrados para as meninas:

Art. 12. As Mestras, além do declarado no Art. 6ª, com exclusão das noções de geometria e limitado a instrução de aritmética só as suas quatro operações, ensinarão também as prendas que servem à economia doméstica [...] (Brasil, Decreto de 15 out 1827)¹⁰⁶

Na imagem retratada na figura 77, pode se observar um grupo de estudantes aprendendo a coser durante a aula, na Escola Caetano de Campos, na cidade de São Paulo. Fundada em 1856, a primeira Escola Normal do estado de São Paulo, surgia com o intuito de formar professores que ajudariam a estruturar o sistema educacional do país.

104. “A intencionalidade social da educação para mulheres e os discursos e práticas educativas com as quais o currículo sexual foi construído no imaginário dos políticos liberais, para educar homens e mulheres de forma diferente, permite-nos compreender a política sexual que estava em curso. Os conteúdos selecionados nos diferentes estados da República para a educação superior e profissional das mulheres revelaram limites e diretrizes claras quanto à forma de delimitar e interpretar a cidadania feminina e a ênfase escolar dada aos conteúdos educativos maternos e femininos. as políticas também orientaram homens e mulheres para nichos de trabalho específicos” (López-Pérez, 2008, p. 36, tradução nossa).

105- “Em alguns estados como Michoacán, que apresentava uma grande lacuna educacional nesta época, as escolas primárias condicionavam a passagem para o ano seguinte caso as habilidades das mulheres não fossem alcançadas conforme proposto no programa, ou seja, o domínio gradual de cinquenta pontos de agulha. Na prática pedagógica cotidiana, as habilidades de costura tinham precedência sobre outros conteúdos científicos” (Perez, 2008, p. 46, tradução nossa).

106- Decreto das Escolas de Primeiras Letras de 15 de outubro de 1827. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LIM/LIM..-15-10-1827.htm Acesso em: 25 jun 2024.

Inicialmente, era destinada a alunos do sexo masculino, mas em 1880 tornou-se mista. A instituição chegou a funcionar também como Escola Modelo Preliminar para crianças de 7 a 11 anos, além de Jardim de Infância para alunos com idade entre 4 a 6 anos.

Figura 77- Meninas em aula de costura na Escola Caetano de Campos.



Fonte: www.poder360.com.¹⁰⁷

Com a implantação da República, o conhecimento da costura e do bordado nas escolas ganhavam novos contornos. A partir do Decreto nº 981, de 1890, conhecido como Reforma Benjamin Constant,¹⁰⁸ que teve como intuito a montagem de uma diretriz educacional que abrangia todos os níveis de ensino, os trabalhos manuais se tornariam matéria obrigatória e exclusiva aos meninos, que deveriam dedicar 50 minutos durante três dias na semana em atividades envolvendo dobraduras, recortes, tecelagens e cartonagens. Já as meninas, ficariam com os trabalhos de agulha, desde o curso primário.

107-. Brasil Imperial considerava que meninas eram intelectualmente limitadas. Publicado no site Poder 360.com em 8 mar 2020. Disponível em: www.poder360.com.br/brasil/brasil-imperial-considerava-que-meninas-eram-intelectualmente-limitadas/ Acesso em: 25 jun 2024.

108- Benjamin Constant foi um militar de formação positivista que esteve à frente do primeiro ministério criado para cuidar das questões educacionais, o Ministério da Instrução Pública e dos Correios e Telégrafos. A reforma educacional impetrada em 1890, teve como objetivo adequar a instrução às novas exigências do desenvolvimento industrial, mantendo como princípios orientadores a liberdade e a laicidade. No caso, o ensino primário não deveria ser apenas preparatório, mas uma ponte para a ascensão ao ensino superior e oferecido gratuitamente. A organização escolar estruturava-se da seguinte forma: escola primária organizada em dois ciclos, com: 1º grau para crianças de 7 a 13 anos e 2º grau para crianças de 13 a 15 anos; escola secundária com duração de 7 anos; ensino superior reestruturado em: politécnico, de direito, de medicina e militar. Pelo projeto da reforma que pretendia executar, maior atenção deveria ser dada ao ensino científico em contraponto à orientação literária, que, em sua avaliação, prevalecia na rede de ensino impedindo o avanço da educação no país. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/REFORMAS%20EDUCACIONAIS%20.pdf> e <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/106/3/01d06t04.pdf> . Acesso em: 2 jul 2024.

Art. 3º- O ensino das escolas primarias do 1º gráo, que abrange tres cursos, comprehende:
 Leitura e escripta; Ensino pratico da lingua portugueza;
 Contar e calcular. Arithmetica pratica até regra de tres, mediante o emprego, primeiro dos processos espontaneos, e depois dos processos systematicos;
 Systema metrico precedido do estudo da geometria pratica (tachymetria)
 Elementos de geographia e historia, especialmente do Brazil;
 Lições de cousas e noções concretas de sciencias physicas e historia natural;
 Instrucção moral e civica;
 Desenho; Elementos de musica;
 Gymnastica e exercicios militares;
 Trabalhos manuaes (para os meninos);
 Trabalhos de agulha (para as meninas);
 Noções praticas de agronomia.
 (Brasil, Decreto nº 981 de 8 de novembro de 1890)¹⁰⁹

Nas primeiras décadas do século XX, novas regras visando a renovação do ensino no Brasil foram surgindo. O então diretor-geral da Instrução Pública do Rio de Janeiro, Fernando Azevedo, promulgou o Decreto nº 3.281, de 23 de janeiro de 1928, regulamentando princípios, práticas, formas, conteúdos e estrutura das escolas.¹¹⁰

No documento, as técnicas de bordado e costura figuravam tanto com relação à finalidade social do estabelecimento, que de acordo com o artigo 82 deve desenvolver “o gosto do trabalho anual”, bem como quanto ao ensino. No artigo 153, que versa sobre os conteúdos da Escola Normal, seguem elencadas como oficiais as disciplinas dos trabalhos manuais e de agulha, mantendo o padrão de diferenciação sexual entre meninas e meninos.

A disciplina Trabalhos Manuais permaneceu na grade curricular de várias escolas fluminenses até a segunda metade do século XX. Entre elas, o Colégio Andrews, localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro, como pode se observar no diário de classe da segunda série ginásial do ano de 1958, que faz parte do acervo da Coleção Nina Sargaço, representado na figura 77.

Essa é uma peça que a colecionadora tem grande estima, por ser um registro de que a respectiva disciplina era ministrada tanto para meninos como para meninas, conforme dispositivo legal. “Era importante, permitia que os estudantes obtivessem o conhecimento de um ofício específico. Além da costura e do bordado, havia outros aprendizados, como carpintaria e marcenaria” (Nina Sargaço, 2022). Contudo, de acordo com as notas finais

109- Brasil. Decreto nº 981 de 8 de novembro de 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/ed/decret/1824-1899/decreto-981-8-novembro-1890-515376-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 30 jun 2024.

110- JORNAL DO BRASIL. Prefeitura do Distrito Federal. Actos do Poder Executivo. Decreto nº 2.940 de 22 de novembro de 1928. 27 nov 1928. p.16-18.

lançadas no diário, havia diferença de desempenho, tendo as meninas resultados superiores na matéria em questão.

Figura 78- Disciplina Trabalhos Manuais na grade escolar do Colégio Andrews, em 1958.

The image shows two pages of a handwritten gradebook. The left page is titled 'Trabalhos Manuais' and lists students' names and their scores for various activities. The right page continues the list of students and their scores. The handwriting is in ink on aged paper.

Fonte: Coleção Nina Sargão. Foto: Rosana Rocha.

Alguns educadores da época consideravam que os trabalhos manuais se constituiriam como uma metodologia de ensino, uma didática do fazer, ganhando mais significância e visibilidade. De acordo com Corinto da Fonseca (1929) tratava-se de um grande aliado da nova pedagogia, tornando a educação experimental, apreendida pelas próprias mãos dos alunos:

Os trabalhos manuais, ao que se conclue desses diagramas, são um meio educativo geral. Direi mais, são toda uma orientação educativa e didática, visando tornar mais eficiente o ensino. [...] Exercício que são das faculdades de realização, do individuo a educar, alem dos efeitos de ordem geral que promovem, e a que já me referi, tornam mais real, mais efetivo, mais radicado o conhecimento de todas elas, servindo-lhes de fixativo. Vemos por ai que, longe de ser uma matéria nova, independente e ao lado de outras, os trabalhos manuais fazem parte de todas elas, como um meio didático (Fonseca, 1929, p. 26).

Já para Ida Kussá (1948), a disciplina tinha como característica promover a educação da paciência e da atenção, os conhecimentos gerais e o desenvolvimento do cérebro:

o trabalho manual é um poderoso auxiliar na percepção de outras disciplinas, sem fatigar o espírito, esclarece e enriquece com numerosas ideias: em se tratando de geografia [...], em se tratando de história natural [...], em se tratando de história geral [...], têm-se os trabalhos manuais a serviço da história das civilizações [...], finalmente os resultados a usufruir em benefício da matemática e desenho, são incalculáveis (Kussá, 1948, p. 13-14).

Conforme Lourenço Filho, a prática contribuía diretamente no desenvolvimento do pensamento. No caso, tratava-se de uma ferramenta de grande relevância para a educação formal. “Não basta empregá-las [as mãos] para copiar: é preciso empregá-las para criar, para adaptar-se, para realizar o que se deseja e na medida do que se deseja” (Lourenço Filho, 1929, p. 7):

O ideal pedagógico de hoje é chegar à formação do espírito pela ação, pelo trato vivo das realidades. Vai longe o tempo em que se imaginava que a mente podia formar-se como que por projeção dos objetos, concepção a que correspondia o velho ensino intuitivo, as simples lições de cousas. O que nos mostra a psicologia de hoje é que o próprio pensamento normal é ação – ação reduzida, embora, ação sobre os símbolos da linguagem, que figura atos reais, mas ainda ação (Lourenço Filho, 1929, p. 6).

Do mesmo modo, Fonseca (1929) considerava o aprendizado em referência como uma metodologia. Para ele, os trabalhos manuais simbolizavam uma orientação educativa e didática, visando tornar mais eficiente o ensino, auxiliando outras disciplinas, como a matemática, por exemplo:

a matemática é uma das matérias que maior margem oferecem para os trabalhos manuais. Em qualquer trabalho manual há sempre medidas a tomar, cálculos a fazer, de sorte que há sempre nele geometria, aritmética e até álgebra a aplicar. De um modo geral, qualquer que seja a aplicação didática ocasional que tenham, os trabalhos manuais são sempre um curso de matemática aplicada, de matemática realizada (Fonseca, 1929, p. 36).

3.3 - Difundindo o padrão de feminilidade

Figura 79 - Diplomas de alunas e métodos de ensino.



Fonte: Coleção Nina Sargaço.

Em uma das paredes da Coleção Nina Sargaço, à esquerda da porta de entrada, vários diplomas de cursos de bordado e corte e costura permanecem expostos, juntamente com os métodos de ensino de diferentes instituições. Olhando para os lados, retratos de jovens formandas auxiliam na composição do espaço. Para muitas mulheres, a formação profissional passou a representar uma forma de assegurar a sua cidadania.

Porém, não bastava apenas receber o diploma. Para obter oportunidades no mercado de trabalho era primordial instituir um rito de passagem. Um método que vinha sendo utilizado por escolas convencionais, que se incumbiam de promover eventos sociais de forma a divulgar a produção artística das suas alunas nas primeiras décadas do século XX. Festas de encerramento do ano letivo, formaturas, exposição de trabalhos manuais e pinturas, entre outras festividades escolares passavam a ser notícia em diversos veículos de comunicação do Rio de Janeiro.

Afinal, era necessário mostrar à sociedade os elementos integrantes da educação feminina praticados nos estabelecimentos de ensino, os quais cumpriam à risca as normas de conduta e comportamento da respectiva época. Outrossim, era necessário obter o reconhecimento do espaço feminino no que concerne à divisão de classes. Bourdieu vem dar fundamento à minha crítica em páginas anteriores, quando disse que:

as propriedades de gênero são tão indissociáveis das propriedades de classe quanto o amarelo do limão é inseparável de sua acidez: uma classe define-se no que ela tem de mais essencial pelo lugar e valor que atribui aos dois sexos e as suas disposições socialmente constituídas [...] o número de maneiras de realizar a feminilidade correspondia ao número de classes e de frações de classe; e, por outro, no seio das diferentes classes sociais, a divisão do trabalho entre os sexos assumia forma completamente diferentes, tanto na prática como nas representações (Bourdieu, 2011, p. 102).

Nos anos 1910, o *Jornal do Brasil* noticiou diversas festas escolares que ocorriam no encerramento do ano letivo, na cidade do Rio de Janeiro. Era comum encontrar notas sobre tais celebrações distribuídas nas sessões do jornal, além de eventuais matérias, com fotografias dos eventos. Em 7 de dezembro de 1913, conforme pode se verificar na figura 79, as festividades da 3ª Escola Pública do 8º Distrito ganharam destaque no noticiário. A reportagem reunia fotos das alunas, convidados e professoras, enfatizando a importância do evento, bem como a premiação das estudantes que apresentaram melhor desempenho ao longo do período.

Figura 80 - Matéria do *Jornal do Brasil*, de 7 de dezembro de 1913, p. 17.



Fonte: *Jornal do Brasil*

Na década de 1920, mais matérias foram publicadas sobre festas e exposições de trabalhos de alunas dos principais estabelecimentos de ensino fluminenses. Entre eles, as escolas Orsina da Fonseca (1920, 28 de dezembro, p. 9), José Veríssimo (1921, 4 de dezembro, p. 10), Rivadávia Corrêa (1921, 4 de dezembro, p. 7), Deodoro (1922, 4 de setembro, p. 8), Azevedo Júnior (1925, 16 de julho, p. 6), Nilo Peçanha (1927, 9 de abril, p. 18), que ficavam localizadas em bairros da Zona Norte, Zona Sul e no Centro do Rio.

As mostras revelavam peças bordadas em linho, algodão, veludo e seda, como guardanapos, toalhas de mesa, almofadas, panos, camisas e demais objetos relacionados ao universo feminino. Com o passar do tempo, esses eventos passaram a ganhar tanta importância no meio social, que era comum receber autoridades, bem como representantes políticos e da sociedade civil durante as inaugurações.

Em 4 de dezembro de 1921, por exemplo, o *Jornal do Brasil* anunciava a "Exposição de trabalhos da escola Rivadávia Correia" com a presença do então prefeito da cidade, Carlos Sampaio e do diretor da Instrução Pública, Nascimento Silva, conforme figura 81.

111- Legenda da foto: A diretora da 3ª Escola Pública do 8º Distrito, senhorita Anna Flora Veríssimo, e várias alunas do curso complementar; grupo de alunas do curso médio tendo ao centro a professora, da 3ª Escola Pública do 8º Distrito.

Figura 81 – Matéria do *Jornal do Brasil*, de 4 de dezembro de 1921, p. 7.



Fonte: *Jornal do Brasil*

Três anos depois, na matéria de 11 de maio de 1923, sobre a comemoração do 10º aniversário da escola, o jornal apontava para o prestígio que as instituições de ensino possuíam na época, tendo em vista a sua função social:

A Escola Profissional Rivadavia Corrêa têm-se cabalmente desempenhado de sua árdua missão e correspondido à confiança é à consideração à ella prodigalisadas pellos ilustres chefes do Poder Executivo: eles não tem auxiliado com obras materiais de grande vulto, tem-na elevado no conceito público dando-lhe todo o prestígio, estimulando-a com seguidas e amistosas visitas, visitas essas que só visam amparar e honrar a todos que aqui dentro, formando uma grande e nobre família, cumprem zelosamente seu dever patriótico (*Jornal do Brasil*, 1923, p. 10).¹¹²

Essas atividades, que se reproduziram por sucessivos anos no ambiente escolar, serviam para reiterar a associação da figura feminina ao bordado e demais trabalhos manuais, convertendo os respectivos ofícios à essa lógica. Com isso, aquilo que as mulheres vinham retratando em fios se tornou determinado por noções de feminilidade, o que, sem dúvida, circunscreveu suas praticantes em sua própria imagem (Parker, 2010). “The extraordinary intractability of embroidery, its resistance to re-definition, is the result of its role in the creation of femininity during the past five hundred years (Parker, 2010, p. 16)¹¹³

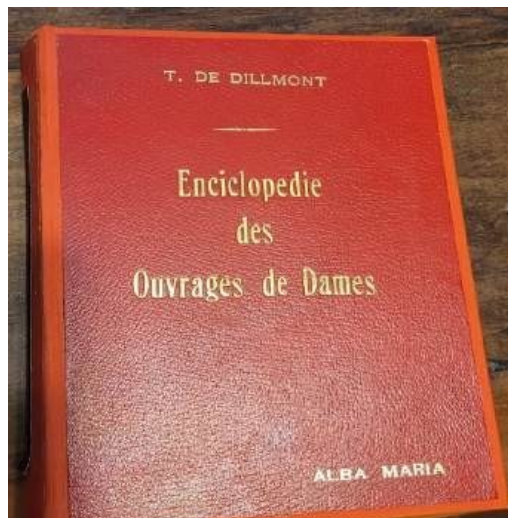
No âmbito doméstico, publicações diversas contribuíam para o aprendizado do

112- Escola Rivadavia Correia: a brilhante festa comemorativa do 10º aniversário da sua fundação. *Jornal do Brasil*, 11 mai 1923, p. 10)

113- A extraordinária condição intratável do bordado, sua resistência à redefinição, é resultado de seu papel na criação da feminilidade durante os últimos quinhentos anos (Parker, 2010, p. 16, tradução nossa).

bordado e da educação feminina. Na Inglaterra, o *The Dictionary of Needlework* (1882) das britânicas Sophia Frances Anne Caulfield e Blanche Saward,¹¹⁴ se tornou uma verdadeira bíblia na respectiva área.

Foto 82- Livro de Thérèse de Dillmont editado em francês.



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Rosana Rocha

Poucos anos depois, a *Encyclopédie des Ouvrage de Dames* (1886), da austríaca Thérèse de Dillmont, se consolidou como um clássico do gênero, tendo sido traduzida para vários idiomas, alcançando o patamar de mais de um milhão de cópias vendidas em apenas dez anos e mais de dois milhões até as vésperas da Primeira Guerra Mundial.

Editado com o patrocínio da DMC, Dollfus-Mieg et Compagnie, empresa sediada em Mulhouse, na Alsácia, França, que desde 1746 até hoje se dedica à produção de linhas e fios para bordados e costura, o livro se tornaria referência absoluta sobre bordados, sendo republicado continuamente, com incorporações e alterações.¹¹⁵ A Coleção Nina Sargaço conta com algumas edições da enciclopédia, nas versões em francês, inglês e italiano, como a que pode ser observada na figura 82 e que até os dias de hoje continua sendo vendida em vários países.

114- Uma enciclopédia de bordado artístico, simples e sofisticado que aborda os pontos empregados, o método de trabalho, os materiais usados, o significado dos termos técnicos e a origem e a história dos vários trabalhos descritos. Devido à sua relevância, foi republicado em 1974 como *Encyclopedia of Victorian Needlework*. Disponível em: <https://archive.org/details/krl00394827/page/312/mode/2up>. Acesso em: 6 jul 2024.

115- Na nota do editor à Feira Mundial de Chicago que decorreu entre Maio e Outubro de 1893, há referência que “a Enciclopédia [de obras femininas] estava entre os 40 volumes de literatura feminina considerados os mais úteis para a educação da esposa”. Disponível em: <https://www.dmc.com/PT/pt/about-us>. Acesso em: 7 jul 2024. Disponível em: <https://archive.org/details/dictionaryofnee01caul/page/78/mode/2up> e <https://www.dicopathe.com/livre/encyclopédie-des-ouvrages-de-dames/> Acesso em: 6 jul 2024.

Figura 83 - *Journal des Ouvrages de Dames*.



Fonte: Facebook Coleção Nina Sargaço.¹¹⁶

Outra obra que também faz parte do acervo é o *Journal des Ouvrages de Dames*, que circulou entre os anos de 1888 a 1933, na França, ensinando as técnicas diversas de agulha a cada número publicado, conforme exemplar que pode ser conferido na figura 83. Além de riscos, fotos das peças prontas e explicações sobre as práticas de bordado, costura e tricot, o periódico reservava também um espaço para tratar de assuntos gerais, relacionados ao universo feminino.

Nessa esteira, a revista *Vogue*, também se expandia. Tendo começado como folhetim na cidade de Nova Iorque, em 1892, cobrindo eventos sociais, críticas de livros e músicas, como também dicas de etiqueta e de moda, foi reformulada em 1909, apresentando conteúdos mais atraentes para o público feminino.

O êxito foi tanto, que em 1916 surgia a *Vogue Britânica*, em 1920, a *Vogue Francesa*, além das edições da Espanha, Itália, Alemanha, entre outras. O objetivo era dar ênfase à moda como objeto de desejo para as mulheres, incluindo rendas e bordados nas suas edições de forma constante. No caso, a revista se tornaria uma referência no que diz respeito aos costumes, passando a exercer grande influência nos padrões estéticos e tendências desse segmento.

116.Publicação no perfil do Facebook da Coleção Nina Sargaço, em 26 jul 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0ABTZMPZ8SNUKGVs21U37s18BpN3zXTVEfDPhbfcb9Ld6WQ5uPsFQNZZ8knaBr97cl&id=477895769643459 Acesso em: 6 jul 2024.

Figura 84- Revista *Vogue*, de 1909.



Fonte: www.vogue.pt ¹¹⁷

No Brasil, as primeiras revistas importadas voltadas ao público feminino surgem no início do século XIX, com informações diversas, bem como explicações sobre técnicas de execução de bordados. As preferidas eram as francesas, que comumente influenciavam o modo de vestir das senhoras da sociedade brasileira. “Essas publicações continham também anúncios publicitários, artigos sobre comportamento feminino, sobre a moda e o figurino, além de lições de bordado e folhas anexas com riscos para serem transpostos” (Pereira, 2023, p. 213).

Com o passar do tempo, periódicos nacionais destinados ao público feminino passaram a ser produzidos. Entre eles, o *Jornal das Senhoras* (1852), *O Espelho* (1859), *Jornal das Moças* (1876), *A Mensageira* (1897). Para Maria Amélia Teles (1993) a imprensa feminina teve importante papel no sentido de disseminar e estimular novas ideias para as mulheres no país. Heloísa Buarque de Holanda (1991, p. 19) acrescenta que ela foi decisiva para o desenvolvimento da expressão feminina, “no rastro dos movimentos feministas e das campanhas republicanas”, construindo a formação de uma literatura e um ensaísmo próprios.

¹¹⁷- Reprodução da capa da Revista Vogue de 24 de junho de 1909, após processo de reformulação e aquisição do periódico por Condé Montrose Nast, o fundador da Condé Nast. Disponível em <https://www.vogue.pt/vogue-historia-primeiras-vezes>. Acesso em 7 jul 2024.

Figura 85 - *Jornal das Senhoras* de 1º janeiro de 1852.



Fonte: Revista *Vogue* 118

Primeira publicação desse gênero, o *Jornal das Senhoras*, surgia com “vontade e desejo de propagar a ilustração e cooperar com toda a sua força para o melhoramento social e emancipação moral na mulher”, conforme editorial de primeira página da edição número um, assinado pela diretora Joana Paula Manso Noronha, em janeiro de 1852. Era formado por seções de moda, literatura, artes, teatro e crítica, além de espaços dedicados às partituras de piano e aos romances, circulando uma vez por semana, aos domingos. Foi um jornal à frente do seu tempo, que destacou a importância da educação da mulher e criticou a ideia da submissão feminina, sem contudo, bater de frente com a estrutura social vigente (Rodrigues, 2017).

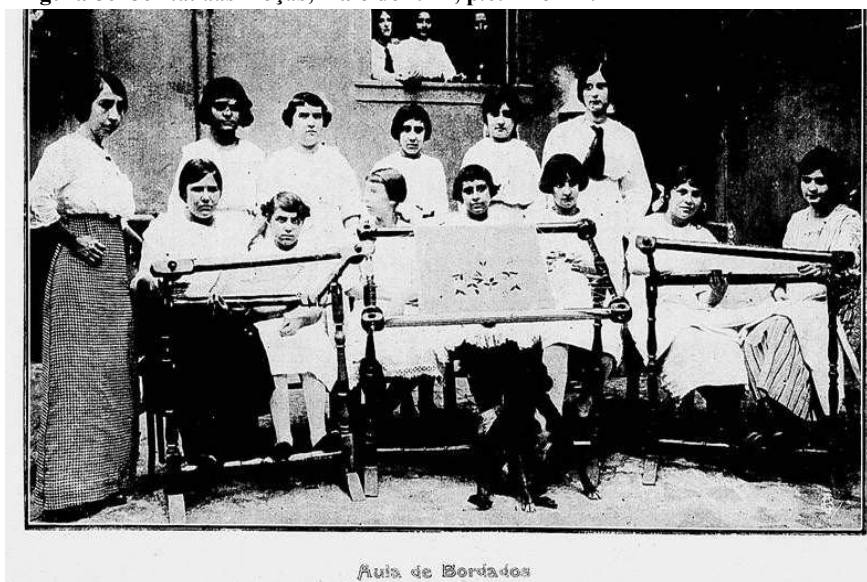
Não entendo por emancipação moral da mulher subtrai-la à proteção do homem. – Sempre que essa proteção tenha por base a amizade, será justa. Não entendo porém por proteção, um domínio brutal. Não entendo por emancipação moral da mulher, a suspensão da obra das gerações: querer isto seria querer entronizar os vícios mais degradantes da humanidade. Não entendo por emancipação moral da mulher subtrai-la à sua missão marcada pelo Criador – a mãe e esposa. (*Jornal das Senhoras*, n. 4, 25 de janeiro de 1852).

Na busca de um discurso legitimador do status quo patriarcal que propagasse a mística feminina, como ressalta Constância Lima Duarte (2016), muitas revistas mantinham-se indiferentes às conquistas em curso, em muitos países, fazendo uso de suas

118- Foto publicada na Revista *Vogue* de 8 de março de 2022. Disponível em: <https://vogue.globo.com/atualidades/noticia/2022/03/dia-internacional-das-mulheres-24-conquistas-no-brasil-e-n-o-mundo-que-marcam-lutas-femininas.html>. Acesso em: 8 dez 2024.

páginas para normatizar a conduta do segundo sexo. No *Jornal das Moças*, publicado pela primeira vez em 21 de maio de 1914, o editorial apresentava os objetivos da revista, que tinha como intenção cultivar “o espírito encantador da mulher brasileira”, oferecendo conteúdos de “apurado gosto artístico”. Para isso, o magazine contava com sessões de notícias, contos, conselhos, moda, poesia, pensamentos, receitas, moldes para bordados, entre outros.

Figura 86- *Jornal das Moças*, maio de 1914, p.6. Ano nº1.



Fonte: *Jornal das Moças*

Na edição inicial, o periódico quinzenal deu ênfase à educação, mostrando o trabalho realizado no Collegio N. Sra. da Estrella, localizado na Rua Conde de Bonfim, 230, na Tijuca. Entre as fotos divulgadas, destaque para o grupo de alunas na aula de bordado, conforme pode se observar na figura 78, indicando a importância da prática para o padrão de feminilidade exigido então.

Do mesmo modo, na coluna referente à moda e costumes, a redatora explicava a importância do bem-vestir no cotidiano das mulheres. No caso, informava que a elegância está na escolha correta da peça, desde a linha ao conjunto de detalhes, além do tom do vestido, aos dos sapatos e chapéus. Na conclusão, dá a entender que o rigor da moda e o primor da confecção são necessários, por serem muito admirados no convívio social.

Na rua, lê-se uma certa alegria em todos os rostos, quando aparece um exemplar da ultima moda ou seja um vestido moderno ou um chapéu moderníssimo, posto que um e outro sejam algo exquisitos. Devem ter ouvido dizer outrosim, ou devem ter lido que o mundo sem a mulher seria um deserto arido, a vida seria uma sensaboria; pois eu affirmo, por paridade de razões, que a mulher sem a moda seria um desconchavo, perderia toda a graça e todo o valor (*Jornal das Moças*. 1914, p. 15)

Já a *Revista Feminina* (1915), foi uma das mais importantes publicações para mulheres no início do século XX. O periódico, que chegou a uma tiragem de 25 mil exemplares em 1918, se fez presente em muitos lares, oferecendo literatura -contos, poesias, peças de teatro-, dicas de moda, decoração para o lar, culinária, educação dos filhos, conselhos, manuais e demais conteúdos de interesse para toda a família. Entre as recomendações, constava a execução de trabalhos manuais, como forma de ajudar na economia doméstica. Maluf & Mott (1998) pontuam que, por duas décadas, essa era uma das sugestões feitas às esposas em praticamente todos os números do periódico. No caso, caberia à dona de casa gerenciar o dinheiro das despesas, ser comedida com as exigências e se contentar com a renda disponível.

Figura 87 - Revista Feminina, 1922.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

Nesse sentido, bordar e costurar eram consideradas importantes ocupações femininas. “Nada mais lastimável que o fato, quase geral, das senhoras não saberem talhar e confeccionar a roupa branca de seu uso e da sua casa. Quantas economias gastas por essa ignorância?” (*Revista Feminina*, mar 1918 apud Maluf & Mott, 1998, p. 325). Não se tratava apenas de produzir a roupa, mas também de preservá-la, por meio do remendo e da cerzidura, conservando e reformando as peças velhas, ao invés de adquirir novas elaboradas pela indústria, consideradas de pior qualidade.

De acordo com Sandra Lima (2007), o veículo reforçava seus ideais altruístas a favor da mulher, tratando assuntos sob um prisma normativo que se baseava nos princípios éticos e morais preconizados pela Igreja, educando as mulheres para os papéis de esposa e mãe. A

autora acrescenta que a revista se apresentava como amiga das suas leitoras, sempre disposta a ajudar, mas de forma discreta. Com isso, muitas leitoras enviavam cartas à redação, pedindo conselhos, cujas respostas eram encaminhadas particularmente, ao contrário de outros veículos, que já dispunham de uma sessão de “consultório sentimental” , ou de “cartas do leitor”.

Em contrapartida, o ideal feminista também aparecia em manifestações da diretora da revista, ou nos ensaios de colaboradores através de questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade, o direito ao voto, as profissões, a luta por direitos equivalentes entre gêneros, como pode se verificar nos títulos das matérias publicadas de acordo com a figura 79. No editorial de junho de 1922, as atenções voltavam-se para a defesa do trabalho da mulher, como forma de ajudar na manutenção da casa, em detrimento das críticas do patriarcado, que considerava as mudanças como uma grande ruptura nos padrões de conduta e moral estabelecidos:

É sempre com grande e com innenarrável prazer que noticiamos os triunfos alcançados pelas nossas patrícias que, corajosa e desassombradamente, tem saído a campo para honestamente auxiliar a manutenção do seu lar e o crescimento do patrimônio doméstico com o producto de seu trabalho honesto e inteligente. Para os que, por medo da rotina, fazem coro com os preconceitos dos que entendem o feminismo como um movimento de insubordinação social que só pode acarretar a desordem e o dismantelo do lar doméstico, sirvam taes exemplos para provocar-lhes "amende honorable", se isso possível é aos olhos do conservadorismo intransigente. O feminismo sem base, sem orientação, sem moral, religiosa e sem tendências definidamente sociaes, esse sim, poderá trazer, inconscientemente, consigo, germens da anarchia (*Revista Feminina*, 1922, nº 97).

Na mesma edição, a colaboradora do artigo “Rebatendo uma chronica sobre o voto”, criticava o posicionamento da sociedade patriarcal, de que votar seria um fardo para a mulher. Segundo a jornalista, mais pesado fardo era a perseguição e humilhação “pelo rigorismo de uma legislação absurda e vexatória, que só o direito ao voto poderá corrigir” (1922). E finalizava:

Diante do resultado aviltante de eleições hodiernas transformadas tão naturalmente em mercância indigna de votos estipulados, é de surpreender que haja quem ouse julgar tão mal do voto feminino, cujos effeitos ninguém ainda experimentou. Que optimo juiz é esse que condena sem prévia justificação do accusado. (*Revista Feminina*, 1922, nº 97, p.3)

Numa outra ocasião, na década de 1930, o debate sobre o direito ao voto feminino permanecia. A colaboradora da matéria “Ainda o voto feminino” questionava o motivo pelo qual a politicagem infame não permitia que as mulheres exercessem seus direitos. “Em todo o

mundo ella assume o seu verdadeiro papel e entre nós é uma inconsciente, uma incapaz. Assim pensam os homens desse paiz, drão; mas a verdade é bem outra”, e finalizava:

O socialismo, o positivismo e o feminismo são as três grandes esperanças do nosso tempo. As questões sociais devem ser olhadas na direção das grandes massas humanas. E, quando essa condição for preenchida, a questão feminina será encarada de frente. A velha rotina cairá também nesse ponto, como já cahiram muitos outros. Pois não devemos esquecer-nos que do retraimento da mulher entre nós se deve excluir. (*Revista Feminina*, 1930).

Nesse sentido, a imprensa feminina da época vinha assumir uma forma de representante da opinião pública. Como sublinha Chartier (1991), a fim de formar e informar as leitoras, seja com apontamentos institucionais, políticos, partidários, ou com informações aleatórias, os impressos muitas vezes tinham um caráter direcionado. Maria Lucia Pallares-Burke vem legitimar esse pensamento, afirmando que “a imprensa periódica, no seu veio mais propriamente cultural do que noticioso, assumiu explicitamente as funções de agente de cultura, de mobilizadora de opiniões e de propagadora de ideias” (1998, p. 145-146).

Figura 88- Edições *Arte de Bordar*.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Fotos: Rosana Rocha

Especializada em riscos, a *Arte de Bordar* se consolidou junto ao público feminino a partir da década de 1930. Com o intuito de aliar moda ao bordado, a revista influenciava a forma de vestir de senhoras, jovens e crianças, indicava quais temas eram mais adequados às peças de decoração, cama e mesa, enxovais de bebê, entre outros. Para Maria Teresa Santos Cunha (1999) foi o espaço das cestas de costura que primeiro acolheu o objeto-livro,

incentivando a prática da leitura dentro do ambiente doméstico. Por muitas vezes funcionavam como prática de apropriação, como propõe Chartier (1991, p. 136), onde “a aceitação das mensagens e dos modelos opera-se sempre através de ordenamentos, de desvios, de reempregos singulares que são o objeto fundamental da história cultural”.

Ao publicar um risco, a revista explicava às leitoras do que se tratava cada peça divulgada. Na *Arte de Bordar* de julho de 1934, por exemplo, para aplicar a técnica de bordado ponto de cruz escolhida, era informado que seria para uma guarnição para mesa de café, que constava de toalha redonda e abafador para o bule, ambos para serem trabalhos em etamine ou linho, de preferência sendo possível também ser realizado em seda, caso o interesse da leitora fosse a produção de um material mais requintado e luxuoso.

Na sequência, havia a descrição do processo a ser executado, tecido, cores, linha, tamanho, etc. Ao lado da figura, legendas com informações sobre o percentual representativo do risco, no caso, aquele seria de $\frac{1}{4}$ do tamanho da toalha, gráfico apontando a curvatura da peça, bem como indicações com os tons das linhas a serem usadas e foto ilustrativa do trabalho finalizado para servir de modelo.

O tecido branco mais em uso nessa espécie de trabalho é o Hardang (especie de “étaminie”, medindo 37 fios do tecido cerca de 4 cms. O bordado a ponto de cruz é feito com linha brilhante de 4 fio, 2 tonalidades, de cobre, 2 de azul; “marron” e Champagne. a toalha conta com 110 cm. de diâmetro. O abafador com 34 cm. de altura por 23 de largura, tem os mesmos motivos de flores (*Arte de Bordar*, 1934, n. 34, p. 18).

O sucesso era tanto que a editora passou a publicar edições especiais como *Filet*, *Cama e Mesa*, *O Enxoval do Bebê*, *Monogramas Artísticos*, etc, que poderiam ser adquiridas em livrarias e jornaleiros, como também solicitadas por encomenda à redação diretamente, localizada no Cento do Rio de Janeiro. Comumentemente, esses álbuns eram divulgados por meio de anúncios na própria *Arte de Bordar*, ao lado da publicidade dos demais produtos da gráfica do jornal *O Malho*, onde a revista era rodada, como o *Anuário das Senhoras*: o livro do lar.

Esse último, uma compilação de 400 páginas voltada ao público feminino com sugestões de culinária, beleza, bordados, crochês, decoração, literatura, lazer, arte, conselhos, ilustrações e moda. A colecionadora Nina Sargaço lembra a importância da gráfica na época: “o *Malho* era a que dominava o mercado editorial. Edita a *Tutemode*, a *Arte de Bordar*, muita coisa, a *Almanaque das Senhoras*, o *Diquinha* [...] A revista *Careta* e a *Fon Fon* também são dele” (Sargaço, 2022, entrevista).

O avanço do número de publicações em vários lugares do mundo foi resultado do desenvolvimento do parque editorial industrial, que democratizou e diversificou a matéria-prima, bem como possibilitou novas técnicas de impressão com baixo custo e a expansão de uma imprensa especializada que permitiu o acesso da informação a um público mais amplo. Nesse processo de crescimento, por exemplo, *O Malho*¹¹⁹ foi a primeira empresa brasileira a substituir a pedra litográfica por placa de zinco, ocasionando o impulsionamento da arte da charge e ilustração nacionais.

3.4 - A máquina de costura e o ideal de feminilidade

As mulheres sempre trabalharam. Seu trabalho era da ordem do doméstico, da reprodução, não valorizado, não remunerado. As sociedades jamais poderiam ter vivido, ter-se reproduzido e desenvolvido sem o trabalho doméstico das mulheres, que é invisível. (Perrot, 2005, p. 109)

Muitas foram as mudanças provocadas pelo desenvolvimento industrial durante o século XIX e o início do século XX, mas o surgimento da máquina de costura foi sem dúvida o que mais impactou a vida das mulheres. O invento propiciaria uma verdadeira revolução na sociedade no que tange à produção de roupas e demais utensílios que se utilizavam do tecido para a sua fabricação.

Assim, além dos empregos existentes em função do crescimento do setor têxtil, novos tipos de confecções brotavam por todos os cantos. Ateliês e modistas passaram a produzir as mais recentes tendências parisienses para as classes mais abastadas, costureiras especializadas foram contratadas para trabalhar nas residências, bem como donas de casa passaram a reproduzir os figurinos da moda seguindo os moldes estampados nas revistas femininas. Tudo isso favoreceu o fenômeno do trabalho em domicílio, a fábrica em casa, como aponta Michele Perrot:

As mulheres de trabalhadores necessitados, da pequena burguesia incomodada, que por nada no mundo se empregaram em uma fábrica, praticam a confecção. Mas, as principais clientes continuam sendo as mulheres da classe operária, costureiras de sempre, e principalmente as mulheres casadas, pouco resignadas a serem apenas donas-de-casa, e preocupadas em trazer assim seu “salário complementar” ao

119- Focado na vida política do país, cultura e crítica de costumes, *O Malho* passou a ser veiculado em 20 set 1902. Fundado por Luís Bartolomeu de Souza e Silva, tinha como ilustradores J.Carlos, Angelo Agostini, Lobão, Crispim do Amaral, Guimarães Passos, L. Peixoto, Leonidas Freitas, Nássara, ao lado de escritores como Olavo Bilac, Pedro e Emílio de Rabelo, Arthur Azevedo e Álvaro Moreyra, considerado importante veículo nesse sentido. Disponível em: <http://omalho.casaruibarbosa.gov.br/?lk=8> Acesso em: 4 ago 2024.

orçamento familiar do qual elas são geralmente as administradoras. (Perrot, 2005, p. 235)

Esse ateliê doméstico iria realizar o ideal de feminilidade, onde a mulher se via representada como a “fada do lar”, estabelecendo-se dentro de casa, conciliando todas as suas atividades, desdobrando-se em um universo único. Uma profissão que exigia destreza manual, acuidade, atenção, meticulosidade, direcionando ainda mais o trabalho feminino a um código de disciplina imposto, onde a qualificação continuava relacionada ao prolongamento das “funções “naturais”, maternais e domésticas” (Perrot, 2005. p. 252).

Na concepção de Maluf & Mott (1998), tanto os trabalhos manuais como a costura constituíram importantes atividades realizada no ambiente doméstico, consideradas muito úteis e agradáveis. Uma forma de ocupação para as mulheres, que passariam a ajudar nas despesas mensais, sem ter de sair do ‘recôndito do lar’. “Deveriam produzir em casa, com as próprias mãos, tudo aquilo que fosse possível, evitando ao máximo todo e qualquer peso excessivo no bolso do marido” (Idem, p. 252), dando continuidade às normas e práticas engendradas no tecido social, com base nas representações do ideal femino.

Para muitas jovens, contudo, a máquina de costura representava a inserção num mercado que permanecia aquecido, tendo em vista a importância do vestuário e da roupa íntima na cultura europeia. Como bem lembra Gilda Melo e Souza (1987), o uso de roupas adequadas fazia parte de um sistema de distinção social, tanto de classe como de gênero, que se manteve por todo o século XIX.

A vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou nível de portador. Cada classe, por exemplo, possuía um certo número de sinais que a caracterizam: uma amplidão determinada da saia das mulheres ou do gibão dos homens, um dado comprimento ou uma dada largura dos sapatos, uma extensão diversa da cauda, dos véus ou das mangas. Tais recursos, que à medida que se elevava na escala social se tornavam mais exagerados, teriam como objetivo [...] demonstrar através, do desconforto, a todos os observadores, que seu portador não estava empenhado em nenhuma espécie de trabalho produtivo e pertencia, por conseguinte, à classe privilegiada, à classe ociosa (Melo e Souza, 1987, p. 125).

Por muito tempo, a costura acabou sendo um imenso viveiro de empregos, ofícios e qualificações para as mulheres. Os cuidados com as roupas e com os panos da casa estavam sempre nas preocupações das donas-de-casa, de suas criadas-escravas, mucamas (Monteleone, 2019). Dentro ou fora do ambiente doméstico, a máquina de costura passou a representar o trabalho feminino de modo intrínseco:

As costureiras de remendos continuaram a existir por muito tempo. Elas trabalhavam alguns dias por semana, revezando-se em diferentes casas. Se aprendessem também a costurar à máquina, sabiam que teriam trabalho garantido, seja em casa de famílias muito abastadas (e que poderiam comprar uma máquina de costura própria), seja em ateliês (Graham, 1988, p. 51 apud Monteleone 2019, p.2).

Na Paris do século XIX, por exemplo, era comum ver costureiras com especialidades diversas: roupa branca, lingerie, espartilhos, culotes, camiseiras, debruadeiras, plumistas, modistas, bordadeiras, etc. “Cada cidade tem seu ateliê de costura, cada povoado sua costureira: pessoa importante, confidente das mulheres, mediadora entre a capital e a província” (Perrot, 2007, p. 122):

Possuir sua máquina de costura é, para uma operária, inicialmente um sonho, depois, uma necessidade, em razão da concorrência. Ela compra a sua máquina a crédito, em assinaturas do tipo dufayel. Em um primeiro momento, a máquina faz os salários aumentarem (Perrot, 2005, p. 234).

No Rio de Janeiro, ateliês de costura e confecções começavam a despontar nos arredores das zonas de comércio da cidade. Todos queriam ficar próximos das tradicionais lojas da Rua do Ouvidor, que vendiam rendas, bordados, chapéus, xales, mantôs, vidrilhos, contas, missangas, golas e já contavam com um público cativo interessado nos últimos lançamentos da moda. Um exemplo, o de M. Besse, situado na Rua do Rosário, Centro do Rio, que prestava serviços à corte imperial, bem como a alguns estabelecimentos da época. Em sua coluna de crônicas do *Correio Mercantil*, o escritor José de Alencar (1854, p.1) descrevia a experiência que teve ao visitar o lugar, que possuía “máquinas de diversas qualidades, umas que fazem a costura a mais fina, outras próprias para coser fazenda grossa e ordinária”.¹²⁰

M. me Besse possui atualmente na sua fábrica seis destas máquinas [de costura], e tem ainda na alfândega doze, que pretende despachar logo que o seu estabelecimento tomar o incremento que é de esperar. M. me Besse corta qualquer obra de homem ou de senhora; e, logo que for honrada com a confiança das moças elegantes, é de crer que se torne a modista do tom, embora não tenha para isto a patente de francesa, e não more na Rua do Ouvidor (Alencar, 1854, p.1).

O texto defendia o uso da máquina de costura, citando os avanços conquistados: uma produção mais rápida, bem acabada e com preços módicos. Da mesma forma, rechaçava os que criticavam o trabalho autômato, mecânico e sem poesia imposto pela nova ferramenta da indústria:

Dizem que o espírito da indústria tem despoetizado todas as artes, e que as máquinas vão reduzindo o mais belo trabalho a um movimento monótono e regular, que destrói

todas as emoções, e transforma o homem num autômato escravo de outro autômato. Podem dizer o que quiserem; eu também pensava o mesmo antes de ver aquelas lindas maquinazinhas que trabalham com tanta rapidez, e até com tanta graça [...] (Alencar, 1854, p.1).

José de Alencar encerra a crônica lembrando da beleza e delicadeza daquelas que operam as máquinas, e que portanto, não seriam responsáveis por despoetizar a arte secular da costura, como muitos da época costumavam afirmar. No caso, os encantos femininos são destacados, reafirmando o ideal de feminilidade, como por exemplo os pés e as mãos que permitiam a engrenagem funcionar:

Enquanto este pezinho travesso, que imaginareis, como eu, pertencer a quem melhor vos aprouver, faz mover rapidamente a máquina, as duas mãozinhas, não menos ligeiras, fazem passar pela agulha uma ourela de seda ou de cambraia, ao longo da qual vai-se estendendo com incrível velocidade uma linha de pontos que acaba necessariamente por um ponto de admiração (!) (Alencar, 1854, p.1).

3.4.1 - Uma mudança de paradigma

Como mencionado anteriormente, a primeira máquina de costura Singer chegou ao Brasil em 1858. O interesse por essa nova tecnologia com uso de roldanas com garras, que gira e prende, muito similar ao mecanismo do relógio de pulso, se espalhava entre os mais variados membros da corte imperial. Há quem afirme que o próprio Dom Pedro II, durante viagem aos Estados Unidos para visitar a Exposição Mundial da Filadélfia, em 1876, trouxe na bagagem duas dessas engenhocas,¹²¹ tendo em vista o fato do imperador ser um grande apreciador das ciências e das inovações, sem contar no interesse das filhas, principalmente a princesa Isabel, por trabalhos manuais (Aguiar, 2012). Muito embora tal alegação ainda permaneça no campo do contraditório, o que se sabe é que num primeiro momento, as máquinas de costura eram vendidas no país sobretudo para as mulheres da elite, como a condessa de Barral, por exemplo (Pinho, 1970, p. 226-227, apud Monteleone, 2019, p.7), e, que em muito pouco tempo caíram no gosto popular.¹²²

Na época, a empresa ampliava os locais de venda do produto, abrindo lojas em outras

120- *Correio Mercantil*, FOLHETIM. Máquina de Coser. 23 de novembro de 1954, p.1. O escritor José de Alencar foi chefe de redação dos jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro*, no período de 3 de setembro de 1854 a 8 de julho de 1855, e de 7 de outubro a 25 de novembro de 1855, respectivamente. Na ocasião, publicava crônicas diárias nos dois veículos de comunicação sobre assuntos diversos.

121- Matéria publicada em 30 de agosto de 2021 no portal Tribuna do Norte, no blog Território Livre. Disponível em: <https://blog.tribunadonorte.com.br/territoriolivre/a-maquina-que-costurou-uma-viagem-inesquecivel/> Acesso em: 19 set 2024.

cidades brasileiras. De acordo com os jornais *Diário do Rio de Janeiro*, *O Globo* e *Jornal do Comércio*, entre 1874 a 1877 a Singer dobrava anualmente o número de vendas de máquinas de costura, enquanto a concorrência diminuía a quantidade de peças vendidas. Em 1877, as exportações oriundas da fábrica de Glasgow, na Escócia, superavam o patamar de 3.684 unidades por semana, sendo que os pedidos semanais chegavam a 13 mil.¹²³

Tal procura muito se deve à política de vendas da Singer, que por saber do alto custo do seu produto, decidiu entregar a máquina às consumidoras, permitindo que fossem pagas em cotas mensais ao longo de alguns anos. Com isso, as vendas se multiplicavam rapidamente, dobrando anualmente.

Uma postura inovadora, que garantiu à companhia se expandir, firmando o nome da marca por muitas décadas no mercado brasileiro. Em entrevista ao portal da *Exame*, mais de um século depois, o então gerente de marketing da Singer na América Latina, Fábio Narahara, explicava a importância da propaganda, do crediário, como também do trabalho desempenhado pelos representantes da empresa para se chegar a esse resultado.

Logo no começo do processo de internacionalização da marca foi dada autonomia para que os representantes locais pudessem lidar com a legislação, a burocracia e os costumes locais. Por meio da verba de propaganda da matriz, deviam criar uma linguagem de comunicação mais principal ativo adequada conforme as características do país [...] A força da marca é o nosso junto com todas as inovações que foram criadas pela Singer e implementadas no Brasil ao longo destes 160 anos de existência (Narahara, 2011, *Exame*)¹²⁴

Nestes termos, os lucros da empresa só expandiam na segunda metade do século XIX, principalmente após a assinatura do decreto 9.996, pela princesa Isabel, em 1888, autorizando a Companhia Singer a efetivamente funcionar no país.¹²⁵ Um momento em que a demanda no setor têxtil aumentava, refletindo na produção artesanal, impulsionando então o trabalho doméstico, que surgia como solução às necessidades do

122- Descendente da nobreza colonial, a Condessa de Barral fez parte das cortes da França e do Brasil. Era uma mulher muito culta e influente, considerada à frente do seu tempo. Foi preceptora das filhas de Dom Pedro II, as princesas Isabel e Leopoldina. Manteve um relacionamento extraconjugal com o Imperador durante muitos anos, que foi revelado publicamente por vários jornais republicanos do século XIX. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2021/10/quem-foi-condessa-de-barral-grande-paixao-de-dom-pedro-ii.html>. Acesso em: 12 set 2024.

123- *Diário do Rio de Janeiro*, 29 de julho de 1877, p.1.

124- Matéria publicada em 21 de setembro de 2011, no site da *Revista Exame*, sob o título Singer se mantém viva reinventando o hábito de costurar. Disponível em: <https://exame.com/marketing/singer-se-mantem-viva-reinventando-o-habito-de-costurar/> Acesso em: 2 set 2024.

125- Decreto 9.996 de 8 de agosto de 1888, autorizando o funcionamento da Companhia Singer no Brasil. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-9996-8-agosto-1888-542719-norma-pe.html>. Acesso em 3 ago 2024.

mercado em evolução.

Nesse sentido, Issac Singer foi um visionário, desenvolvendo máquinas para serem usadas em casa ou em pequenos ateliês, contribuindo fortemente para a mudança de paradigmas e alteração de condutas, que podiam ser adquiridas pelo sistema de crediário a longo prazo. Entre elas, a plissadeira, que integra o acervo da Coleção Nina Sargaço, como pode se observar na figura 88, muito utilizada pela indústria da moda para criar pregas ou dobras permanentes em materiais como tecidos mistos, fibras têxteis, papeis, etc.

Figura 89 - Plissadeira de 1882.



Fonte: Coleção Nina Sargaço. Foto: Rosana Rocha

No ponto de vista da colecionadora Nina Sargaço (2022), a Singer “foi uma das mais importantes empresas do mundo, foi a empresa que construiu o primeiro arranha-céu no mundo”,¹²⁶ promovendo uma brutal transformação social, ao criar máquinas que buscavam aprimorar o saber-fazer tradicional, oferecendo opções para incrementar a produção artesanal:

A Singer tinha máquinas próprias. Luva é um tipo de máquina, se você tem uma indústria de luvas, você tem a máquina da Singer, que é a K26. A plissadeira, se você faz plissados, você tem a máquina própria. A Singer tinha uma gama imensa [...] A máquina de costura de carro não era a que você tinha em casa, a máquina de costura de sola de sapato, a máquina que faz cela de cavalo, e por ai vai, e você tem a máquina de costura doméstica que é a que a gente conhece (Nina Sargaço, 2022).

126- Nina Sargaço se refere ao Edifício Singer, construído em 1908, em Manhattan, Nova York, para ser a sede da empresa, considerado então, o arranha-céu mais antigo do mundo com 47 andares. O prédio foi demolido em 1968. Entrevista concedida à autora em abril de 2022.

Para Joana Monteleone, a máquina de costura não só revolucionou a sociedade, como representou uma espécie de segurança financeira para as mulheres. “Saber costurar significava a possibilidade de alguma maneira sustentar os filhos ou a família. Isso perdura até meados do século 20” (Monteleone, 2022).¹²⁷ De acordo com a historiadora, isso muito se deve à forma como a Singer pensou a venda final do seu produto, de forma a empoderar as mulheres.

Issac Singer, que pensa numa máquina mais leve, adaptável à vida cotidiana da mulher, como uma maneira interessante de vender essa máquina. Então ele está pensando tanto na produção dessas máquinas nas fábricas como na ponta final, na venda dessas máquinas para as mulheres. Ele coloca uma mulher na vitrine das lojas que vendiam o produto costurando algo – para mostrar que era fácil, que cada uma podia aprender a costurar por meio da máquina. Essa foi uma das inovações da Singer. A outra foi vender a máquina a prestação (Monteleone, 2022, *Opera Mundi*).

Nesse momento, a empresa passou a investir fortemente em anúncios em jornais e revistas. Era fundamental divulgar que o produto poderia caber em vários bolsos, tendo em vista o lançamento das vendas à crédito. Tal estratégia permitiu a popularização do invento, bem como a possibilidade de várias mulheres iniciarem o próprio negócio, sem a necessidade de contar com aportes financeiros grandiosos:

Em 1906, anunciavam-se no O Estado de S. Paulo máquinas Singer em prestações semanais de 4\$000, permitindo quase a todos os bolsos o acesso ao consagrado invento norte-americano. A possibilidade de comprar uma Singer a prazo, juntamente com a difusão dos catálogos de moda em finais do século XIX, permitiu que as mulheres de classe média se vestissem como as ricas compradoras dos magasins de Paris (Oliveira, 2014, p. 189).

Além disso, as mulheres passaram a aparecer nas propagandas, nas vitrines das lojas Singer, bem como na contra-capas dos livros de bordado e costura editados pela companhia. O mote era mostrar o novo método de bordar, muito mais moderno e ágil, capaz de oferecer mais vantagens àquelas que se interessassem em adquirir o produto.

Não por acaso, no *Livro de Bordados Singer*, a modelo sorri durante a execução do bordado, conforme pode se observar na figura 90. Muito embora a imagem indique que fazer uso do pedal e ter domínio da máquina não alteraria o ideal de feminilidade

127- Entrevista da historiadora Joana Monteleone ao site *Opera Mundi*, em 23 de julho de 2022, sob o título “Surgimento da moda, no século 19, mudou o papel da mulher no Brasil do Segundo Reinado”, enfocando os tópicos existentes no seu livro *O circuito das roupas* (Editora Alameda, 2022). Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/historia/surgimento-da-moda-mudou-papel-da-mulher-no-brasil-do-segundo-reinado-diz-historiadora/> Acesso em: 3 set 2024.

estabelecido pela sociedade patriarcal, a produção dos trabalhos manuais atingiriam outro patamar.

Figura 90 - Livro de Bordados Singer, de 1923.



Fonte: Coleção Nina Sargaço Foto: Nina Sargaço

Desse modo, bordar lençóis e toalhas, confeccionar roupas diversas, criar peças para decoração deixariam de ser apenas uma obrigação doméstica, representando uma nova forma de ser e estar no mundo. Nesse viés, as máquinas da Cia Singer contribuíram efetivamente para a independência feminina. “Primeira empresa a instituir o crediário, pagar a prestação, dar o curso que vinha de brinde com a máquina para se profissionalizar, toda uma construção da autonomia financeira feminina (Nina Sargaço, 2022).

Com relação aos cursos de costura e bordado da Singer, mais uma vez vale ressaltar que foram de grande importância para a certificação técnica das mulheres. Os diplomas serviam como porta de entrada para esse mercado tão frutífero, que vinha abarcando novas profissionais, como já observado no capítulo dois. A empresa aproveitava o término do período de formação para transformar as cerimônias de encerramento das aulas em grandes eventos culturais com exposições e premiações. Na oportunidade, importantes personalidades da sociedade eram convidadas para participar das solenidades, que comumente vinham sendo divulgadas pela imprensa.

Figura 90 - Jornal *O Globo*, de 1º julho de 1933, Geral, pag. 3.



Fonte: O Globo

De acordo com a matéria do jornal *O Globo*, de julho de 1933, como pode se verificar na figura 91, a esposa do Ministro do Trabalho, Salgado Filho, esteve presente na solenidade de formatura da Singer, entregando os certificados de conclusão do curso de bordado. Isso porque, a companhia investia vigorosamente na difusão dos trabalhos desenvolvidos pelas suas alunas, de forma a comprovar a excelência da formação ofertada. Essa publicidade revertia-se em credibilidade e confiança na marca, ampliando ainda mais as vendas de seus produtos, além de propiciar oportunidades de emprego às jovens profissionais.

3.4.2 - Na sombra da subalternidade

É preciso se libertar destas imagens, porque elas modelam a história em uma visão dicotômica do masculino e do feminino: o homem criador/a mulher conservadora. O homem revoltado/a mulher submissa (Perrot, 2005, p. 200).

Não obstante os avanços conquistados com o desenvolvimento industrial, o século XX se inicia com muitos resquícios relacionados à disputa de gênero. Um conjunto de imagens contendo modelos e padrões comportamentais reproduzia paradigmas sociais reafirmando o papel da mulher enquanto sujeito subalterno, excluído da estrutura social dominante. Um

imaginário feminino que vem sendo desvelado em ausências e silêncios, delimitando a autonomia e a expressão da mulher ao longo dos anos.

Como salientam Faria & Avelar (2007), influências imagéticas sempre estiveram presentes no agir humano, atuando como uma eminência parda, não inteligível à consciência. Assim, faz-se necessário questionar tais construções e representações sociais conservadoras. Um dos caminhos, segundo as autoras, é promover a análise da teoria do imaginário, um instrumento de abordagem subjetiva sobre fatos históricos e verdades produzidas pelo senso comum:

O estudo do imaginário nos permite entender quais são as razões transversais e intrínsecas para muitos dos padrões comportamentais estabelecidos, bem como seus mitos, crenças e símbolos, colaborando para o desvelamento dos porquês de certos atos sociais que se perpetuam com raras rupturas, permanecendo inalterados e continuamente reproduzidos em sua estrutura e forma (Faria & Avelar, 2007, p. 3).

Para Gilbert Durand (1996), o imaginário revela-se como um lugar de ‘entre saberes’, um museu, que designa o conjunto de todas as imagens possíveis produzidas pelo homem. Na visão do filósofo, é pela imaginação “que passa a doação do sentido e que funciona o processo de simbolização, é por ela que o pensamento do homem se desaliena dos objectos que a divertem, como os sonhos e os delírios que a pervertem e a engolem nos desejos tomados por realidade” (Durand, 1984a p.37, apud Araújo & Teixeira, 2009, p.8). Nessa perspectiva, o imaginário reúne as formas de viver e pensar de uma sociedade, suas figuras de memória e imagens mentais daquilo que existe em nosso cotidiano.

Figura 92- *Jornal das Moças*, maio de 1914.



Fonte: *Jornal das Moças*.

Observando os conteúdos compreendidos nas diversas páginas amareladas dos jornais e revistas da Coleção Nina Sargaço, o imaginário feminino se sobrepunha. Uma identidade que ainda trazia ares de recato, singeleza e sobriedade, como sugere a capa da primeira edição do *Jornal das Moças*, de maio de 1914, reproduzida na figura 91. Um retrato um tanto quanto inexpressivo, onde a moça surge de perfil, reiterando seu lugar apartado da sociedade, como que normatizando a conduta do segundo sexo.

Nesse ponto, Michele Perrot mais uma vez interpreta a exclusão da mulher na organização do estrato social, bem como da manutenção do seu papel de submissão na sociedade. Segundo ela, a mecanização das fábricas, que contribuiu para tirar o sujeito feminino de dentro de casa, conferindo-lhe uma profissão, continuou a reproduzir a tradicional divisão de tarefas, bem como a insistir na subordinação da mulher, com base na diferenciação do masculino e feminino:

A mecanização, como se pode ver, não tem efeitos unívocos. As vezes, ela recompõe o trabalho, requalifica-o e o masculiniza (fiação); outras vezes, ela o fragmenta, parcela-o e o feminiza (tecelagem). O lugar das mulheres não é determinado pela técnica, mas por questões de status [...] atribuem aos homens os postos de comando. (Perrot, 2005, p. 229).

Na verdade, permaneciam os efeitos do sistema patriarcal que como elucida Bell Hooks (2004), insiste na ideia da superioridade dos homens sobre tudo e todos que são considerados inferiores e frágeis, especialmente as mulheres. Um modelo social ultrapassado, que busca impor uma condição opressora, por meio de uma dicotomia hierárquica e de uma lógica categorizante, como salienta Lélia Gonzalez:

O homem europeu, burguês, colono, moderno, foi transformado em sujeito/agente, próprio para governar, para a vida pública, um ser civilizado heterossexual, cristão, um ser da mente e da razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como um complemento desse homem e sim como alguém que reproduzia a humanidade e o capital por meio da sua pureza sexual, passividade e domesticidade - sempre a serviço do homem branco. A imposição dessas hierarquias dicotômicas foi capturada à historicidade das relações, inclusive a das relações íntimas (Gonzalez, 1988, p. 358).

Tal processo engendra práticas que reproduzem a subalternidade de determinados grupos, bem como afeta diretamente as mulheres, que, conforme Gayatri Spivak (2016), se encontram em posição periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero. No caso, a ideologia de gênero não só mantém a dominação masculina como também produz silêncios profundos, fazendo com que o sujeito feminino subalterno permaneça ainda mais na obscuridade. Trata-se de uma forma de manter as mulheres à margem dos discursos e

narrativas oficiais, consentindo que sejam representadas por terceiros. Tal exclusão da estrutura social dominante se dá como um agenciamento de classe, como denuncia Spivak, impedindo que elas se expressem por si mesmas, que decidam, que se posicionem perante a sociedade:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à mulher como item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar como floreio (Spivak, 2006, p. 126).

De acordo com Oyèrónké Oyewùní (2016) o gênero sempre é uma característica destacada da vida social e dessa forma deve ser compreendido nas suas diferenças entre corpos e realidades sociais. Do mesmo modo, torna-se o princípio organizador fundamental da família, bem como fonte primária de hierarquia e opressão:

A aparição do patriarcado como uma forma de organização social na história ocidental está em função da diferenciação entre corpos masculinos e femininos uma diferença enraizada como visível, que não pode reduzir-se ao biológico e cuja constituição tem que compreender o interior de realidades sociais e históricas particulares (Oyewùní, 2016, p. 59).

Esses processos estruturais ou sistêmicos acabam por promover coações na vida das mulheres que não adotam a forma de sujeição dominante, tendo suas ações mediadas de forma abstrata ou impessoal. Na visão de Silvia Federici (2019), trata-se principalmente de uma questão de poder, entronizada coletivamente:

Está esculpido profundamente na nossa consciência coletiva, que as mulheres são bens comuns dos homens, uma fonte natural de riquezas e serviços a serem livremente apropriados por eles como o capitalismo se apropriou das riquezas da natureza. Parafraseando Dolores Hayden, a reorganização do trabalho reprodutivo e consequentemente a reorganização dos espaços doméstico e público, não é uma questão identitária, ela é uma questão de poder e de segurança (Federici, 2019, p. 391).

Na história da educação, essas relações também se fazem frequentes. De acordo com Oresta López Pérez (2006), professoras há muito enfrentam redes de poder, de sistema de crenças e demais práticas de ideologia de gênero. Tal situação no magistério surge como uma política de sexos, “un sistema donde la oposición varón–mujer no es algo dado y equilibrado sino problemático y contextualmente definible”¹²⁷ (Idem, p. 6). E acrescenta:

¹²⁷- Um sistema onde a oposição homem-mulher não é algo dado e equilibrado mas bastante problemático e contextualmente definível (Pérez, 2006, p. 6, tradução nossa).

Las diferencias de género son tomadas en formas declaradas o encubiertas como referencias primarias de relaciones significantes de poder que generan políticas que tratan de manera diferenciada a los hombres y a las mujeres respecto a todos los asuntos fundamentales de la existencia: a sus derechos políticos, laborales, sobre su cuerpo y su sexualidad; sobre los bienes, etcétera. (López-Pérez, 2006, p. 6).¹²⁹

Muitos são os desafios a serem enfrentados, de forma a frear os efeitos nocivos dos estereótipos constituídos com base na cultura patriarcal. Para Mary Del Priore,¹³⁰ o patriarcado não vai acabar por decreto, mas as mulheres vêm diuturnamente conseguindo promover a retração desse modelo, tornando-se cada vez mais independentes, por meio do trabalho e da educação.

As mulheres através do seu trabalho e através do letramento foram dando vários tiros no pé desse patriarcado. E justamente faço essa história ao longo de 500 anos mostrando como é essa emancipação feminina numa sociedade, embora desigual, embora escravista, mas que ofereceu brechas para as mulheres e, sobretudo, a questão do letramento e da educação abriram para as mulheres uma série de campos onde elas podem atuar, não só se defendendo, mas se emancipando, se permitindo caminhar com as próprias pernas, fazendo suas escolhas (Priore, 2021, Plural Curitiba).

Mas como o bordado viria a contribuir com esse processo de mudança no que tange ao imaginário feminino? De que forma as transformações sociais em curso poderiam influenciar a arte de bordar? Como as mulheres suplantariam o modelo de invisibilidade e silenciamento impostos por meio do bordado?

3.5 - Rompendo com os estereótipos bordados

Sou bordadeira com muita emoção. Nos meus bordados expresso a gratidão. Bordo a cultura e também a tradição. (Cântico das Bordadeiras do Curtume do Vale do Jequitinhonha, 2021).

Não há como negar a relação do bordado com a história das mulheres. Um entrelaçamento que resvala em questões sociais de gênero, silenciamentos e restrições, mas que também revela uma fonte de prazer, capaz de promover transformação, se tornando

129- As diferenças de gênero são tomadas de forma declarada ou encoberta como referências primárias de relações de poder significativas que geram políticas que tratam homens e mulheres de forma diferente no que diz respeito a todas as questões fundamentais da existência: a sua política, o trabalho, sobre o seu corpo e a sua sexualidade; na propriedade, etc (Pérez, 2006, p. 6, tradução nossa).

130- Entrevista concedida pela historiadora Mary Del Priore ao portal Plural Curitiba em 30 de novembro de 2021. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/cultura/o-patriarcado-nao-vai-acabar-por-decreto-diz-a-historiadora-mary-del-priore/> Acesso em: 16 set 2024.

também um instrumento de resistência.

Muito embora o bordado tenha se consolidado através dos séculos como prática que solidifica a feminilidade no contexto de papéis sexuais rigidamente definidos, se tornou um instrumento de superação da subjugação feminina. Ao invés de representar obrigação, obediência ou resignação, passou a simbolizar a afirmação da identidade, a resiliência e a criatividade das mulheres ao longo do tempo, como ensinam as estrofes da cantiga das bordadeiras do Curtume do Vale do Jequitinhonha.

Uma forma de romper com as normas sociais e estruturas de poder existentes, promovendo a emancipação feminina. Uma prática cultural que envolve iconografia, estilo e função social, transpondo estereótipos, metaforizando significados e promovendo resistências:

Historically, through the centuries, it has provides both a weapon of resistance for women and functioned as a source of constraint. It has promotes submission to the norms of feminine obedience and offered both psychological and a practical means to independence (Parker, 2010, p. xix).¹³¹

Nesse contexto, o bordado esteve presente em importantes movimentos políticos e sociais, como nos estandartes das manifestações das sufragistas da Inglaterra entre o fim do século XIX e o início do século XX. Na busca pelo direito ao voto, as mulheres promoviam passeatas reivindicando o sufrágio feminino, conduzindo materiais produzidos de forma artesanal, com base no conhecimento herdado após décadas de dedicação às vestes eclesiásticas, panos de altar, roupas de cama e decoração, conforme pode se verificar na figura 92.

Esses estandartes combinavam bordados, pinturas, colagens e trabalhos em relevo de forma ousada, dando origem a produtos originais e bem acabados, como pontua Parker (2010, p. 198). Na visão da autora, “their effective use of mixed media was perhaps a result of the middle class women’s lack of professionalism - a positive outcome of ‘accomplishment’”.¹³² Uma indicação de como esse saber-fazer caminhará para ser um instrumento de resistência, consubstanciado em processos criativos e irreverentes.

131- “Historicamente, ao longo dos séculos, [o bordado] forneceu uma arma de resistência para as mulheres e funcionou como uma fonte de constrangimento. Promoveu a submissão às normas de obediência feminina e ofereceu meios psicológicos e práticos para a Independência” (Parker, 2010, p. xix, tradução nossa).

132- “Seu uso efetivo de técnicas mistas talvez tenha sido resultado da falta de profissionalismo das mulheres de classe média - um resultado positivo de ‘realização’ (Parker, 2010, p. 198, tradução nossa).

Figura 93 - Sufragistas em Londres, maio de 1906.



Fonte: El País. Foto: Cordon Press.¹³³

Nesse sentido, o bordado passaria a ter uma outra função de identificação com os ideais e desejos femininos, de forma a suplantiar as restrições e os domínios de conduta impostos pela sociedade patriarcal. Tal transição ocorreu ao longo do tempo, não foi instantânea. Mas o que se percebe é que o bordado passou a colorir a vida das mulheres, estabelecendo-se como uma escrita feminina, representando uma forma de prazer, de lazer, de felicidade, de alegria, de protesto e não de obrigação, de recato, de restrição.

Como propõe Parker (2010), a história contraditória e complexa do bordado revela que as definições referentes ao que é arte, artista e diferença sexual, que por séculos recaíram contra as mulheres, não são fixas. Elas vêm mudando ao longo dos tempos, podendo ser transformadas no futuro, haja vista o aperfeiçoamento do ponto subversivo e das movimentações realizadas pelas mulheres no sentido de libertarem-se das amarras impostas.

The role of embroidery in the construction of femininity has undoubtedly constricted the development of the art. What women depicted in thread became determined by notions of femininity, and the resulting femininity of embroidery denied and constructed its practitioners in its own image. However, the vicious circle has never been complete. Limited to practicing art with needle and thread, women have nevertheless sewn a subversive stitch - managed to make meanings of their own in the very medium intended to inculcate self-effacement (Parker, 2010, p. 215).¹³⁴

Bem mais para a frente, já nas décadas de 1960 e 1970, a segunda onda feminista também fez uso do bordado como forma de expressão. Entre as questões levantadas, a ruptura aos valores estabelecidos, a recusa à rigidez dos papéis destinados aos homens e às mulheres

133- Foto publicada em 7 de fevereiro de 2018, no El País, na matéria “Se cumplen 100 años del derecho al voto de las mujeres en Reino Unido. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2018/02/07/album/1518006658_46836.html. Acesso em: 21 set 2024.

a importância da vida pessoal, da individualidade feminina:

As mulheres da Segunda Onda Feminista bordam de maneira subversiva, criticando os valores predominantes na sociedade pós-guerra. Seus bordados incentivam as mulheres a desenvolver seu poder pessoal, bem como uma voz de resistência (Mesquita & Cintra, 2020, p. 364).

O bordado também encontrou um lugar especial na contracultura. A era hippie trouxe sóis cor de rosa, dragões e arco-íris em calças, casacos, blusas, vestidos, bolsas, entre outros acessórios. A ideia era se manifestar contra as regras vigentes e isso se refletia também na forma de se vestir, elegendo novos paradigmas multiculturais. Jovens criavam peças próprias e reinventaram roupas antigas, na busca por renovação. No caso, o bordado cumpria a função de externar esse potencial criativo, que consumava o desejo de liberdade e consolidava o seu papel no mundo, por meio de uma identidade específica.

For the hippie era embroidering symbolised love, peace, colour, personal life and rejection of materialism. Everything in fact that embroidery and femininity you as a member of a tribe because all of us with our embroidered, and wore embroidered had connoted since the nineteenth century [...] It also functioned to establish embroidery, it signified the taking up femininity and enjoying it (Parker, 2010, p. 204).¹³⁵

Com o passar do tempo, muitos coletivos se formaram em diferentes locais, territórios e espacialidades. De acordo com Nilda Alves (2010), muitas vezes são necessários longos períodos de acumulação de forças, que ocorrem de forma silenciosa ou mesmo invisível, para que movimentos sociais se organizem propondo ações contra as estruturas de poder. Nessa direção, são criadas múltiplas saídas, bem como produzidos diferentes processos em virtude das necessidades sociais, de forma a buscar soluções factíveis (Alves, 2010).

Assim, grupos de mulheres de todas as idades surgiam com o intuito de produzir trabalhos, trocas e compartilhamentos diversos, como técnicas empregadas, histórias vividas, ou memórias guardadas. Em muitos casos, essas associações representavam a luta pela sobrevivência, pela afirmação da identidade e pelo direito à cidadania.

134- “O papel do bordado na construção da feminilidade restringiu, sem dúvida, o desenvolvimento da arte. O que as mulheres representavam em linha tornou-se determinado por noções de feminilidade, e a feminilidade resultante do bordado definiu e construiu seus praticantes à sua própria imagem. No entanto, o círculo vicioso nunca foi completo. Limitadas à prática da arte com agulha e linha, as mulheres costuraram, no entanto, um ponto subversivo - conseguiram criar significados próprios no próprio meio destinado a inculcar a auto-anulação” (Parker, 2010, p. 215, tradução nossa).

135- “Para a era hippie, o bordado simbolizava amor, paz, cor, vida pessoal e rejeição do materialismo. Tudo o que bordado e feminilidade conotaram desde o século XIX [...] Também funcionava para estabelecer você como membro de uma tribo, porque todos nós, com nossos bordados e bordados usados, isso significava assumir a feminilidade e apreciá-la” (Parker, 2010, p.201, tradução nossa).

Entre as bordadeiras da Linhas da Resistência, poesia e determinação se entrelaçam ao caráter colaborativo e de união dos trabalhos a serem realizados: “Somos linhas da resistência em voo. Cravamos justiça no algodão cru, asas brotam de nossas mãos. A nossa linguagem é o afeto e o assombro com o que não deve acontecer[..] juntas somos constelação. Brilhamos muito mais em comunhão” (Linhas da Resistência, Instagram, 2024).¹³⁶

Figura 94- Bordado do Grupo Mariquinhas.



Fonte: Site Favela é isso aí.¹³⁷

Na sua pesquisa, Cláudia Chagas (2007) discorre sobre o Grupo Mariquinhas, de Belo Horizonte, que tinha como prática a prevalência da luta por direitos civis e políticos. Remanescentes de famílias que faziam parte do movimento sem teto na década de 1990, essas mulheres encontraram no bordado suporte, acolhimento e pertencimento.

Para elas, bordar é tão vital quanto respirar. Bordar refere-se à necessidade fundamental, individual e coletiva, de manter viva uma identidade construída com bordado, cumplicidade, trabalho e lembrança [...] um caminho entre escrita e oralidade, entre narrativa e imagem (Chagas, 2007, p. 21).

O trabalho, que teve início em 1997 com uma colcha de retalhos elaborada no Centro Educacional de Profissionalização e Formação Ambiental da Criança e do Adolescente, conhecido na comunidade como Creche Mariquinha, já fez parte de várias exposições artísticas. Atualmente, o coletivo oferece oficinas de bordado para os moradores locais, como

136- Texto publicado no perfil da Linhas da Resistência no Instagram em 15 de dezembro de 2024. Disponível em <https://www.instagram.com/p/DDmZCYoRLJI/?igsh=MWd1azJseWZ1dHlzNg==>

137- Foto do bordado do Grupo Mariquinhas, publicado no site Favela é isso aí. Disponível em: <https://www.favelaeissoai.com.br/artista/grupo-mariquinhas/> Acesso em: 21 set 2024.

também vem atuando no ramo da moda para estilistas como Victor Dzenk, Léo Bahia e Ronaldo Fraga.¹³⁸

Figura 95 - Painel 60 anos do Golpe Militar.



Fonte: Instagram Linhas da Resistência.¹³⁹

Seguindo o viés da resistência e sensibilidade, coletivos como Linhas do Horizonte (MG), Linhas do Rio (RJ), Linhas de Sampa (SP), Linhas do Sul (RS), Linhas do Mar (SP), Bortaluta (DF), Linhas da Resistência (DF), Linhas de POA (RS), Linhas da Gamboa (RJ) e Linhas da Ilha (SP) bordam pela democracia e pelos direitos humanos.¹⁴⁰ Eles marcam rodas de bordados nas ruas, participam de exposições, palestras, manifestações, passeatas e demais eventos.

Como forma de divulgação das datas e localidades dos encontros semanais, fazem uso das redes sociais como Facebook e Instagram para a comunicação com o público, buscando expandir para outros segmentos as suas subjetividades. Numa das publicações no seu perfil, as bordadeiras do grupo Linhas de Sampa se definem:

Milhões de agulhadas e muitos encontros, transformando a arte do bordado em instrumento de luta. Bordamos com raiva, com alegria, com aflição, com esperança, com sonho, com denúncia, com justiça, com pesar, com solidariedade. Mas acima de tudo, bordamos com AMOR! Seguimos em frente porque a luta nunca termina (Linhas de Sampa, 2022, Facebook).¹⁴¹

138- Texto descritivo sobre o Grupo Mariquinhas, publicado no site *Favela é isso aí*. Disponível em: <https://www.favelaeissoai.com.br/artista/grupo-mariquinhas/>. Acesso em: 21 set 2024.

139- Foto publicada por ocasião da participação no evento Caminhada do Silêncio, em São Paulo, em 31 de março de 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/linhasdaresistencia/>. Acesso em: 22 set 2024.

140- Matéria sobre as bordadeiras da resistência, publicada em maio de 2023 no site do Ministério da Gestão da Inovação e Serviços. Acesso em 22 set 2024. Disponível: [/www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/noticias/bordadeiras-da-resistencia/](http://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/noticias/bordadeiras-da-resistencia/)

Nesse caso, os bordados são utilizados como instrumentos de conscientização política, relacionados à busca por direitos, liberdade e equidade. Na ocasião dos 60 anos do Golpe de 1964, nove coletivos se reuniram para produzir um painel com os nomes dos 434 mortos e desaparecidos durante a ditadura militar, conforme pode ser verificado na figura 94. Temas como o combate ao racismo, à LGBTQIfobia, à Covid-19, à violência de gênero também são recorrentes em panfletos, pequenos bottons e banners produzidos pelas bordadeiras.

Figura 96 - Tapete infinito.



Fonte: Instagram Linhas do Rio.¹⁴²

Essas mulheres que tecem fios e linhas da resistência vem participando ativamente da vida política do país, em várias ocasiões. Durante a prisão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em Curitiba, por 580 dias, vários grupos participaram das vigílias, bem como dos eventos relacionados ao movimento Lula Livre, em cidades como Rio de Janeiro, Curitiba, São Paulo, Pernambuco, Natal, Fortaleza, Caetés, etc. A aposentada Iara Maurente, do coletivo Bordadeiras da Redenção, de Porto Alegre, que esteve presente em várias manifestações, ensinando a arte do bordado nas ruas por onde passava, externou o anseio de todas:

Essa bandeira representa o sentimento de brasilidade, de compromisso com as políticas públicas. Nós estamos com essa bandeira indo a todas as atividades políticas, indo a todas as manifestações, vindo à Curitiba na luta pela liberdade pelo presidente Lula e daqui nós seguiremos nesse mesmo caminho, bordando e estando presentes em todas as manifestações que digam respeito ao combate à censura, à ditadura. Nós queremos muito lutar pela democracia, dizendo o tempo todo com o bordado: Lula Livre (Maurente, 2018, Facebook).¹⁴³

141- Texto publicado no perfil Linhas de Sampa, no Facebook, em 13 de abril de 2022, em comemoração aos quatro anos de existência do coletivo. Disponível em: <https://www.facebook.com/linhasdesampa/posts/1849712061906038/>. Acesso em: 8 dez 2024.

142- Foto publicada no perfil @linhasdorrio do Instagram, em 16 de novembro de 2019.

Com a certeza de estarem utilizando o bordado como instrumento de luta por direitos, tendo liberdade de narrarem as próprias experiências e serem protagonistas de novos capítulos da história do país, várias mulheres de diferentes regiões se juntaram para bordar o “tapete infinito”, em homenagem ao presidente Lula.

A peça, com aproximadamente 100 metros de comprimento, com dizeres e figuras diversas, serviria para que ele pudesse passar por cima, assim que deixasse a Superintendência de Polícia Federal, ao ser inocentado em 8 de novembro de 2019. Participaram desse trabalho os coletivos Linhas do Horizonte, Teia de Aranha, Linhas do Rio, Linhas de Sampa, Estrelar, Transborda POA, Linhas da Liberdade, Borda Luta, Linhas de Sete Lagoas, Mulheres do Ceará com Dilma.

Figura 97 - Coletivo Bordadeiras do Curtume, em 2021.



Fonte: YouTube.¹⁴⁴

No contexto da preservação da memória, outros grupos vêm bordando a ancestralidade, de forma a reafirmar a cultura e fortalecer a identidade local. Um modo de contar a história do nosso povo, evidenciando valores e costumes tradicionais. As Bordadeiras do Curtume, do Vale do Jequitinhonha, iniciaram o grupo em 2015, criando uma rede de afeto e troca de conhecimento. Hoje, mais de 25 mulheres da comunidade quilombola

143- Depoimento da jornalista aposentada Iara Maurense, em 2 maio de 2018, publicado no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1954969347855338>. Acesso em: 8 dez 2024.

144- Imagem do trabalho realizado pelo coletivo Bordadeiras do Curtume, retirada do vídeo Mulheres do Jequitinhonha, publicado em 30 de setembro de 2021, no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKNNQNRxolM> Acesso em 22 set 2024. Ver mais em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2021/09/30/noticia-diversidade,1309977/bordadeiras-do-curtum-e-mulheres-mostram-a-forca-do-vale-do-jequitinhonha.shtml> Acesso em: 22 set 2024.

participam do coletivo responsável pela geração de renda de todas da região, produzindo peças como a que pode se observar na figura 89. Em cada produto bordado, são depositados sonhos, desejos e aspirações:

O bordado pra mim é uma terapia mesmo. Ajuda uma conversar com a outra, ajuda a distrair, a sair da depressão. Eu coloco muito amor em cada peça que eu vou bordar. Em cada peça que eu pego eu quero depositar o meu máximo, eu quero fazer o meu melhor nela [...] Esse grupo gera renda e têm ajudado bastante a minha família. (Bordadeira do Curtume, 2021, Youtube).¹⁴⁵

No Ceará, mulheres de Alto Alegre, em Horizonte, também se destacam na salvaguarda dos modos de saber e fazer quilombola. Em 2022, o Coletivo Bordando Resistência conquistou reconhecimento internacional através do Prêmio Cidades Educadoras,¹⁴⁶ recriando com agulha e linha as narrativas orais dos antepassados.

Figura 98 - Negro Cazuza aprisionado, açoitado e levado ao tronco - Bordado Souza.



Fonte: Diário do Nordeste Foto: Isabelle Nascimento.¹⁴⁷

A história de Cazuza, homem negro que fugiu da condição escrava e se casou com uma mulher indígena, chegou a ser tema de exposição da Casa Bendita, em Fortaleza, em 2019. O grupo, que reúne mulheres de diferentes idades, a maioria agricultoras em condições de invisibilidade e exploração, teve no bordado uma alteração de paradigma, de sentido de

145- Depoimento das mulheres que fazem parte do grupo Bordadeiras do Curtume, publicado no You Tube, em 30 de setembro de 2021, sob o título Mulheres do Jequitinhonha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKNNQNRxolM> Acesso em 22 set 2024.

146- Matéria publicada em 8 de julho de 2019 no site do jornal *Diário do Nordeste*. Disponível em: <https://diarionordeste.verdesmares.com.br/verso/mulheres-quilombolas-de-alto-alegre-ce-expoem-telas-bordadas-com-a-historia-da-comunidade-1.2120751> Acesso em: 22 set 2024.

147- Foto publicada em 4 de julho de 2022 no site Ceará Leste. <https://cearaleste.com.br/2022/07/04/projeto-quilombola-de-bordado-de-horizonte-ganha-premio-internacional/> Acesso em 22 set 2024.

existência.¹⁴⁸

Seguindo o mote da preservação do patrimônio imaterial, mulheres de várias regiões do Brasil fazem uso de fios e tramas para dar vida à figuras, paisagens e personagens que são fonte de conhecimento, poesia e inovação. Esses coletivos contribuem fortemente para a mudança da qualidade de vidas das suas participantes, ressignificando e restabelecendo códigos culturais e laços sociais.

Em Alagoas, o Instituto do Bordado Filé (Inbordado) aglutina mulheres de diversas associações das Lagoas Manguaba e Mundaú, que tecem a sobrevivência com fios coloridos.¹⁴⁹ Elas se encontram na Casa dos Freis, cedida pela Paróquia São Pedro, na Ilha de Santa Rita, para produzir peças tanto para vestuário como para decoração, que vem sendo comercializadas com o selo de Indicação Geográfica de Procedência (IG), concedido pelo Instituto Nacional da Propriedade Industrial e Intelectual (INPI).

Esse certificado garante a qualidade e originalidade dos produtos criados nessa região, reconhecida como o berço do bordado filé alagoano, abrangendo uma área de 252 km² no entorno dos municípios de Maceió, Marechal Deodoro, Pilar, Santa Luzia do Norte, Coqueiro Seco e Satuba. Com isso, as filezeiras garantem geração de renda, deixando de lado a situação de vulnerabilidade social, bem como ajudam a divulgar a diversidade das tradições culturais brasileiras.

No Rio Grande do Norte, o Bordado de Caicó já possui também o referido selo emitido pelo INPI. Essa certificação vale para o tipo de bordado produzido em 12 municípios da região do Seridó Potiguar, que carrega a história da colonização portuguesa desde o século XVII até início do século XX, tendo como referência a técnica produzida na Ilha da Madeira, com padrões que remetem a flores, folhas, pistilos e arabescos desenhados sobre tecidos de algodão e linho.

Entre os coletivos do lugar estão as bordadeiras da Cooperativa das Mãos Artesanais de Timbaúba dos Batistas, responsáveis pela produção do vestido de noiva da primeira-dama da República, Rosângela Silva, a Janja, em 2022, para o casamento com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

148- Matéria publicada em 4 de julho de 2022 no site Ceará Leste. <https://cearaleste.com.br/2022/07/04/projeto-quilombola-de-bordado-de-horizonte-ganha-premio-internacional/> Acesso em 22 set 2024.

149- Matéria sobre o Instituto de Bordado Filé, publicada no site da Rede Artesol. Disponível em: <https://redeartesol.org.br/rede/inbordal/> Acesso em: 23 set 2024. 140- Foto postada no perfil da Coleção em 18 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=429295905862720&set=a.385169606942017>. Acesso em: 7 dez 2024.

Figura 99- Vestido de noiva com Bordados de Caicó



Fonte: Facebook da Coleção Nina Sargaço.¹⁵⁰

Uma peça que teve a inspiração no Luar do Sertão, confeccionada em organza, com base de seda e na cor off white: “a gente elaborou as fases da lua, o céu estrelado, a fauna e a flora do Nordeste”, afirmou uma das 26 bordadeiras do grupo, Valdineide Souza de Santos, em vídeo disponibilizado pela Revista Fórum, explicando o processo criativo do coletivo.¹⁵¹ Apreciadora do trabalho realizado pelas artesãs de Timbaúba dos Batistas desde 2019, Nina Sargaço se manifestou com relação à execução do vestido, no perfil da coleção no Facebook, por várias vezes. Em 18 de maio de 2022 se pronunciou: “É o bordado de Caicó, brilhando para o Brasil”.

Figura 100 - Bordado de Francisca Lessa, de Penedo, Alagoas, de 2020.



Fonte: Coleção Nina Sargaço.

150- Foto publicada no perfil do Facebook da Coleção Nina Sargaço em 18 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=429295905862720&set=a.385169606942017>. Acesso em 13 nov 2024.

151- O fotógrafo Ricardo Stuckert filmou parte da confecção do vestido de casamento de Janja, onde uma das bordadeiras de Timbaúba dos Batistas dá um relato sobre a emoção e a alegria de participar de um momento tão especial, que teve como inspiração o Luar do Sertão. Disponível em: <http://revistaforum.com.br/cultura/2022/5/19/janja-bordadeiras-do-timbauba-falam-da-emoo-ao-fazer-vestido-de-noiva-veja-video-117601.html>. Acesso em: 7 dez 2024.

Para a colecionadora, essas bordadeiras vêm ressignificando o ato de bordar, ao juntarem-se em cooperativas e associações tecendo suas próprias histórias. Como exemplo, cita o trabalho da Associação Pontos e Contos, de Penedo (AL). As peças, guardadas com muito apreço no seu acervo, exaltam as lendas e narrativas da região, as quais vêm sendo retratadas em casinhas, igrejas, barcos e rios, como nota-se na figura 100.

Além desses, a Coleção Nina Sargaço conta com outros exemplares de grupos como Bordado Carioca (RJ) e Linhas de Sampa (SP), como também de artistas do Sergipe -da cidade de Lagarto-, Minas Gerais, São Paulo, etc. Entre eles, os bordados livres da artista paulista Sonia Bianco, que vem produzindo obras que mesclam técnicas diversas, segmentos e suportes, bem como do mineiro Diomilton Ferraz, de Almenara, que também vem seguindo a mesma trajetória, misturando pinturas aos bordados. Para a colecionadora, são trabalhos com grande expressividade, detalhamento e técnica impecáveis, que têm lugar assegurado em seu acervo.

Na ótica de pensar o saber-fazer como agente de mudança, a curadora Adélia Borges promoveu a exposição EntreMeadas, que permaneceu em cartaz em São Paulo no Sesc Vila Mariana, entre 2019 e 2020 e no Sesc Guarulhos, em 2022, conforme pode se verificar na figura 23. A mostra contava com obras relacionadas à linhas, fios e fibras. Entre os participantes de várias localidades paulistas, representantes do Coletivo Ybyatã, Bordadeiras do Jardim Conceição, Arte Roses, Casa do Coração (ACTC), Piradas no Ponto, São Bento por Vários Fios, Artesãs da Linha Nove e Coletivo Bordaemia.

Figura 101 - Exposição EntreMeadas.



Fonte: Portal Sesc São Paulo.¹⁵²

No catálogo da mostra, a historiadora lembra a importância de tais práticas culturais que configuram patrimônio imaterial, remetendo-se à ancestralidade, bem como à construção

de redes de sociabilidade, que reforçam sentimentos de solidariedade, confiança e colaboração:

No ponto de vista social, podemos observar vários benefícios que a prática do trabalho manual traz ao coletivo. Nos últimos anos muitas agremiações conseguiram criar sedes nas quais as associadas podem trabalhar juntas e, assim, conversar sobre suas vidas e trocar ideias. Várias alternam o trabalho nesses lugares com suas próprias casas, onde podem conciliar as tarefas domésticas (como cozinhar, lavar, passar, cuidar dos filhos) com a elaboração das peças[...] Muitas se reconectam com seus antepassados -com a avó, a bisavó- e nessa reconexão têm lugar também as jovens, as adolescentes e as crianças (Borges, 2019, p. 11).

Do mesmo modo, Borges (2019) destaca o fortalecimento das cadeias produtivas locais. Muitos grupos vêm sendo incentivados por projetos de organizações governamentais e da sociedade civil. Entre elas, Artesol, Associação das Mulheres na Economia Solidária do Estado de São Paulo (Amesol), Instituto Ecotece, Instituto Sócio Ambiental (ISA), Rede de Saúde Mental e Economia Solidária, Sempreviva Organização Feminista (SOF) e Sutac.

Figura 102 - Mulher bordando para a exposição.



Fonte: Jornal O Globo.¹⁵³

Com a mesma intenção, a mostra itinerante “Re-descobrimdo o Brasil em Fios: 200 anos de histórias e memórias bordadas”, passou por várias cidades do Estado do Rio de

152- Foto publicada em 23 de outubro de 2019 no Portal Sesc São Paulo, na matéria Tecelagens, rendas, costuras e bordados, sobre a exposição EntreMeadas. Acesso em: 29 set 2024. Disponível em:

https://portal.sescsp.org.br/nline/artigo/13715_TECELAGENS+RENDAS+COSTURAS+E+BORDADOS

153- Foto publicada na matéria do jornal O Globo sobre a mostra “Re-descobrimdo o Brasil em Fios: 200 anos de histórias e memórias bordadas” na Uerj. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2023/10/uerj-reune-200-bordadeiras-para-encontro-de-arte-e-cultura.ghtml>. Acesso em: 7 dez 2024.

Janeiro no período de abril de 2023 a maio de 2024. Com curadoria de Marisa Silva e Ricardo Lima, a exposição reuniu 28 bordados criados por bordadeiras de 27 municípios fluminenses, que registraram memórias, histórias e o território em que habitavam, a partir da reflexão crítica sobre o bicentenário da Independência do Brasil.

Em cada um dos lugares escolhidos, a exposição agregava uma nova mostra com as bordadeiras locais, além de oficinas com Marisa Silva, Glória Correa e Elaine Torres. Um espaço com mesas redondas também foi criado para que o público pudesse produzir seus próprios bordados, caso houvesse interesse. Uma forma de valorizar a cultura e incentivar a prática da agulha e linha nos municípios de Valença, Rio das Flores, Teresópolis, Itaboraí, Tanguá, Resende -Museu de Arte Moderna e Espaço Kodak-Uerj- e Rio de Janeiro -Tribunal de Contas do Estado (TCE), Biblioteca Parque e Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj).

Para a inauguração da mostra na Galeria da Passagem, localizada no Centro Cultural do campus Maracanã da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), em 9 de outubro de 2023, foi organizado um grande encontro para celebrar as tradições ancestrais e a diversidade cultural fluminense. O evento contou com mais de 100 bordadeiras, músicos, instrumentistas, cantores, contadores de histórias, dançarinos, malabaristas, titeriteiros, culinária típica, entre outras expressões artísticas.

Figura 103 - Mostra Almofadinhas, 2024.



Fonte: Cubo Branco ¹⁵⁴

Uma outra exposição que teve como objetivo a ressignificação dos conceitos que envolvem o bordado, foi a do grupo Almofadinhas. Desde 2017, os artistas Fábio Carvalho,

¹⁵⁴- Foto publicada na matéria sobre exposição do coletivo Almofadinhas. Disponível em: <https://cubobranco-br.blogspot.com/2024/01/grupo-almofadinhas-ressignifica-arte-do.html>. Acesso em: 13 dez 2024.

do Rio de Janeiro; Rick Rodrigues, do Espírito Santo; e Rodrigo Mogiz, de Minas Gerais, se organizaram em um coletivo artístico que possui como foco de interesse o desenvolvimento de poéticas visuais centradas no bordado. As peças já passaram por várias localidades, como o Museu Bispo do Rosário, em 2018, o Sesc Pinheiros, de 2021 a 2022, o Viaduto das Artes, em Belo Horizonte, em 2024, etc, promovendo o debate sobre estereótipos, pluralidade e saberes coletivos, envolvendo a distinção entre masculino e feminino.

Figura 104- Bordado do coletivo Linhas de Sampa



Fonte: Acervo Nina Sargaço Foto: Rosana Rocha

Assim como nos exemplos abordados, os coletivos de bordadeiras espalhados por todo o país vêm proporcionando conquistas importantes para as mulheres que buscam promover alterações significativas no seu cotidiano, seja em função dos aspectos ideológico, político, econômico, social ou pessoal, irradiando novos propósitos para o imaginário feminino. Os mais variados pontos constroem figuras e traçados que representam etnias e tradições, carregadas de simbologias e significados, que também transgridem e denunciam.

Um trabalho que tem possibilitado o fortalecimento da autonomia de gênero, a defesa de direitos e geração de renda, engendrando pertencimento, reafirmando a identidade e combatendo as regras de submissão e subalternidade impostas pela sociedade patriarcal. O feminino que se revela em pequenos atos onde o sonho se faz presente, reconstruindo imagens e materializando pensamentos, palavras, formas de si, formando narrativas provindas da própria voz e vontade. Uma ação potente que vêm mudando vidas, tocando corações, reconstruindo futuros por onde quer que passe.

PELO AVESSO, ARREMATES

Uma coleção abarca um oceano de histórias, com poética, dinâmica e linguagem próprias. Um lugar mágico onde objetos, narrativas, experiências e imagens se entrecruzam, ao som das ondas formadas por símbolos e significados. Um universo vasto e profundo que nos envolve em histórias doces e amargas, com centralidades ameaçadoras, verdades escondidas, linearidades passivas. Entre panos e papéis amarelados pelo tempo, circundados por inúmeras peças de agulha e linha, rastros do passado afloram, em *espaçotempos* distintos, onde lembranças repousam suspensas na busca de conexões específicas para despontarem faceiras.

A Coleção Nina Sargaço se constrói, portanto, na perspectiva do imaginário feminino, reunindo artefatos que refletem padrões e modelos referentes às atividades desempenhadas pelas mulheres, em localidades e temporalidades diversas. Um imaginário que encerra diferentes representações, tais como mitos, lendas, sonhos, alegorias, arquétipos, narrativas, insígnias sociais. Uma noção que abrange concepções de gênero, raça, religião, classe social, gerando atribuições de valores e significados que vão influenciar a criação de condutas e comportamentos, como por exemplo, o papel da mulher na sociedade.

Entre os diversos fios e tramas que entrelaçam a história das mulheres, o bordado emerge tecendo discursos ditos e não ditos. Por meio dessa prática secular, é possível entender os modos de ser e estar dos grupos sociais de distintas épocas, bem como a construção das identidades individuais e coletivas. Por vezes valorizado como instrumento de poder, ao ostentar ouros, pratas e pedrarias nas vestes da nobreza e da realeza, por vezes reconhecido como obra de arte ou representando o saber-fazer de uma região específica, o bordado vem alternando seu lugar no sistema ramificado de símbolos e valores ao longo dos tempos.

Não por acaso, foi elevado à categoria de patrimônio cultural imaterial em diferentes territórios, tendo em vista a sua profunda relação com as tradições que dão sentido às existências individuais numa coletividade específica. Em virtude do caráter simbólico, foi utilizado como instrumento para consolidar o ideal de feminilidade, em espaços públicos e privados, durante os séculos XIX e XX, apesar de a prática ter sido realizada formalmente por homens em temporalidades diversas, em oficinas e ateliês de vários países europeus, na criação de trajes suntuosos para a realeza, nobreza e representantes do clero.

Tal construção se deu também no ambiente escolar, onde o bordado figurava como atividade exclusivamente feminina. No Brasil, os trabalhos com agulha e linha eram

ensinados em classes frequentadas apenas por meninas no respectivo período, confirmando a existência de um currículo baseado na distinção sexual. Uma opção que expressava e reforçava grande desigualdade no que diz respeito à formação escolar por gênero. Essa concepção restringia também a educação superior, por vezes cerceando o desejo das mulheres exercerem atividades profissionais e, conseqüentemente, a possibilidade de concorrerem a outras carreiras que não apenas o magistério.

Ao longo dos anos do século XX, o bordado cumpriu a função de consagrar a imagem feminina do recato, submissão e inferioridade, de forma a atender aos padrões e normas impostos pela sociedade patriarcal. Seguindo o princípio da subalternidade, não cabia à mulher ter o seu lugar de fala, direito de escolha ou qualquer espaço de expressão criativa que pudesse estimular a prática do pensamento. Livros, jornais e revistas se incumbiam de reafirmar valores normatizadores e moralizadores, exaltando a vida doméstica em detrimento à vida pública, consolidando representações convencionadas próprias do gênero feminino. Raras eram as exceções em que se discutia o direito da mulher à educação e à cidadania.

O ir e vir das agulhas servia para firmar um estado de coisas onde as posições estratégicas no jogo de poder estabelecido permanecessem inalteráveis. Pouco importava o saber-fazer das mãos, que traziam para o concreto dos têxteis memórias da ancestralidade entronizada nos gestos e nas formas que constituíam cada um dos pontos do bordado. Assim como também não importava oferecer as mesmas oportunidades de educação e renda para o sujeito feminino, visto que isso não era proposto pela divisão de classe, gênero e raça, com suas funcionalidades hierárquicas e ambíguas.

Não se tratava também de buscar a instrução para as mulheres, apenas manter a moral e os bons costumes, onde a invisibilidade e o silenciamento eram impostos. Currículos eram selecionados e direcionados no sentido de evitar a curiosidade feminina. Para quem não frequentava a escola, os saberes eram orientados por meio de manuais de educação doméstica baseados em argumentos higienistas e religiosos. Mais uma forma de manter a representação social distante de atividades econômicas e políticas, de forma que o casamento e a maternidade fossem o principal objetivo de vida, reforçando a tradicionalidade do papel da mulher enquanto esposa e mãe.

Contudo, com o passar dos anos, o bordado começou a apresentar outras perspectivas para o sujeito feminino. Impulsionadas pelo advento da máquina de costura, nas modalidades manual, com pedal ou elétrica, as práticas têxteis ganharam outro contexto, a partir das últimas décadas do século XIX, permitindo que as mulheres se inserissem no mercado de

forma competitiva. Mesmo atuando no ambiente doméstico, muitas conseguiram atingir a autonomia financeira, alavancando um processo de emancipação e empoderamento. Uma transição que se deu gradualmente, reposicionando o bordado enquanto linguagem de expressão artística, reverenciando a identidade, a resiliência e a criatividade das mulheres.

Essa transformação se ampliou ainda mais, muito recentemente, com a criação de grupos e coletivos de bordadeiras em diversos lugares e regiões, do Brasil e do mundo, com o intuito de estabelecer diálogos, adquirir conhecimento e propiciar geração de renda. Uma ação que remonta ao passado, na pequena Laino Borgo, cidade natal da *nona*, na Itália, onde senhoras se reuniam nas praças e calçadas para contar histórias e trocar afetos, firmando relações de solidariedade e colaboração.

Nos dias de hoje, o bordado vem sendo usado como forma de expressão reacendendo a chama da liberdade, do conhecimento, das ideologias e posicionamentos políticos. A materialização de tais subjetividades, propicia o apartamento da mítica aura feminina, tão reverenciada pela sociedade patriarcal por décadas a fio. Um caminho sem volta, reaprendido no entrecruzar dos dedos, reafirmando potencialidades, pluralidades, percepções e igualdade de direitos.

Nesse contexto, a Coleção Nina Sargaço se consolida como lugar de memória de relevância, tendo em vista sua função de salvaguarda dos ofícios têxteis, incluindo livros, álbuns, amostras, revistas, métodos de ensino, manuscritos pedagógicos, entre outros. Um espaço de encontro entre passado, presente e futuro, de forma a contribuir para garantir às novas gerações os modos de fazer do bordado e demais trabalhos manuais femininos.

Esse oásis localizado na cidade de São Paulo, onde se pode encontrar objetos comuns relacionados à história da educação, nos obriga à reflexão dos caminhos a serem seguidos de forma a preservar tais conhecimentos. Entre pontos e riscos, tecidos e tramas, uma gama de configurações socioculturais emergem. Nesses objetos resgatados do tempo, a escrita feminina se faz presente, em alfabetos, mostuários, poemas e dizeres, exibindo uma poética carregada de significados, sonhos e beleza.

Nesse caso, Nina Sargaço faz de sua coleção uma referência para os estudos dos trabalhos de agulha e linha, tendo em vista a composição da mesma, estruturada de forma eclética e ampla. Destaca-se também a escolha do tema e importância dos seus artefatos, visto que foram descobertos, adquiridos e resgatados com o intuito de contar a história de pessoas comuns, seus costumes, modos de fazer, conhecimentos e lembranças. Memórias transbordam por meio de diplomas rasgados, bordados embolorados, fotos amareladas, cadernos

desmanchados, roupas empretecidas, que são ressignificados e restaurados por processos de conservação que possuem técnicas próprias, como a lavagem com água e sabão.

Sem falar nos álbuns de amostra, cadernos e mostruários, considerados obras raras, armazenadas em caixas de shantung de seda, com cores específicas para cada tema abordado. Neles estão relacionados modelos e técnicas dos respectivos saberes-fazer, que atravessam gerações materializando subjetividades, poesias e resistências. Objetos que condensam lembranças, despertando emoções diversas ao fazerem despontar vestígios do passado, influenciando diretamente o ensino das técnicas de agulha e linha tanto no ambiente doméstico quanto no escolar.

Assim sendo, tais especificidades abrem espaços para investigações adicionais, em diferentes áreas e enfoques, tendo em vista o caráter transversal e multidisciplinar que envolve a respectiva coleção. Entre eles, o processo de difusão desse acervo, que vem sendo disseminado por meio de redes sociais, como alternativa ao fato de se tratar de uma coleção particular, com acesso restrito ao público. Uma estratégia adotada por muitas instituições museológicas e de guarda do país, ao constituir a comunicação como princípio para fazer circular junto ao receptor uma informação específica.

Nessa perspectiva, ao abrir as portas da coleção a diferentes públicos de forma digital, Nina Sargaço permite que segmentos distintos possam interagir e conhecer esse patrimônio virtualmente, ampliando a sua visibilidade e seu campo de atuação. Assim, bordados, cadernos, álbuns, métodos e demais objetos guardados e suas respectivas representações passam a ser exibidos de forma direta para a sociedade em geral nos seus perfis do Instagram, Facebook e YouTube. Uma prática que promove a horizontalidade nas relações, contrapondo-se à natureza das estruturas hierárquicas e seus elementos burocráticos. A ação vem suscitando comentários diversos nas páginas das redes sociais, sendo elogios na sua grande maioria, seguidos de perguntas, sugestões, relatos, testemunhos e trocas sobre os respectivos compartilhamentos.

Novas frentes se abrem também em função das peças recém-chegadas ao acervo, por meio de doações e aquisições nos últimos anos. Faz-se necessário ressaltar que no início da presente pesquisa, principiada no ano 2019, a Coleção Nina Sargaço contava com cerca de 10 mil itens. De acordo com a colecionadora, hoje esse montante já atinge o patamar de 30 mil, oferecendo possibilidades em áreas ainda não compreendidas sobre a temática abordada. Portanto, a vastidão de temas e questões que emergem a partir deste estudo apontam para os

limites da incompletude do conhecimento existente, que apresenta apenas uma aproximação inicial, a qual merece aprofundamentos.

Nesse cenário, um mergulho na ancestralidade permite o encontro de respostas sobre a importância do ensino dessas tradições que seguem sendo transmitidas de forma hereditária, agregando valores e crenças. Um legado que vem consolidar saberes tidos como esquecidos ou abandonados, mas que sobrevivem ao tempo e se transformam pela inovação e pela experimentação, oferecendo novas formas de ser e estar no mundo.

Nas mãos da minha avó, esvaíam sabedoria e criatividade, lembranças e desejos, cores e formas, num contar e recontar de pontos sob o branco do tecido. Naquelas agulhas e linhas se encontrava a essência feminina, livre de qualquer subjugação ou norma, sempre pronta para voar, atravessar oceanos, recomeçar novos desenhos e enredos, mantendo acesa a luz da memória.

Assim sendo, explorar tais processos de ensino-aprendizagem que produzem conhecimento, evidenciam redes de solidariedade, promovem trocas, reforçam o pertencimento e fortalecem a identidade são de extrema relevância para o campo da história da educação. São ferramentas pedagógicas que contribuem para a análise de programas de formação profissional, bem como para a escolha de conteúdos e métodos curriculares, capazes de dirimir as desigualdades sociais. Até porque é por meio da educação que são oferecidos instrumentos de resistência para combater estereótipos que minam o progresso significativo, independente e emancipatório do sujeito feminino, impedindo que lhe seja concedido o direito de crescer, sonhar e esperar.

REFERÊNCIAS

Abreu, Regina, Chagas, Mário. **Memória e Patrimônio**. Ensaios Contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina. 2009.

Abreu, Ana Cláudia de; Benini, Ana Maria Leopaci. **Etnodesign como ferramenta de resgate da memória brasileira nos artefatos indígenas**. *Ícônica*, v. 2, p. 209-235, 2016.

De Aguiar, Jaqueline Viera; Vasconcelos, Maria Celi. "**Meus caros paes**": A educação das Princesas Isabel e Leopoldina. *Revista Educação em Questão*, [S. l.], v. 44, n. 30, 2012. DOI: 10.21680/1981-1802.2012v44n30ID4079. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/4079>. Acesso em: 13 jan. 2025.

Alberti, Verena. **Manual de História Oral**. 3 ed. Rio de Janeiro: FGV. 2013.

Almeida, Cícero Antonio F de. **Objeto que se oferecem ao olhar**. Colecionadores e o “desejo de museu”. In: Magalhães, Aline Montenegro; Bezerra, Rafael Zamorano (Orgs.). **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. pp. 154-163. Disponível em: https://www.academia.edu/28013681/Algumas_consideracoes_sobre_as_colecoes_como_lugares_de_memoria_da_Modernidade. Acesso em: 28 dez 2022.

Almeida, Dóris. **Percursos de um Arq-Vivo**: entre arquivos e experiências na pesquisa em História da Educação. Porto Alegre: Editora Letral, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.21826/9786587422077>

Alves, Nilda.. **A compreensão de políticas nas pesquisas com os cotidianos**: para além dos processos de regulação. *Educação & Sociedade*, v. 31, n. 113, p. 1195–1212, out. 2010.

_____. Nós somos o que contamos: a narrativa de si como prática de formação. *Salto para o futuro, Histórias de Vida e Formação de Professores*: boletim 01 mar. 2007.

_____. **Sobre movimentos das pesquisas nos/dos/com os cotidianos**. *Revista Teias*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 8 pgs., 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/23967>. Acesso em: 26 dez. 2024.

Araújo, Alberto Filipe; Teixeira, Maria Cecília Sanchez. **Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário**. *Letras de Hoje*, [S. l.], v. 44, n. 4, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/6539>. Acesso em: 14 jan. 2025.

Baudrillard, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Beauvoir, Simone (1949/1975). **O Segundo Sexo**. A experiência vivida (vol. 2). Venda Nova: Bertrand, p. 9.

_____. **O Segundo Sexo**. Os factos e os mitos (vol. 1). Venda Nova: Bertrand, p. 13.

Benjamim, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskow.** In: Obras Escolhidas - Magia e técnica, arte e política. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 197-221.

Blanca, Rosa. “**El Bordado en lo Cotidiano y en el Arte Contemporáneo: ¿Práctica Emergente o Tradicional?**” Revista Feminismos, Salvador, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher - NEIM da Universidade Federal da Bahia, v. 2, n. 3, p. 19-30, set/dez. 2014. Disponível em <http://www.feminismos.neim.ufba.br/index.php/revista/article/download/93/123> Acesso em 30/05/2017.

Bordado Inglês. Acesso em 23 fev 2024. Disponível em: https://hmong.es/wiki/English_embroidery.

Borges, Adélia. **EntreMeadas.** São Paulo: SESC. 2019.

Bounia, Alexandra. **The Nature of Classical Collecting:** Collectors and Collections, 100 BCE – 100 CE. London: 2017. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315238173/nature-classical-collecting-alexandra-bounia>. Acesso em: 19 nov 2022.

Bourdieu, Pierre. **As Formas de Capital.** Originalmente publicado em “Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital” In: Soziale Ungleichheiten (Soziale Welt, Sonderheft 2). Goettingen: Otto Schartz & Co. 1983. (pp 98 -183). Traduzido para o inglês por Richard Nice. Disponível em: <https://idoc.pub/documents/as-formas-de-capital-pierre-bourdieu-1986-514317r6z2nj>. Acesso em: 27 dez 2022.

_____. **A Distinção:** crítica social do julgamento. 2ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. **A Dominação Masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **A escola conservadora:** as desigualdades frente à escola e à cultura. In: Escritos de educação 8, Editora Vozes, 1998. pp. 39-64.

Brito, Thaís Fernanda Salves de. **Narrativas e Tecidos Bordados.** Cadernos de Arte e Antropologia. Vol.8 nº1. 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1949> Acesso em: 8 mar 2024.

Carvalho, Mariana Diniz de. **Educando donzelas:** trabalhos manuais e ensino religioso (1859-1934) 2017. 241f. Dissertação (Mestrado em Ciências - História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São PauloUSP, São PauloSP, 2017.Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-21072017-153451/pt-br.php> Acesso em: 2 dez 2024

Castro, Ivo. **Escrita bordada.** In: Artíficos e Artefatos: entre o literário e o antropológico. Org. Gilda Santos e Gilberto Velho. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

Caterini, Mario. *Gente di Laino: um secolo di immagini di un paese di Calabria*. Cosenza: Editora Rubbetinno, 1998.

Cerdeira, Teresa Cristina. *O Averso do Bordado*. Lisboa: Caminho, 2000

Certeau, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1363>. Acesso em: 2 abr 2023.

Chagas, Claudia Regina Ribeiro Pinheiro das. *Memórias bordadas nos cotidianos e nos currículos*. 2007. 101 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Cunha, Washington Dener dos Santos e Silva, Rosemaria J. Vieira. *A educação feminina do século XIX: entre a escola e a literatura*. Revista Gênero. 2010. Disponível em: <https://br.search.yahoo.com/search?fr=mcafee&type=E210BR714G91826&p=a+educa%C3%A7%C3%A3o+feminina+seculo+xix> Acesso em: 15 mar 2024.

Rio de Janeiro, 2007.

_____. *Bordado como expressão de vida: gênero, sexualidade*. 2007. 30ª Reunião da Anped. Disponível em: <https://www.anped.org.br/biblioteca/item/bordado-como-expressao-de-vida-genero-sexualidade>. Acesso em: 21 abr 2023.

Chartier, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/430428485/Chartier-Roger-a-Historia-Cultural-Entre-Praticas-e-Representacoes-Lisboa-Difel-1990-PDF> Acesso em: 10 abr 2024.

_____. *O Mundo como Representação*. Estudos Avançados, v. 5, n. 11, São Paulo, Jan/Abril, 1991.

_____. *O mundo das representações*. *Annales* (NOV-DEZ. 1989, Nº 6, pp. 1505-1520). Acesso em: 19 jul 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010>. Acesso em: 12 mar.

_____. Entrevista. *Representações das práticas, práticas da representação*. História 40. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/bfq7nTxStMTxXn7M9VX6j8z/#> Acesso em: 10 abr 2024.

Chauí, Marilena. *Cultura e democracia*. Crítica y Emancipación, (1): 53-76, junio 2008. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4657030/mod_resource/content/1/Chau%C3%9A%20Cultura%20e%20Democracia.pdf. Acesso em: 28 nov 2024.

Clifford, J. *Colecionando arte e cultura*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 69-89, 1994. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf Acesso em: 1 out 2024.

_____. *Museus como Zonas de Contato*. Periódico Permanente. 2016. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato>. Acesso em: 5 out 2024.

Cunha, Maria Teresa Santos. **(Des)Arquivar**: arquivos pessoais e ego-documentos no tempo presente. São Paulo: Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019.

_____. **Armadilhas da sedução**: os romances de M Delly. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Cunha, Washington Dener dos Santos e Silva, Rosemaria J. Vieira. **A educação feminina do século XIX**: entre a escola e a literatura. Revista Gênero. 2010. Disponível em: <https://br.search.yahoo.com/search?fr=mcafee&type=E210BR714G91826&p=a+educa%C3%A7%C3%A3o+feminina+seculo+xix> Acesso em: 15 mar 2024.

Deaecto, Marisa Midori. **Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

Desvallés, André, Mairese, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museu, 2013. Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em: 5 out 2022.

Dias, Gutiana Michelle de Oliveira. **Preservação da Memória**: um estudo de caso sobre a coleção Nina Sargaço. 2024. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/58104> Acesso em: 20 jan 2024.

Domínguez, Pablo Álvarez (org.). **Los Museos Pedagógicos en España**: Entre la memoria y la creatividad. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2016.

Duarte, Adelaide Manuela. **Da coleção ao museu**. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal, na segunda metade do século XX. Contributos para a história da museologia. 2012. Dissertação (Doutoramento em Museologia e Património Cultural) – Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/rosan/Downloads/midas-1160.pdf>. Acesso em: 5 out 2022.

Duarte, Constância Lima. **Imprensa Feminina e Feminista no Brasil**: século XIX - dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica. 2016

Durand, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Bertrand. 2004.

_____. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições: 70, 1993.

_____. **Champs de l'imaginaire**. Textes réunis para Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.

Enciclopédia Itaú Cultural. **Arts & Crafts**. 6 fev. 2018. Disponível em: . Acesso em: 20 nov. 2020.

Faria, Lia Ciomar Macedo; Avelar, Ediana Abreu. **Ser mulher na contemporaneidade**: contribuições da teoria do imaginário social. 2007. Disponível em:

https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/vertentes/Vertentes_29/lia_e_ediana.pdf. Acesso em: 14 jan 2025.

Faria, Vitória Líbia Barreto. **No caderno da criança o retrato da escola**. Belo Horizonte: PG em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 1988. 258p.

Federici, Silvia. **O feminismo e a política dos comuns**. In: Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Heloísa Buraque de Holanda (org). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

Felippi, Vera. **Decifrando Rendas**: processos, técnicas e histórias. Porto Alegre: Ed. da Autora. 2021.

Fonseca, Corinto. **A escola ativa e os trabalhos manuais**. Biblioteca de Educação. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1929.

Fonseca, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação do Brasil. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Iphan. 2005.

Foucault, Michel. Ditos & Escritos II. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

_____. **Microfísica do poder**. 7ª edição. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Francisco, Cristina Borges López Monteiro. **Cartas, diários e cadernos de uma preceptora**: a Condessa de Barral através de seus escritos. Revista Diálogo Educacional, [S. l.], v. 20, n. 67, 2020. DOI: 10.7213/1981-416X.20.067.DS04. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/dialogoeducacional/article/view/27445>. Acesso em: 13 jan. 2025.

Franco de Sá, Denise Vasconcelos. **Coleção Nina Sargaço**: o fio e a trama nas memórias têxteis. 2022. Disponível em: <https://www.ancib.org.br/enancib/index.php/enancib/xxienancib/paper/viewFile/1071/687>. Acesso em: 16 jan 2025.

Freitas, Maria Vitorina de. **Tecnologia**: Artes e ofícios femininos. 1. ed. São Paulo: Linográfica Editora, 1947.

Freyre, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo. Record. 1989.

Geertz, Clifford. **The interpretation of cultures**. New York: Basic Books, 1979.

Gonçalves, José Reginaldo Santos. **Ressonâncias, materialidade e subjetividade**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010471832005000100002>. Acesso em: 2 mar. 2019.

_____. **O patrimônio como categoria de pensamento**. In: Abreu, Regina et al. **Memória e Patrimônio** – ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25-33.

Gautherot, Marcel. **Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

Gonzalez, Lélia. **Lélia Gonzalez: primavera para as rosas negras**. São Paulo: UCPA Editora, 2018.

_____. **A categoria político cultural da Amefricanidade**. In: Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Heloísa Buarque de Holanda (org). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

Halbwachs, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffer. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais. 1990.

Hall, Stuart. **The centrality of culture: notes on the culture revolution of our time**. In: Thompson, Kenneth (ed.). Media and cultural regulation. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição Rio de Janeiro: Dp & A. 2006.

Haraway, Dona. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX**. In: Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Heloísa Buarque de Holanda (org). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

Haydt, Regina Célia. **Avaliação do processo ensino-aprendizagem**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002.

Heck, Silvana Inês, e Schemes, Claudia. **A representação dos trabalhos manuais e o bordado como meio de comunicação: uma análise da obra literária “Olga” de Fernando Morais**. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, v. 17, n. 2, p. 453-468, 23 dez. 2020. Disponível em: <https://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/961> Acesso em: 3 dez 2022.

Heck, Silvana Inês; Schemes, Claudia e Conte, Daniel. **O bordado como morada e local de fala da mulher: exposição “Mulheres de Luta”, do projeto Bordado Empoderado**. ESTUDIOS HISTÓRICOS – CDHRPyB - Año XI - Julio - 2019 - Nº 21. Uruguay. Disponível em: <https://estudioshistoricos.org/21/eh2109.pdf>. Acesso em: 1 dez 2024.

Hobsbaum, Eric. **A Era dos Impérios**. São Paulo: Paz e Terra. 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/4866366/A_Era_dos_Imp%C3%A9rios_Eric_Hobsbawm Acesso em: 22 mar 2023.

Holanda, Sérgio Buarque de. **História Geral da Civilização Brasileira**. Tomo II. v. 4. O Brasil Monárquico. Declínio e Queda do Império. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. DIFEL, 1987.

Hooks, Bell. **The Will to Change: Men, Masculinity, and Love**. New York : Washington Square Press, 2003.

_____. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

Iphan. **Dossiê Iphan**: Modo de Fazer Renda Irlandesa, tendo como referência o ofício em Divina Pastora. Brasília, DF: Iphan, 2014.

Jeudy, Henri-Pierre. A maquinaria patrimonial. In: **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. p. 13-78.

Jodelet, Denise. **Loucuras e representações sociais**. Trad. Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2005.

Jornal do Brasil. Prefeitura do Distrito Federal. Actos do Poder Executivo. Decreto nº 2.940 de 22 de novembro de 1928. 27 nov 1928. p.16-18.

Jung, Carl, G. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1964.

Le Goff, Jacques. “**Memória**” e “**Documento/monumento**”. In: História e Memória. Campinas, SP: Unicamp, 1992.

Lima, Ricardo Gomes. **Alagoas Rendeira**. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2004.

_____. **Objetos**: percursos e escritas culturais. São José dos Campos, SP: Centro Cultural do Folclore-Fundação Cultural Cassiano Ricardo. 2010.

_____. **Fazer renda é trocar bilro**. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2018.

_____. (org.) **Fios de Olhos D’Água**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1995.

_____. **Ofício e arte**: objetos cerâmicos do Candéal. In: Santos, Gilda; Velho, Gilberto. Artíficos e artefatos: entre o literário e o antropológico. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

Lima, Sandra Lúcia Lopes. **Imprensa Feminina**, Revista Feminina. A Imprensa Feminina no Brasil. Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 35, n. 2, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2219>. Acesso em: 17 dez. 2024.

Limeira, Aline. **Impressos**: veículos de publicidades, fontes para História da Educação.

Cadernos de História da Educação, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/79815740/Impressos_Ve%C3%ADculos_De_Publicidades_Fontes_Para_Hist%C3%B3ria_Da_Educa%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 8 jan 2025.

Linhas de Sampa. Instagram: @linhasdesampa. São Paulo, 8 abr. 2020 Disponível em: <https://www.instagram.com/linhasdesampa>. Acesso em: 8 abr. 2020.

Lody, Raul. **A roupa de baiana**. Salvador: ABAM, 2003.

López-Pérez, Oresta. **Currículum sexuado y poder**: miradas a la educación liberal diferenciada para hombres y mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX en México. Acesso em: 5 fev. 2024. Disponível em: <https://www.scielo.org.mx/pdf/rz/v29n113/2448-7554-rz-29-113-33.pdf>

_____. **Educación, lectura y construcción de género en la Academia de Niñas de Morelia (1886-1915)**. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. Acesso em: 2 fev 2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8654203/21052>

_____. **Discurso patriarcal e ordem de gênero nos manuais para mulheres no final do século XIX e início do século XX no México.** Revista HISTEDBR On-line, Campinas, SP, v. 19, p. e019047, 2019. DOI: 10.20396/rho.v19i0.8654203. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8654203>. Acesso em: 17 jan. 2024.

_____. **Las maestras en la historia de la educación en México:** contribuciones para hacerlas visibles Revista Electrónica Sinéctica, núm. 28, febrero-julio, 2006, pp. 4-16. Disponível em: https://www.academia.edu/120979739/Las_maestras_en_la_historia_de_la_educaci%C3%B3n_en_M%C3%A9xico_contribuciones_para_hacerlas_visibles. Acesso em: 13 out 2024.

Lourenço Filho, Manoel Bergström. Prefácio. In: Fonseca, Corinto **A escola ativa e os trabalhos manuais.** São Paulo: Edições Melhoramentos, 1929. p. 5-10.

Louro, Guacira Lopes. **Mulheres da sala de aula.** In: Priore, Mary del (org.) História das mulheres no Brasil. 7 ed. São Paulo: Contexto, 2002.

Louro, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

Koselleck, Reinhart. **Estratos do tempo.** Estudos sobre História. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

Kotre, John. **Luvas Brancas:** Como Criamos a Nós Mesmo Através da Memória. São Paulo: Mandarim. 1997.

Kussa, Ida. **Trabalhos Manuais como disciplina escolar.** Rio de Janeiro: H.Santiago. Acesso em: 16 jul 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/163377?show=full>> . Acesso em: 3 mar 2019.

Magalhães, Aline; Montenegro, Bezerra; Zamorano, Rafael. **Coleções e colecionadores:** a polissemia das práticas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.

Maluf, Mariana; Mott, Maria Lúcia. **Recôndito do mundo feminino.** In: Sevcenko, Nicolau. (Org.) História da Vida Privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 368- 421.

Marti, Frieda Maria. **Práticas de Educação Museal online forjadas na/com as redes sociais digitais da seção de assistência ao ensino do Museu Nacional (sae/mn).** Revista Periferia, v.14, nº1, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/62237>. Acesso em: 31/03/2023.

Matos, Ivy Daniela Monteiro; Bandeira, Joelma de Fátima Mendes. **O processo de feminização do magistério na primeira metade do século XX no Brasil.** Anais do II Colóquios de Política e Gestão da Educação - n.2, 2021, p.255-259.

Meneses, Ulpiano Bezerra de. **Anexo 1- Parecer do Relator.** In: Dossiê Iphan. Modo de Fazer Renda Irlandesa, tendo como referência o ofício em Divina Pastora. Brasília, DF: Iphan, 2014, p. 154-163.

_____. **Os paradoxos da Memória.** In: Miranda, Danilo Santos de. *Memória e Cultura A importância na formação cultural humana.* São Paulo: SESC SP, 2007. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/23925159/MENESES-Ulpiano-Bezerra-de-Os-paradoxos-da-Memoria-In-MIRANDA-Danilo-Santos-de-Memoria-e-Cultura-A-importancia-na-formacao-cultural-humana-Sao-Paulo>>. Acesso em: 13 de jul 2018.

_____. **‘O dever de memória, direito ao esquecimento e dever de história no campo dos museus’** In: 10º Encontro Paulista de Museus. São Paulo. 2018. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/encontros-paulista-de-museus/x-encontro-paulista-de-museus/relatos-criticos/relato-critico-homenagem-ao-professor-ulpiano-bezerra-de-menezes-conferencia-2018o-dever-de-memoria-direito-ao-esquecimento-e-dever-de-historia-no-campo-dos-museus2019>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Mesquita, Cristiane e Cintra, Fernanda do Nascimento. **Design e resistência: bordados nos bastidores do Coletivo Linhas de Sampa.** 2020. https://www.researchgate.net/publication/352498926_Design_bordado_e_resistencia_entre_Zuzu_Angel_e_Linhas_de_Sampa

Mignot, Ana Chrystina Venancio. **Antes da Despedida:** editando um debate. In: NEVES, Margarida de Souza; Lobo, Yolanda Lima; Mignot, Ana Chrystina Venancio (orgs). *Cecília Meireles: a poética da Educação.* Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Loyola, 2001, pp. 149-171.

_____. **Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica.** Florianópolis: Mulheres, 2000.

_____. **Exercício de intimidade:** uma aproximação com a aprendizagem da escrita de si. Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 22, n. 40, p. 237-246, jul./dez. 2013. Acesso em 22 jul. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/faceba/article/view/766/539>

_____. **Baú de memórias, bastidores de histórias:** o legado pioneiro de Armanda Alvaro Alberto. Bragança Paulista: Edusf. 2002.

_____. **Cadernos à vista:** escola, memória e cultura escrita. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

_____. **Papeis guardados.** Rio de Janeiro: UERJ, Rede Sirius, 2003

_____. **Um objeto quase invisível.** In: Mignot, Ana Chrystina Venâncio. *Cadernos a vista: Escola, Memória e Cultura escrita.* Rio de Janeiro: edUERJ, 2008.

_____. **Cadernos escolares.** In: Oliveira, D.A.; Duarte, A.M.C.; Vieira, L.M.F. *Dicionário: trabalho, profissão e condição docente.* Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Educação, 2010. CDROM Disponível em: <https://gestrado.net.br/wp-content/uploads/2020/08/63-1.pdf> Acesso em: 30 nov 2024.

Mignot, Ana Chrystina Venancio; Bastos, Maria Helena Camara; Cunha, Maria Teresa Santos. **Refúgios do eu:** educação, história, escrita autográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000.

Monteleone, Joana. **Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas** (Rio de Janeiro, 1850-1920). Revista Estudos Feministas, vol. 27, núm. 1, pp. 1-11, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/381/38159160008/html/> Acesso em: 12 mar 2024.

Monteleone, Joana. **Surgimento da Moda mudou papel da Mulher**. Entrevista. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/historia/surgimento-da-moda-mudou-papel-da-mulher-no-brasil-do-segundo-reinado-diz-historiadora/> Acesso em: 6 out 2024.

Morgado, Débora Pinguelo. **Mulheres e bordados: os têxteis como tela para o coração**. 2018. Disponível em: http://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1521743748_ARQUIVO_Mulheresebordados.pdf Acesso em: 5 out 2022.

Morin, Edgar. **Ciência com Consciência**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

_____. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Tradução do francês: Eliane Lisboa - Porto Alegre: Ed. Sulina, 2005. 120 p.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1081409/mod_folder/content/0/SeteSaberes-EdgarMorin.pdf. Acesso em: 16 dez 2024.

Moscovici, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Nora, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Quarto Gallimard, 1997. V 1-3.

_____. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: Revista Projeto História, v. 10, 1993, p. 7-28.

Olender, Marcos. **Algumas considerações sobre as coleções como “lugares de memória” da Modernidade**. In: Magalhães, Aline Montenegro; Bezerra, Rafael Zamorano (Orgs.). **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012. pp. 154-163. Disponível em: https://www.academia.edu/28013681/Algumas_consideracoes_sobre_as_colecoes_como_lugares_de_memoria_da_Modernidade. Acesso em: 28 dez 2022.

Oliveria, Celia. **Coleções e colecionadores: as práticas de colecionar, motivações e simbologias**. Museologia e Interdisciplinariedade vol 6 n 12 jul/dez 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16356/14644> Acesso em: 19 nov 2022.

Oliveira, Milena Fernandes. **Cultura de consumo e indústria na São Paulo da Belle Époque (1890-1915)**. História Econômica & História de Empresas, v. 17, n. 1, 28 jun. 2014. Acesso em: 2 fev 2024. Disponível em: <https://www.hehe.org.br/index.php/rabphe/article/view/255>. Acesso em: 3 set 2024.

Oyewúmi, Oyèrónke. **La invención de las mujeres: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género**. Bogotá: En la Frontera, 2016: <https://ayalaboratorio.files.wordpress.com/2019/06/a-invencao-das-mulheres-oyc3a8ronke-oyewu?i.pdf>

_____. **Conceituando o gênero:** os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/33319004/conceituando_o_g%C3%8anero_os_fundamentos_euroc%C3%8antricos_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas_Oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_Oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD. Acesso em: 6 ou 2024.

Pallares-Buerke, Maria Lucia Garcia. **A imprensa periódica como uma empresa educativa no século XIX.** Cadernos de Pesquisa, São Paulo, n. 104, p. 144–161, 1998. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/723>. Acesso em: 7 dez. 2024.

Parker, Rozsika. **The Subversive Stitch:** Embroidery and the Making of the Feminine. London: Women Press, 1984.

Penna, Rejane Silva. **Fontes orais e historiografia:** avanços e perspectivas.1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

Pereira, Maria do Carmo Guimarães. **Bordado:** suas histórias, seus silêncios. Belo Horizonte: Miguilim. 2023.

Pereira, Carolina Nascimento, Trinchão, Gláucia Maria Costa. **O bordado como ferramenta educacional no Brasil entre os séculos XIX e XX.** Abr 2021 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/heduc/a/ZrMLPg3YzTPnvcdTGP89K8Q/>. Acesso em: 20 nov 2022

Perioto, Marcília Rosa. **Educar para o bom Governo:** A Reforma Moral dos Homens Públicos no Jornal de Tímon. In: Filho, Luciano Mendes de Faria Filho; Mizuta, Celina Midori Murasse; Perioto, Marcília Rosa (Orgs.). Império em Debate: Imprensa e Educação no Brasil Oitocentista. Maringá: Eduem, 2010

Perrot, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Bauru: Edusc, 2005.

_____. **Minha História das Mulheres.** São Paulo: Editora Contexto. 2007.

Pollack, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

Pomian, Krzysztof. **Colecção.** In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. Disponível em: https://edisciplinas.usp.r/pluginfile.php/2897806/mod_resource/content/1/Pomian%20%281984b%29.pdf. Acesso em: 2 de novembro de 2021.

Pires, Ana. **Caderno de especificações do Bordado de Viana do Castelo.** Câmara Municipal de Viana do Castelo. Viana do Castelo, 2012. Acesso em: 5 mar 2024. Disponível em: https://www.cm-viana-castelo.pt/wp-content/uploads/2022/12/bordado_de_viana_2012.pdf

Rago, Margareth. **Do Cabaré ao Lar:** a utopia da cidade disciplinar. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1985. Disponível em:

https://www.academia.edu/36079938/Do_Cabar%C3%A9_Ao_Lar_A_Utopia_da_Cidade_Disciplinar_Margareth_Rago_pdf Acesso em 23 jun 2024.

Rangel, Marcio. **As coleções e a construção do conhecimento**: a formação do acervo do Museu da Cidade do RJ, a Coleção Costa Lima e a Coleção de Instrumentos Científicos do Museu de Astronomia e Ciências Afins. . In: Magalhães, Aline Montenegro;

Recuero, R. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009. (Coleção Cibercultura). Disponível em: <http://www.raquelrecuero.com/arquivos/redessociaisnainternetrecuero.pdf>. Acesso em: 27 dez 2022.

Ricoeur, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Ed. Unicamp, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/42681910/A_Mem%C3%B3ria_a_hist%C3%B3ria_e_o_esquecimento_Paul_Ricoeur. Acesso em: 21 jul 2024.

Rocha, Bárbara Trindade. **Cartas em revista** : estratégias editoriais de difusão e legitimação da Nova Escola. 2004. 172 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/10524> Acesso em: 21 abr 2023.

Rodrigues, Márcio Luiz. **Arquitetura da memória**: inventário de edificações antigas dos municípios no oeste catarinense. In: XVI Encontro Estadual de História da Anpuh SC.2016. Disponível em: http://www.encontro2016.sc.anpuh.org/resources/anais/43/1464985486_ARQUIVO_Arquitetura.pdf. Acesso em: 3 de out 2021.

Rodrigues, Dayanny. **Escritos de e para mulheres no século XX**: a representação da mulher no Jornal das Senhoras *Revista Novas Fronteiras*, 4(1), 54–76. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/outrasfronteiras/index.php/outrasfronteiras/article/view/256> Acesso em: 13 dez 2024.

Samperi, H. R.; Callado, F. C.; Lucio, P. M. B. **Metodologia da Pesquisa**. 5 ed. Porto Alegre, McGraw Hill, 2013.

Santos, Gilda; VELHO, Gilberto. **Artifícios e artefatos**: entre o literário e o antropológico. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

Saviani, Dermeval. **Percorrendo Caminhos da Educação**. Revista Educação e Sociedade, Campinas, vol. 23, n. 81, p. 273-290, dez. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/jFf4KPPqFfhZ74kmqFNGvRc/?format=pdf> Acesso em: 15 mar 2024.

Schwarez, Lilia Moritz; Dantas, Regina. **O Museu do Imperador**: quando colecionar é representar a nação. Revista do IEB, n. 46, p. 123-164. 2008. Disponível em: https://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrE1x14X4FhICQARSfz6Qt.;_ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1635897337/RO=10/RU=https%3a%2f%2fwww.revistas.usp.br%2frieb%2farticle%2fdownload%2f34602%2f37340%2f40554/RK=2/RS=IeI01yW39Orj8GaF_ocZasdu20I- Acesso em: 1 nov 2021.

Silva, Paulo Fernando Teles de Lemos e. **Bordados Tradicionais Portugueses**. Dissertação (Mestrado em Design e Marketing). Universidade do Minho, 2006, 133 p.

Simioni, Ana Paula. **Bordado e transgressão**: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Revista Proa, Campinas, nº02, vol.01, 2010. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16429>. Acesso em: 19 set. 2020.

Simões, Robson Fonseca. **Escritas à deriva**: testemunhos efêmeros sobre os tempos da escola nas comunidades do Orkut. 2012. 242 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/10335/1/Tese_Robson%20Fonseca%20Simoes.pdf. Acesso em: 8 jan 2025.

Singer. **Livro Brasileiro de Bordados Singer**. USA: Singer Sewing Machine Company, 1947.

_. **A história da Singer**. Acesso em 2 mar 2023. Disponível em: <https://loja.singer.com.br/institucional/quem-somos/>

Souza, Eduardo de. **Objetos da modernidade**: a Escola Caetano de Campos e seu jardim de infância - São Paulo (1890-1920). Revista Linhas, Florianópolis, v. 24, n. 54, p. 431-462, jan./abr. 2023 Disponível em: <https://br.search.yahoo.com/search?fr=mcafee&type=E210BR714G0&p=Escola+Caetano+de+Campos%2C+referencia+ensino>. Acesso em: 25 jun 2024.

Souza, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Souza, Juliana. **Tramas Invisíveis**: Bordado e a Memória do Feminino no Processo Criativo. 2019. Disponível em: https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/11443/7/Dissertacao_TramasInvisiveisBordado.pdf Acesso em: 12 mar 2024.

Souza, Helena Vieira Leitão de. **Colecionismo na Modernidade**. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.25/ANPUH.S25.0656.pdf> Acesso em: 5 out 2022.

Souza, Rosa Fátima de. **Espaço da educação e da civilização**: origem dos grupos escolares no Brasil. In: SAVIANI, Dermeval [et. al] O legado educacional do século XIX. [livro eletrônico] Campinas, SP. Autores Associados, 2017. Coleção Contemporânea.

Spivak, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG. 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/35985090/Spivak_pode_o_subalterno_falar

_. **Quem reivindica alteridade?** In: Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Heloísa Buraque de Holanda (org). Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

Teles, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

Vidal, Diana Gonçalves. "**Educação doméstica**" e reforma da instrução pública do Distrito Federal. **Cad. Pesqui.**, São Paulo, n. 99, p. 30-35, nov. 1996. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15741996000400004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 jan 2023.

Vieira, Alberto. **O Bordado da Madeira**, Funchal, CEHA-Biblioteca Digital, 2004. Acesso em 23 fev 2024. Disponível em: <http://www.madeira-edu.pt/Portals/31/CEHA/bdigital/avieira/2004-av-bordado.pdf>

Unesco. **Declaração da Conferência Mundial sobre Políticas Culturais**. México, 1982.

Vasconcelos, Maria Celi C.; Gomes, Eveline V. Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação, Araraquara, v. **Práticas educativas femeninas en las memorias de Maria Paes de Barros**. 16, n. esp. 3, p. 1422-1438, jun. 2021.

Vasconcelos, Maria Celi. C. **Preceptoras estrangeiras para educar meninas nas casas brasileiras do século XIX**. Cadernos de História da Educação, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 285–308, 2018. DOI: 10.14393/che-v17n2-2018-2. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/che/article/view/43282>. Acesso em: 7 dez. 2024.

Viana, Fausto. **Almanaque da indumentarista Sophia Jobim**: um guia de indumentária, moda reflexões, imagens e anotações pessoais[recurso eletrônico]: São Paulo: ECA/USP, 2020. 665 p. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/523/461/1782>. Acesso em: 26 jan. 2025.

_____. et al. **O sistema de corte e costura de Sophia Jobim**: os anos de ouro de Mme Carvalho no Liceu Império: 1932-1954. . Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788572052825> Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1327 . Acesso em: 26 jan 2025.

Vianna, Cláudia Pereira. **O sexo e o gênero da docência**. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 17-18, p. 81–103, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644555>. Acesso em: 11 fev 2025.

Documentos oficiais

Alagoas. Lei 7.285 de 30 de novembro de 2011. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural alagoano. Disponível em: <https://secult.al.gov.br/patrimonio-cultural/principal/legislacoes/810-registro-de-bens-culturais-de-natureza-imaterial> Aceso em: 9 out 2024.

Blumenau. Lei Ordinária 9192 de 6 de maio de 2022. Institui o bordado Casa Meyer como patrimônio cultural imaterial do município. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/b/blumenau/lei-ordinaria/2022/920/9192/lei-ordinaria-n-9192-2022-registra-como-patrimonio-cultural-imaterial-do-municipio-o-bordado-casa-meyer> Acesso em: 9 out 2024.

Brasil. Constituição Federal de 1988, artigo 216. Constitui patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10647933/artigo-216-da-constituicao-federal-de-1988> Acesso em 9 out 2024.

Brasil. Decreto nº 981 de 8 de novembro de 1890. Approva o Regulamento da Instrução Primária e Secundária do Districto Federal. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-981-8-novembro-1890-515376-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 30 jun 2024.

Brasil. Decreto de 15 de outubro de 1827. Cria as escolas de Primeiras Letras em todo o Império. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LIM/LIM..-15-10-1827.htm Acesso em: 9 out 2024.

Brasil. Decreto nº 3.551, em agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm Acesso em: 9 out 2024.

Portugal. Decreto Lei nº 121 de 30 de junho de 2015. Estabelece os princípios orientadores e o enquadramento a que deve obedecer a cooperação entre o Estado e as entidades do setor social e solidário. Disponível em: <https://dre.tretas.org/dre/938810/decreto-lei-121-2015-de-30-de-junho>. Acesso em 8 out 2024.

Italia. Lei nº 3725 de 13 de novembro de 1859. Sobre a administração da instrução pública. Disponível em: <https://www.edscuola.it/archivio/norme/leggi/casati.html>. Acesso em: 9 out 2024.

Paraíba. Lei Ordinária nº 12003 de 1 de julho de 2021. Declara patrimônio imaterial cultural da Paraíba o Bordado. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/pb/lei-ordinaria-n-12003-2021-paraiba-declara-patrimonio-cultural-imaterial-da> Acesso em: 8 out 2024.

Sergipe. Lei nº 8.586 de 11 de outubro de 2019. Declara o “Modo de Fazer Renda Irlandesa, tendo como referência este ofício na Cidade de Divina Pastora”, Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Sergipe. Disponível em: <https://al.se.leg.br/Legislacao/Ordinaria/2019/O85862019.pdf> Acesso em: 9 out 2024.

Fontes orais

Sargaço, Nina - julho de 2019 - 60 minutos
Sargaço, Nina - abril de 2022 - 60 minutos
Sargaço, Nina - abril de 2023 - 30 minutos
Sargaço, Nina - dezembro de 2024 - 30 minutos

Periódicos

Almanaque das Senhoras
Arte de Bordar
Correio da Manhã
Correio Mercantil
Diário do Rio de Janeiro
El país
Exame
Filet Cama e Mesa
Jornal das Moças
Jornal do Brasil
Jornal do Comércio
Jornal das Senhoras
Journal des Ouvrages de Dames
Monogramas Artístico
Mãos de Fada
Moda e Bordado
O Globo
O Jornal
O Malho
O Enxoval do Bebê
O Enxoval da Noiva
Revista Cruzeiro
Revista Feminina
Revista Vogue

Sítios eletrônicos

academia.edu

acertifica.pt

acervodigital.unesp.br

almag.gov.br

archie.org

artigos.netsaber.com

bndigital.bn.gov.br

bibliotecadigital.fgv.br

blog.tribunadonorte.com.br

bordadomadeira.com

calabriaportal.com

camara.leg.br

cearaleste.com.br

chicagology.com

cm-viana-castelo.pt

cpdoc.fgv.br

costuraweb.com

cm-vianacastelo.pt

cubobranco-br.blogspot.com

curiosaweb.com

decopathe.com

diariodonordeste.com

ecodellojonio.it

e-cultura.pt

educacaopatrimonialemaete.com.br

elpais.com

em.com.br

enancib.ancib.org

enciclopedia.itaucultural.org.br

exame.com

facebook.com
favelaeissoai.com.br
folcloreportugal.blogspot.com
fundacaomichieakama.org.br
icom.museum
ich.unesco.org
[instagram.com/ninasargaco](https://www.instagram.com/ninasargaco)
ipatrimônio.org
journals.openedition.org
museudaimigração.org
museusdeflorença.com
museuimperial.museus.gov.br
netflix.com
oglobo.com
omalho.casaruibarbosa.gov.br
operamundi.uol.com.br
opiniaocaete.com.br
patrimônio.org
planalto.gov.br
plural.jor.br
gov.br
loc.gov
pap.pb.gov
paraibacriativa.com.br
paraibanoticias.net
planalto.gov.br
podcast.apple.com
poder360.com
portal.iphan.gov.br
portal.sescsp.org.br
plural.jor.br

pt.cribd.com

publico.pt

redeartesol.org.br

repositorio.ufpe.br

revistagalileu.globo.com

rsirius.uerj.br

rsnestudio.co.uk

scribd.com

sebrae.com.br

singer.com

taquiprati.com.br

terra.com

unesco.org

unesp.br

visit.funchal.pt

vogue.oglobo.com

vogue.pt

youtube.com

APÊNDICE A

TABELAS INDICATIVAS DOS ITENS DA COLEÇÃO

Segmento	Item	Quantidade aproximada
Vestiário	Bebê	301
	Infantil	100
	Feminino	530
	Trajes	3
Subtotal		934
Decoração	Toalhas	140
	Lençóis	100
	Cozinha	150
	Renda	200
	Peças bordadas	100
	Peças crochê	50
Subtotal		740
Diplomas	Centro Singer de Costura e Bordado	7
	Outros	8
Subtotal		15
Ferramentas	Armarinho	3.000
	Agulhas e linhas	1.500

	Lápis, giz, lapiseira	500
	Fusos	30
	Peças para flores	50
	Bilros	100
	Máquinas de costura	8
	Outros	330
Subtotal		5.518
Objetos	Itens de beleza feminina	250
	Bonecas	15
	Esculturas e bibelôs	30
	Móveis	20
	Caixas	20
	Quadros	20
	Fotos	100
	Livros	200
	Cadernos escolares	50
Subtotal		705
Revistas	Alemãs	200
	Francesas	100
	Portuguesas	140
	Americanas	10
	Brasileiras	400

	Espanholas	30
Subtotal		880
Panos de amostras	Trajes eclesiásticos	20
	Bordados	300
	Rendas	200
	Tricôs	60
	Crochês	60
	Macramês	60
	Bainhas	60
	Outros	260
	Mostruários	20
Subtotal		1.040
Álbuns de amostras	Bordados	20
	Corte e costura	20
	Tricô e crochê	20
	Rendas	20
	Outros	30
Subtotal		110
Métodos de ensino	Singer	20
	Outros	30
Subtotal		56
TOTAL GERAL		9.998