

Paninhos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história

MARIZE MALTA*



Imagem1 –Abafador para bule de chá. S/d. Instituto Feminino da Bahia.

Imagem 2 - Modelo floral (detalhe) para bordado com trancelim. A Estação, Rio de Janeiro, ano XIV. n.3, Suplemento, 15 fevereiro 1885.

Imagem 3 –Porta-trabalho manual. S/d. Veludo, algodão e aplicação de medalhão em ponto de cruz. Museu Casa da Hera, Vassouras, RJ.

Ainda hoje podemos encontrar, em guardados antigos de família, paninhos bordados, peças em tecido feitas por habilidosas mãos de avós, bisavós e tataravós ou por elas compradas ou recebidas de presente e conservadas por algum motivo especial, formando uma espécie de museu privado sentimental. Atualmente, diante de uma vida corrida e com demandas de praticidade, esses “paninhos”, como eram chamados, não estão mais em uso. Alguns os consideram um excesso, outros, uma cafonice. E assim, descansam e amarelam-se no fundo de muitas gavetas. Mas basta que alguém os resgate para que as lembranças venham à tona, as mãos se reconfortem com suas superfícies macias, os olhos se percam pelos desenhos minuciosos e delicados, ou mesmo extravagantes e imaginativos, promovendo uma experiência estética própria aos ambientes domésticos.

Singelas toalhas com rendinhas para enfeitar as mesas, toalhas de rosto em linho com as iniciais do nome bordadas ou intrincados pontos de crochê para modelarem relevos em almofadas são exemplos de peças que conviveram com várias gerações, deram suporte a sociabilidades, ampararam formas de comportamento, participaram na construção de identidades de gênero, auxiliaram a desenvolver um tipo de percepção visual, um gosto pelos detalhes e ornamentos. Estabeleceram uma forma de experiência com uma materialidade

*Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em História Social.

particular, própria do artefato têxtil, tão intimamente próximo ao corpo, ativando um sentido peculiarmente combinado em visual-tátil-olfativo (sim, alguns eram cheirosos). Essas características já seriam suficientes para que esses artefatos têxteis fossem assumidos como patrimônio histórico, cultural e artístico no Brasil, especialmente porque as tradições das rendas, dos bordados e dos trabalhos manuais com agulha estão fortemente imbricadas com diversas manifestações culturais no país, de norte a sul¹, e ainda hoje são fontes de renda de muitas famílias². Onde, então, estaria preservado esse patrimônio histórico para que gerações futuras possam ter acesso e conhecer seu legado cultural? Não conseguimos vê-lo e, portanto, ficamos sem condições de sabê-lo.

Tão onipresentes nas casas oitocentistas no Brasil, as artes do bordado, os trabalhos de agulha, os artefatos manuais com tecidos e linhas praticamente inexistentes preservados em acervos, dificultando encará-los enquanto patrimônio, dignos de serem pesquisados e capazes de gerarem conhecimento. Assumindo um discurso em prol da coletividade, os museus garantem o acesso visual do objeto e carregam “o ideal de uma transmissão livre e imediata do saber”³. Na medida em que não existem referências a esses artefatos em museus, acabamos privados de fontes primárias que deem suporte a revisões museográficas de casas históricas ou museus casas, que envolvam colocações, reposições ou substituições têxteis. Também negligenciados pelos livros de história, de história da arte e mesmo de design ou cultura material, os artefatos têxteis domésticos são praticamente ilustres desconhecidos dos estudos científicos⁴. Se essa é uma realidade no Brasil, o mesmo não se pode afirmar de países como Inglaterra e Estados Unidos, apesar de os estudos a esse respeito não remontarem 30 anos⁵, na sua grande maioria, impulsionados por historiadoras feministas⁶.

O presente trabalho pretende recuperá-los do fundo dos baús de nossos antepassados, lançar olhar curioso sobre suas conformações e refletir sobre as costuras que prenderam os fios de memória de suas existências, impossibilitando a construção de suas histórias. Assim, nos lançaremos aos primeiros movimentos para procurar compreender suas conformações, seu lugar social e os sentidos a eles atribuídos que os tornaram tão esquecidos, observando seus entrelaçamentos históricos, tais quais os complexos pontos de agulha que reuniram tantas heranças do passado, tantos saberes e memórias.

Conforme aponta Gaskell⁷ três instituições foram centrais para a definição, pela prática, dos limites e hierarquias internas do que ele chamou de material visual: 1) negociantes, leiloeiros,

colecionadores; 2) diretorias de museus e de galerias públicas; 3) historiadores de arte acadêmicos, editores e críticos. Essas três instituições privilegiaram os têxteis de ostentação “necessários ao vestuário e à decoração das casas do clero, da nobreza e de alguns outros abastados”⁸. As tapeçarias de parede, de forração de móveis e resposteiros, colchas, como as de seda, bordadas, e os tapetes de pelo, normalmente todos produzidos por manufaturas de renome, costumam alcançar certa visibilidade em alguns museus de arte, especialmente de artes decorativas. Seus estudos têm recebido alguma atenção, ligados a produções industriais⁹, relacionados a design e arquitetura doméstica¹⁰ ou a partir da história das artes decorativas que se debruça sobre os têxteis de ostentação ou paramentos de festa, por vezes de cunho religioso¹¹. Contudo, os “paninhos” foram esquecidos. Os museus praticamente não lhes deram valor. O luxo prevaleceu sobre o trivial.

De certo, existem algumas instituições cujos acervos contam com peças têxteis da domesticidade, mas raramente as vemos exibidas ou em uso e muito menos são estudadas e suas análises e reflexões publicizadas. Uns podem ser encontrados em antiquários, outros em feiras de bric-a-brac, mas poucos em museus¹². No estado do Rio de Janeiro há peças preservadas, especialmente no Museu Imperial de Petrópolis, como colchas, toalhas de rosto, lencinhos, fronhas. A maior coleção, contudo, encontra-se no Instituto Feminino da Bahia, denominado inicialmente (1933) de Arte Antiga Feminina¹³. Lá estão reunidos vestuário, roupa branca da casa e os paninhos decorativos. Seu acervo é tributário de doações de diversas mulheres que guardaram seus legados familiares têxteis, tão fortemente ligados à costura. Excetuando a indumentária, os paninhos estão à espera da construção de suas histórias.

As escolhas daquilo que foi historicizado e atribuído valor artístico guiaram formas de olhar e valorizar certas produções ao longo dos tempos, o que esteve em sintonia com atitudes do que tornar visível em museus e o que ser digno de ser preservado em acervos. Tudo aquilo preterido pelas instituições acabou, de um modo geral, por ser desconsiderado como artístico e sem relevância cultural. Fora das vistas, esquecidos em gavetas e armários, grande parte dos têxteis domésticos está inacessível aos olhos do visitante e dos pesquisadores.

Uma das questões que podem nos ajudar a compreender o pouco estudo é a dificuldade de ajuizá-los – artístico ou não artístico – e de inseri-los em uma determinada categoria classificatória, a qual conduziria a certos preceitos teóricos e métodos de abordagem. A ideia

de diferenciação de tipos de valor artístico, e mesmo sua ausência, procurou ser demarcada com identificações distintivas, cujas classificações e sentidos foram se alterando pelos tempos, incluindo e excluindo categorias de objetos conforme interesses envolvidos. Artes utilitárias, artes manuais, artes decorativas, artesanato, arte doméstica, artes industriais, entre outros, englobavam uma variedade de atividades, sendo que cada classificação não abarca toda a sorte de objetos e processos técnicos. Os objetos identificados por essas nomenclaturas têm em comum a situação de não pertencimento ao patamar das grandes obras de arte, assentadas especialmente em pinturas e esculturas, realizadas por autores individuais e reconhecidos como artistas. Por outro lado, não é qualquer pintura que atinge o patamar de artístico, como não é qualquer objeto que pode se adequar a uma categoria estabelecida. Afinal, artístico, decorativo, utilitário, etc., não são dados, mas são sentidos decorrentes de disputas em um jogo complexo de agentes e reagentes.

Certos artefatos foram completamente preteridos de determinadas categorias. Por exemplo, um paninho de bandeja feito de crochê não seria considerado arte decorativa e muito menos arte industrial, podendo ser visto como artesanato, mas não necessariamente arte popular. Sendo assim, nem uma história das artes decorativas nem estudos de design se interessaram por constituir os artefatos têxteis domésticos como objeto de pesquisa, pois nem todas as peças se aproximam de um estatuto reconhecidamente artístico e muitos são objetos únicos ou feitos manualmente, um a um, afastando-se dos pressupostos tradicionais do campo de estudo do design. Sendo artesanal mas executado por mulheres de elite, o paninho não seria incorporado em um museu do folclore e de arte popular, interessados na preservação do “saber do povo”.

Normalmente são tratados como categoria homogênea, como se todos os paninhos fossem iguais independente do lugar, do tempo e de quem os produzia, vendia, consumia e os possuía. Os trabalhos manuais com tecido podiam ser comprados prontos ou feitos em casa, importados ou locais, brancos ou coloridos, mais simples ou bem enfeitados, feitos por meninas ou senhoras bem idosas, também por homens e, no século XIX, ainda produzidos mecanicamente, apesar da forte ligação dos chamados trabalhos de agulha com o mundo feminino e a execução manual.

Os têxteis domésticos envolvem muito mais itens do que os chamados “paninhos”, abrangendo os têxteis de revestimento e sobreposição, geralmente tratados como tecidos de decoração

(forração de móveis, cortinas, colchas) e tapetes; os de serviço, a chamada roupa branca e as alfaias; os ornamentais, que lidam com pouca interação, como quadros bordados, por exemplo. Os têxteis de decoração englobam produção industrial e artesanal, apesar de que a sua fabricação em grande metragem e a execução mecânica a partir do século XVIII vinculam-nos a uma escala manufatureira¹⁴. No século XIX, foram realizados por mulheres pouco abastadas ou moradoras de locais distantes dos grandes centros, que, sem condições de acesso e aquisição de tecidos importados ou elaborados, desenvolviam suas peças em casa.

Machado de Assis, em Memorial de Aires, menciona um interior pacato, mas muito distinto, com peças criadas pela esposa de um guarda-livros, Dona Carmo:

Sabia conservar o bastante e o simples; mas tão ordenadas as coisas, tão completadas pelo trabalho das mãos da dona que captavam os olhos ao marido e às visitas. Todas elas traziam uma alma, e esta era nada menos que a mesma, repartida sem quebra e com alinhamento raro, unindo o gracioso ao preciso. Tapetes de mesa e de pés, cortinas de janelas e outros mais trabalhos que vieram com os anos, tudo trazia a marca da sua fábrica, a nota íntima da sua pessoa. Teria inventado, se fosse preciso, a pobreza elegante¹⁵.

Essa pobreza elegante, apontada por Machado, era devedora incontestemente dos têxteis caprichosamente realizados por Dona Carmo.

Os têxteis de sobreposição eram típicos das casas de fins do século XIX e encontrados em variados aposentos. Eles se utilizavam de diversificadas técnicas de confecção e contribuíam para ampliar a demanda por aconchego, complexidade e acúmulo de informações visuais, mas também como formas de distinção e demarcação de gostos conforme classes sociais, gêneros e status cultural. Os trabalhos de agulha eram empregados igualmente na personalização das roupas de cama e de banho, com aplicação de bicos, franjas, bordados e monogramas aos finos tecidos de linho, aproximando-se da personalidade das roupas de vestir e chamando atenção para o fato de que tinham dono.

Se as toalhinhas foram mais frequentes, outra sorte de trabalho com tecidos auxiliava na decoração da casa: quadros bordados (pintura de agulha), acolchoados ou em ponto de cruz, esculturinhas de tecido e feltro, sachês com perfume eram exemplos de peças que conquistavam distintas superfícies e lugares para serem visualizados. As almofadas foram amplamente utilizadas, sejam as de encostar, dispostas sobre móveis de assentos, sejam as de

pé, que permaneciam no piso. Essas últimas gozavam dos mais diversos formatos, alcançando volumes extravagantes e competindo com os objetos escultóricos dos salões.

Não existia casa, da segunda metade do século XIX a princípios do XX, que não estivesse povoada de paninhos espalhados sobre poltronas, mesas e mesinhas, penteadeiras e lavatórios, vitrines e oratórios, criados-mudos e guarda-louças. Ornando uma superfície ou apoiando algum objeto, eles ofereciam um contraste delicado às superfícies escuras da madeira ou aos padrões estampados com cores vivas e variadas dos sofás e poltronas, e destacavam as peças que neles pousavam, demarcando sua individualidade. Em alguns casos, para cada objeto exposto havia um artefato têxtil embaixo dele.

A ideia de aconchego do lar oitocentista, em parte, é devedora dos têxteis domésticos. Presentemente, quando visitamos museus casas ou museus históricos com ambiências que remontam a residências do século XIX e início do XX, espalhados pelo país, os paninhos são improváveis peças museológicas ou de ambientação. A casa está pelada!¹⁶ Ela carece daqueles artefatos tão usuais em fins do século XIX e provenientes dos trabalhos manuais das mulheres que ofereciam, com suas ‘mãos de fada’, encantos visuais para o dia a dia da família.

Até o século XIX, o dote das noivas normalmente incluía o enxoval, tomado como parte dos bens dos pais da noiva, e nele a presença dos têxteis de cama, mesa e banho era frequente, apontando para a distinção que esses bens de consumo recebiam no trato social¹⁷. A partir de então, não foram mais mencionados no dote, passando a serem considerados itens diários, parte do sustento que os pais deveriam garantir aos filhos. Muitos enxovais eram preparados pelas mulheres desde a puberdade, quando bordavam a inicial de seu nome, reservando espaço para a letra do futuro marido. A cada linha costurada no tecido, a jovem mulher ia dimensionando a textura de seus sonhos e materializando as expectativas do seu futuro social.

As mulheres oitocentistas eram encorajadas a aprenderem o manejo de linhas e agulhas desde meninas. Vera Cleser, autora de um detalhado manual sobre a vida doméstica para brasileiras, afirmava: “A primeira recomendação que dirigirei a toda mulher, seja qual for a sua fortuna e posição social, é a de aprender a cortar e costurar todos os objetos de seu uso, desde a roupa branca até os seus vestidos de preço”¹⁸. Mesmo que algumas tivessem dons para poesia, música, pintura, culinária, a costura era quase uma condicionante de formação e um

conhecimento importante, senão fundamental, para a vida de casada. Como registra a autora, toda moça de boa família: “Estuda o piano, o canto, a pintura, lê livros instrutivos, recorda coisas aprendidas na escola, ocupa-se com trabalhos de agulha, com a limpeza da casa, com o concerto da roupa e é o orgulho e a alegria do lar”¹⁹. Idealmente a mulher oitocentista toca e canta, pinta e lê, limpa a casa e está por um bom tempo com a agulha na mão, consertando uma peça ou criando algo novo.

O aprendizado em casa e nos colégios femininos reforçava a ideia de naturalização da costura na vida da mulher oitocentista, quase como algo atávico ao feminino. Toda juvenzinha recebia seu pedaço de pano onde aprendia seus primeiros pontos, com a mãe ou uma instrutora, e armazenava os motivos preferidos em uma espécie de mostruário e prova de percurso. Muitos desses panos se transformavam em quadros e adornavam os quartos de costura e de dormir ou foram guardados como lembrança, como um emblema dos pendores da mocidade. A tradição dos mostruários de pontos ainda sobreviveu por muitas décadas pelo século XX. Dona Maria Cecília Pereira das Neves Volpi²⁰, nascida em Ribeirão Preto em 1934, guardou o seu mostruário de bordado e o da professora (imagens 4 e 5), dando oportunidade de vermos o modelo e os resultados alcançados pela aluna. Dona Maria Cecília aprendeu a bordar quando tinha 12 anos no colégio Santa Úrsula de Ribeirão Preto, onde os trabalhos de agulha faziam parte do currículo, tendo como mestra a tia materna Olga Rocha. O parentesco provavelmente facilitou a guarda dos dois paninhos.



Imagem 4 – Mostruário de bordado de Maria Cecília Pereira das Neves Volpi. Década de 1940. Coleção Particular.

Imagem 5 – Mostruário de bordado da prof. Olga Rocha. Década de 1940. Coleção Particular.

Em cambráia de linho, medindo 32cm de largura por 66cm de comprimento, semelhante à dimensão de uma toalha de mão, os dois mostruários apresentam bainha aberta costurada à mão, oferecendo um acabamento reforçado que lhes garantiu uma ótima integridade. A metade inferior, nos dois casos, concentrou os variados tipos de intervenções: casa para botões, algarismos bordados em ponto de cruz, flor em ponto cheio, frisos decorativos, flores e frutos em relevo. Enquanto a professora oferecia o modelo (imagem 5), inclusive de cores, a principiante se esforçava em aprender a ver e a fazer (imagem 4), procurando chegar próximo à perfeição da mestra que, como uma boa costura, deveria ser tão caprichada no lado direito quanto no avesso.

Os paninhos e bordados poderiam ser considerados como símbolos de castrações e castigos velados aos desejos femininos. No entanto, merecem ser tomados como um lugar de liberdade, pois nele as mulheres de comportamentos burgueses, normalmente tão subservientes às vontades e aos mandos dos maridos, tinham nas rodas de costura ou mesmo no trabalho solitário a sensação de controle e de poder de criação. Em uma sociedade

fortemente patriarcal como a brasileira, nem a decoração doméstica, tida como da alçada do mundo feminino, no século XIX, era conduzida pelas donas de casa. Geralmente, eram os maridos que escolhiam e adquiriam os móveis, lidavam com a mão de obra, pagavam pelos serviços²¹. Mesmo que algumas mulheres representem a exceção, como Eufrásia Teixeira Leite, as atividades manuais sem fins lucrativos e sem participação de atividades comerciais garantiam distração e ocupação do tempo livre, sinônimo de confortável posição social. Os paninhos seriam finos artefatos de distinção e também um espaço para expansão da interioridade, de domínio de um código particular, de criação de uma linguagem artística especial, que só as mulheres dominariam.

Se a historiografia não deu atenção a esses tecidos de casa, a produção artística não os relegou ao esquecimento. Rosângela Rennó realizou a exposição-obra “Projeto Educandaros – 1783-2013”, fruto de sua residência na Casa Daros, que esteve em cartaz de outubro de 2013 a início de 2014, quando realizou um trabalho de memória afetiva do edifício e seus usos. Os fragmentos materiais do prédio, construído em 1866 para abrigar um educandário para meninas órfãs, misturaram-se a fotos antigas, móveis, objetos e documentos pessoais de ex-alunas, como bordados, crochês e rendas. Uma das fotos trazia o registro da sala de trabalhos manuais, organizada para exposição, com peças litúrgicas, vestes, toalhas e paninhos, em que o branco era soberano. Uma imagem de 1956 mostra outro ambiente também arrumado para exposição, com destaque para uma toalha de mesa de renda irlandesa. Por sobre as toalhas de mesa exibidas, pousavam arranjos de flores, produto das alunas do curso primário.

Rosângela organizou em vitrines um conjunto de memórias que se justapunham, sobrepunham-se, confundiam-se: cadernos, cartões, desenhos, boletins, aquarelas, documentos civis, fotografias e exercícios escolares ficavam entremeados com diferentes tipos de trabalhos têxteis. Peças de filé, renascença, rendendê, bilro, crochê ora velavam escritos, ora ofereciam uma base para destacar algum objeto. Uma grande colcha de crochê acolhia vidros de laboratório e cacos cerâmicos, com sua decoração delicada. Os paninhos com linhas emaranhadas de desenhos suaves chamavam a atenção para os escritos de caligrafia caprichada, para a pintura minuciosa dos cacos. A presença têxtil, especialmente dos paninhos, alertava de que não se tratava de uma mostra arqueológica. Os paninhos forneciam a dimensão afetiva, instaurando uma poética da intimidade, um suporte macio para os devaneios que permitiriam o alcance de uma espécie de irrealidade, onde a arte se

transfigura e permite que o próprio paninho se inscreva em uma obra de arte e alcance ele mesmo o estatuto artístico, deixando de ser mero trabalho manual feminino, ultrapassando a condição de um simples paninho.

Procurando superar a idéia de que o trabalho feminino com a agulha não tem nada de simples nem insignificante, a artista britânica Eliza Bennet produziu a obra “A woman’s work is never done” (O trabalho de uma mulher nunca acaba), propondo intervenções, perpetuadas por meio de fotografias e vídeos, quando resolveu bordar as próprias mãos. Eliza se utilizou de diversos pontos de bordado, cujos efeitos sugerem as mãos calejadas de trabalhadoras braçais, promovendo um contraste entre aquilo que é considerado um típico e delicado trabalho feminino – o bordado – e o oposto, o efeito visualmente incômodo, representando o trabalho duro e mal remunerado de tantas mulheres em ocupações como costura, faxina, cozinha e cuidados com crianças. Linhas de cores rosa, bege, salmão, relacionadas à suavidade feminina, foram costuradas na pele, de modo indolor, mas com a impressão visual de incômodo, localizando a experiência estética diante da dicotomia beleza e dor, delicadeza e força, maleabilidade e dureza. O bordado endérmico sublevava a efemeridade e desgaste do têxtil, chamando atenção para a mão como suporte e acionador do próprio trabalho. A mão se transformava em paninho, um paninho de ação e denúncia poética.

Talvez, justamente por serem designados no plano diminutivo, os paninhos tenham sido preteridos dos estudos históricos, demarcando o quanto deveriam ser tomados como insignificantes documentos materiais. Se fossem identificados como tecidos ornamentados, fazendas domésticas ou objetos bordados, em vez de paninhos, pudessem ser encarados como uma arte têxtil, atraindo certo interesse estético e alcançando um lugar de dignidade na história. Por outro lado, ultrapassar o diminutivo ou evitá-lo retira dos paninhos toda sua carga sentimental, todo seu encanto com delicados e diminutos pontos de afeto, toda sua fantasia de detalhadas linhas sentimentais, todo o cuidado sensível que desvelavam com seus serviços. São peças em que o encontro entre o emotivo e o racional, entre o rigoroso e o sensível, entre o banal e o excepcional estão acomodados em igual e justa medida. Não são uma coisa ou outra, são ambas, são paninhos, agulhas e pespontos... É preciso querer conhecê-los, aprender a olhá-los, desvendar seus códigos, dominar suas linguagens, saber seus usos, enfrentar sua diversidade, perceber suas poéticas, perseguir suas historicidades, incorporá-los ao patrimônio do país. Assim, os paninhos poderão continuar a ser paninhos mas sem se subjugarem ao

diminutivo, ao subserviente e ao pejorativo. Já é hora dos historiadores começarem a aprender a costurar e bordar...

Referências bibliográficas:

- ALMEIDA, Julia Lopes. *Livro das noivas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Companhia Nacional Editora, 1896.
- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Klick, (s.d.).
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond. Teares, fios e tecidos em viagem. Produções e exportações da Real Fábrica das Sedas para o Brasil (1734-1821). *Revista de Artes Decorativas*, Porto, n. 4, p.123-144, 2010.
- CASTRO, Celso; LEMOS, Renato. *O diário de Bernardina: da monarquia à república, pela filha de Benjamin Constant*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo:
- CLESER, Vera. *O lar doméstico*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1902.
- GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 235-271.
- GOGGIN, Maureen Daly. *Women and the material culture of needlework and textiles, 1750-1950*. Surrey: Alshgate Publishing Limited, 2009.
- KIRKHAM, Pat. (Ed.) *The gendered object*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- LODY, Raul; DANTAS, CármenLúcia. *A casa da gente alagoana*. Museu Théo Brandão. Maceió: Edufal, 2002.
- MALTA, Marize. 'A casa está pelada!' I Encontro de gestores de acervos históricos de têxteis domésticos. *Iara, revista de moda, cultura e arte*, São Paulo, v. 6, p. 149-152, 2013. Disponível em: <http://www.iararevista.sp.senac.br/>. Acessado em: fevereiro de 2015.
- MOTTA, Maria João. Contributos para o estudo da coleção têxtil do Museu de Aveiro. Paramentos de festa. *Revista de Artes Decorativas*, Porto, n.3, p. 65-102, 2009.
- MUSEU DO TRAJE E DO TÊXTIL. Salvador: Fundação Instituto Feminino da Bahia, 2003.
- MUSEUM OF DOMESTIC DESIGN AND ARCHITECTURE. Disponível em: <http://www.moda.mdx.ac.uk/> Acessado em: março de 2015.
- NAZZARI, Muriel. Dotes paulistas: composição e transformações (1600-1870). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n.17, p.87-100, set. 1988-fev. 1989.
- OTT, Florence. A Sociedade Industrial de Mulhouse e a memória têxtil. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (org.). *Inovações, coleções, museus*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p.111-124.
- PEIXOTO, Ana Lucia Uchoa. O museu do traje e do têxtil. In: MUSEU DO TRAJE E DO TÊXTIL. Salvador: Fundação Instituto Feminino da Bahia, 2003, p.11-14.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*. London: RoutledgeClassics, 2003.
- SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*, Campinas, n.2, vol.1, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa>

Notas:

¹ As rendas de bilro, por exemplo, continuam a ser produzidas até hoje de Belém a Florianópolis, apesar de serem mais relacionadas aos estados do nordeste. Estão vinculadas aos núcleos de pescadores, pois como diz o dito popular “Onde há rede, há renda”. LODY, 2002, p.71.

² O SEBRAE tem realizado em todo o país levantamento dos trabalhos artesanais existentes em determinadas regiões, procurando mapear as potencialidades produtivas locais, seja identificando saberes individuais ou compartilhados, como trabalhos em cooperativas. Há uma variedade significativa de trabalhos com agulhas, máquinas de costura e teares, apontando para a permanência da tradição têxtil no Brasil.

³ POULOT, 2011, p.17.

⁴ Podemos citar como exceção artigo de Ana Paula Simioni (SIMIONI, 2010) que trata dos bordados e sua correspondência com os trabalhos femininos, vistos em condições inferiores às artes superiores, normalmente protagonizadas por artistas homens.

⁵ GOGGIN, 2009.

⁶ POLLOCK, 1986; KIRKHAM, 1996;

⁷ GASKELL, 1992, p.238.

⁸ BRAGA, 2010, p.137.

⁹ Em 1825 foi fundada em Mulhouse, cidade na Alsácia, França, a Société Industrielle de Mulhouse (SIM). Dois anos depois se iniciava uma coleção de tecidos doados pelas empresas de impressão de tecido do Alto Reno, núcleo do que viria a ser um museu industrial para preservar os arquivos da indústria de tecidos pintados. Fechado e reaberto algumas vezes, acabou por se desenvolver no Musée d’Impressions sur Étoffes, em 1955. Hoje o museu conta com 6 milhões de estampas. OTT, 2011.

¹⁰ Há na Inglaterra o Museum of Domestic Design and Architecture (MODA), vinculado à universidade de Middlesex. O acervo comporta mostruários, livros, catálogos e revistas relacionadas a design e decoração para o lar ‘comum’, especialmente de princípio e meados do século XX. Existem preservadas amostras de tecidos para decoração.

¹¹ Exemplo de estudo de têxteis usados para festividades pode ser encontrado em artigo sobre a coleção têxtil do Museu de Aveiro, Portugal, escrito por Maria João Motta. MOTTA, 2009.

¹² Existe no Museu Histórico de Piauí um mostruário em ponto de cruz em exposição.

¹³ PEIXOTO, 2003, p.11.

¹⁴ Até o período de produção em larga escala, eram artigos de luxo, geralmente presentes em ambientes monárquicos e senhoriais, envolvendo materiais sofisticados como a seda, e alguns corantes que garantiam cores especiais, como a púrpura. Sendo assim, os têxteis de decoração foram peças decorrentes de serviços de tapeceiros, de uma produção especializada. Por outro lado, foram igualmente provenientes de habilidosas mãos femininas que produziam em casa suas peças.

¹⁵ ASSIS, *Memorial Aires*, p.25-26.

¹⁶ Veja MALTA, 2013. 'A casa está pelada!' I Encontro de gestores de acervos históricos de têxteis domésticos. Iara, revista de moda, cultura e arte.

¹⁷ Em artigo na Revista Brasileira de História, Muriel Nazzari descreve o enxoval de Anna Maria da Horta, recebido de sua mãe em 1758, em São Paulo: “uma colcha adamascada escarlata, outra colcha, um dossel de cama com cortinas de bom algodão com fitas, uma cama com colchão de lã, três pares de lençóis com fronhas, duas toalhas de mesa com 12 guardanapos, seis toalhas, seis colheres de prata com seis garfos de prata, duas cômodas de jacarandá, uma grande e uma pequena”. NAZZARI, 1988-89, p.91.

¹⁸ CLESER, p.95.

¹⁹ CLESER, p.93-94.

²⁰ Agradeço imensamente à colega Maria Cristina Volpi, companheira dos interesses pelos têxteis, por ter me mostrado os paninhos de sua mãe, deixado-os sob minha guarda por alguns dias e me passado as informações sobre a formação de sua mãe. Também registro um agradecimento especial a D. Maria Cecília por ter preservado em seus guardados esse delicado documento material.

²¹ Em arquivos de alguns museus casas, como o do Museu Casa de Rui Barbosa e Museu Casa de Benjamin Constant, existem anotações em cadernetas de gastos, comentários em cartas, recibos e notas fiscais referentes à decoração do lar, cujos signatários eram os homens, donos da casa.