

Espadas e agulhas: relações entre o bordado e a guerra

Swords and needles: relations between embroidery and war

Maria Celina Gil¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6829-9617>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1958>

[resumo] Este artigo propõe a pensar as relações entre o bordado e a guerra, tendo como ponto de partida as próprias relações de gênero que permeiam o trabalho com os têxteis e o serviço militar. Se as artes aplicadas, notadamente o bordado, foram consideradas ao longo do tempo por muitas sociedades como um símbolo de feminilidade ideal, o militarismo foi um dos elementos responsáveis por ajudar a forjar uma ideia de masculinidade estereotipada. No entanto, nem tudo ocorre de acordo com as expectativas sociais de gênero. A ideia de que mulheres não se envolveram em guerras, ainda que frequentemente apagada pela historiografia, não se comprova. A distância absoluta entre os homens e as artes têxteis também não se sustenta. A partir de uma costura entre estes assuntos, este artigo passeia pela história do bordado, da arte e da guerra, analisando situações em que o bordado foi usado como arma de guerra pelas mulheres; em que homens militares usaram o bordado como forma de expressão para suas experiências de guerra; e em que artistas, questionando os horrores da guerra e da barbárie, usaram o bordado e a indumentária para criar obras de arte.

[palavras-chave] **Bordado. Guerra. Gênero. Arte têxtil. Indumentária.**

¹ Maria Celina Gil é graduada em Cinema pela FAAP (2011) e em Letras pela FFLCH/USP (2014). Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Membro do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP. Pesquisadora de Pós-Doutorado na Unicamp. Atua como figurinista e maquiadora cênica.

[abstract] This paper aims to reflect on the relationship between embroidery and war, taking as a starting point the gender relations that permeate the work with textiles and the military service. If applied arts, especially embroidery, have been considered over time as a symbol of ideal femininity, militarism was one of the responsible for forging an idea of stereotypical masculinity. However, not everything occurs according to social expectations of gender. The idea that women did not engage in wars, although often erased by historiography, is not proven. The absolute distance between men and the textile arts is also untenable. Based on a connection between all these subjects, this paper explores the history of embroidery, art and war, analyzing situations in which embroidery was used as a weapon of war by women; in which military men used embroidery as a form of expression for their war experiences; and in which artists, questioning the horrors of war and barbarity, used embroidery and clothing to create works of art.

[keywords] **Embroidery. War. Gender. Textile art. Clothing.**

Recebido em: 05-05-2025.

Aprovado em: 05-08-2025.

Primeiros pontos

Diz Simone de Beauvoir, em sua clássica obra, “O segundo sexo” (2016), que a mulher é vista sempre em relação ao outro – e é precisamente isso que caracteriza sua condição de “segundo sexo”, uma cidadã de segunda classe. Não é surpreendente que os estudos de gênero tenham se debruçado tanto sobre a condição da mulher e sua presença na sociedade. O feminismo de primeira onda, representado no Norte Global pelos movimentos Sufragistas, exigia a equidade de direitos civis para uma população que representava cerca de metade da população mundial. A urgência de alcançar um estado básico de civilidade fez com que caíssemos, muitas vezes, na armadilha apontada por Beauvoir: a de considerar o homem como o gênero “neutro” e a mulher como o “outro em relação a ele”. De Laurentis (1994) reforça o perigo na ênfase na ideia de diferença entre homens e mulheres, apontando que isso “confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal dos sexo (a mulher como diferença do homem, com ambos universalizados, ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto igualmente universalizada)” (De Laurentis, 1994, p. 207).

Então, antes de qualquer análise, é preciso deixar claro o recorte geográfico/cultural a que grande parte das experiências citadas ao longo deste artigo se referem: o Ocidente, principalmente, sociedades, se não europeias, influenciadas pela tradição cultural que veio de lá. Não se pode falar sobre gênero ou “tecnologias de gênero” (De Laurentis, 1994) sem compreender que

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais (De Laurentis, 1994, p. 212)

A partir dessa ideia – e estabelecido o recorte sobre o qual nos debruçamos – não se pode pensar em uma teoria que fale de gêneros que se debruce apenas sobre as construções que estruturam a ideia de feminino. Se existem as expectativas de feminilidade, também existem as expectativas de masculinidade a serem performadas e atingidas como ideais. Deixar de reconhecer isso é deixar de questionar quais as necessidades urgentes também de mudança no comportamento masculino, fundado em uma sociedade que glorifica e apoia a hetero-cis-generidade em detrimento de toda e qualquer outra expressão possível.

A construção da masculinidade e seus ideais de comportamento não pode, evidentemente, ser explicada de maneira simples ou exata. Muitos séculos e contingências levaram à consolidação das expectativas do que é esperado de como um homem deve ou não se comportar. Segundo Hardy e Jiménez (2001):

A família, a escola, os meios de comunicação e a sociedade em geral o ensinam, explícita e implicitamente a forma que se deve pensar, sentir e atuar como “homem”. Por exemplo, não pode chorar, deve ser forte, não deve mostrar seus sentimentos, não pode ter medo, e deve ser viril.

[...]

A masculinidade possui um elemento chave que é o poder; ser homem significar ter e exercer poder. O poder associado à masculinidade exige possuir algumas características como ganhar, ordenar, atingir objetivos e ser duro (Hardy e Jiménez, 2001, tradução nossa).

Essas características, seguindo a lógica da necessidade de diferenciação entre os gêneros, tornariam os homens diferentes das mulheres. É por isso também que, segundo os autores, o homem não assumiria tarefas domésticas, já que, se elas são atribuídas principalmente ao gênero feminino na história da sociedade ocidental, são tarefas depreciáveis e tais tarefas não deveriam fazer parte da educação de um homem (Hardy, Jiménez *et al.*). Se a demonstração de poder e controle é aquilo que garante ao homem a expressão de sua masculinidade nessa construção social, não é surpresa que seja quase impossível pensar sobre essas expectativas de gênero sem falar sobre guerras.

Tentar criar uma história da guerra é uma tarefa praticamente impossível. Ao nos debruçarmos sobre a história da humanidade, seja ela mítica ou baseada em registros de acontecimentos do passado, percebemos que a guerra se entrelaçou à construção das sociedades desde os tempos mais remotos. Seja nos mitos fundadores das mais diversas religiões, seja nos livros de história, os conflitos bélicos em maior ou menor escala estão presentes em

nosso imaginário de tal modo que parece quase impossível imaginar um mundo em que as guerras não ocorram.

Uma das principais obras fundadoras do pensamento mítico e literário Ocidental – e uma das mais antigas conhecidas retratando uma guerra – é a *Ilíada*, de Homero. Possivelmente escrita por volta do século VIII a.C., a obra é um poema épico que conta uma parte da história da Guerra de Troia, um conflito que surge após Paris, príncipe de Troia, sequestrar Helena, esposa do rei grego, Menelau.

Funcionando como uma continuação da obra “*Ilíada*”, do mesmo autor, a “*Odisseia*”, escrita no mesmo ano, relata a história do retorno de Ulisses, Rei de Ítaca e famoso criador do engenho que finalizou a Guerra de Troia: o Cavalo de Troia. Sua volta para casa é cheia de intempéries; uma punição de Poseidon sobre o grego, após este ter cegado seu filho, Polifemo. Ele demora cerca de dez anos para retornar à Ítaca e retomar seu trono. Sua história, porém, não é a única contada pela *Odisseia*.

A obra nos conta, em paralelo, a história de Penélope, a esposa de Ulisses. Ao fim da longa guerra, Penélope esperava que Ulisses retornasse, mas isso demorava a acontecer e diversos pretendentes passaram a cercá-la para que se casasse novamente. Ítaca vivia um vácuo de poder: nem ela, uma mulher, poderia assumir o trono, nem seu filho, Telêmaco, adolescente, muito jovem para ocupar o papel de líder. Ela, então, elabora o seu próprio engenho: diz que irá tecer uma mortalha ao seu sogro, Laertes, e ao término desse trabalho, escolherá um noivo. Porém, Penélope trabalha na mortalha durante o dia e a desfaz durante a noite, para que o trabalho nunca tenha fim.

O engenho de Ulisses e Penélope os coloca, para Ítalo Calvino, como personagens dotadas de características semelhantes:

Do mesmo modo, Penélope também se apresenta como fingidora, com o estratagemma do tecido; o bordado de Penélope é um estratagemma simétrico ao do cavalo de Tróia e como ele é produto da habilidade manual e da contrafação: as duas principais qualidades de Ulisses são também características de Penélope (Calvino, 1993, p.22).

De um lado, uma das epítomes da masculinidade: a vida militar. Um espaço majoritariamente marcado pela presença dos homens cisgêneros e suas relações, forjadas a partir de ideais de coragem e força, dentre outras palavras cujos significados são tão questionáveis quanto fluidos. O imaginário popular do militarismo é ligado a uma ideia de guerreiros fortes, preparados para morrer em nome de ideais maiores. Uma masculinidade construída a partir do papel do homem que rejeita a fragilidade. Maranhão (2023) afirma que, no contexto brasileiro, principalmente a partir da Proclamação da República, “as instituições militares desempenharam função crucial, e específica, na disseminação do ideal masculino do “cidadão-soldado”, considerado o responsável pela defesa da pátria e pela garantia da “ordem e progresso” do Brasil” (Maranhão, 2023, p.95). Longe de ser a única responsável pela criação desse ideal, a vida militar é, ainda assim, uma grande fortalecedora dessas expectativas de gênero.

Do outro lado, a feminilidade mais estereotipada: a mulher do lar, prendada nas artes têxteis, impossibilitada de performar um papel de liderança em sua própria casa, obrigada a encontrar um novo homem que possa garantir a manutenção de seu papel social. Há diversas teorias do porquê os trabalhos têxteis teriam sido deixados a cargo das mulheres em tantas sociedades e momentos históricos. Segundo Barber (1995) há uma razão principal que leva à distinção de gêneros no trabalho: não é uma questão de habilidade, mas sim de conveniência. Ao se pensar no início da vida sedentária do ser humano, no Período Neolítico (8.000 a.C. – 5.000 a.C.), parece ter havido uma divisão de funções de acordo com o que seria mais conveniente para a comunidade. Como as mulheres eram as que engravidavam e os bebês humanos dependiam da mãe por algum tempo após o nascimento, inclusive para alimentação, era preciso que elas realizassem atividades que as permitissem ficar mais tempo em locais protegidos, ou seja, trabalhos mais domésticos, que “são funções que as sociedades ao redor do mundo vieram a entender como centrais no trabalho feminino” (Barber, 1995, l. 7).

Ulisses costura mares e mapas em busca do seu retorno e Penélope borda e tece a mortalha na espera desse retorno. A estrutura mítica que liga a vida militar e o tecer está dada. O que nos interessa neste artigo é pensar sobre essa relação, por vezes considerada inesperada, entre o bordado e a guerra. As relações de gênero ligadas a essas áreas também são foco deste artigo, já que nem sempre homens e mulheres seguem o desenho traçado para eles pelas expectativas sociais e culturais. Seja a partir dos artistas que vêm do meio militar, seja a partir do bordado como um processo terapêutico de recuperação de soldados após a guerra, seja a partir dos artistas que fazem uso do imaginário militar para criar obras de arte e produzir denúncias e questionamentos políticos; as agulhas e as armas estão sempre se cruzando de alguma forma.

Agulhas e espadas

O que diferencia uma agulha e uma espada?

Se analisarmos mais intimamente, talvez encontremos mais semelhanças do que diferenças. Ambas são ferramentas pontiagudas, normalmente feitas de metal. Ainda que tenham tamanhos bastante diferentes, guardadas as devidas proporções, ambas podem perfurar e até atravessar superfícies.

Ambas também são invenções que remontam ao período da pré-história: as primeiras agulhas, possivelmente feitas de ossos de animais, já são encontradas no período Paleolítico, em cerca de 30.000 a.C.; as primeiras armas pontiagudas que se assemelham a espadas, de cobre ou bronze, desde a Idade dos Metais, em 5.000 a.C. – as lâminas longas, como são as espadas mais conhecidas, devem surgir por volta de 1.500 a. C., com o maior desenvolvimento das tecnologias de metalurgia². Porém, é inegável que ambas representem invenções revolucionárias para a humanidade. A possibilidade de unir partes de pele de animais e inventar a costura e as vestimentas, bem como a possibilidade de utilizar dispositivos que melhorem a performance do ser humano na caçada, representa um avanço tecnológico fundamental.

² As informações deste parágrafo, sobre as datas de criação dos objetos em questão, foram retiradas do livro “1001 invenções que mudaram o mundo” (2010), de Jack Challoner.

Outro dado curioso é que são ferramentas que mudaram muito pouco seu formato com o tempo. As imagens das primeiras agulhas, quando ainda sequer eram feitas de metal, apresenta um objeto com duas extremidades: uma pontiaguda e a outra com um furo, por onde deve passar a linha ou qualquer outro material que substitua essa função. As espadas, com algumas variações de desenho a depender da cultura e sociedade, são desde sua invenção objetos também de duas extremidades, sendo uma pontiaguda e a outra com uma espécie de estrutura que permita que ela seja segurada com maior conforto.

Mas talvez a principal diferença entre uma agulha e uma espada, seja sua função: uma agulha serve para criar e unir materiais; uma espada serve para machucar ou matar. Com agulhas criamos a indumentária e outros objetos têxteis a partir da costura. As espadas são armas, criadas para a caça ou a guerra, mas sempre com o objetivo de subjugar aquele que estiver sob sua mira.

Se agulhas não são exatamente espadas, isso não significa que não possam ser armas. No início do século XX, nos Estados Unidos, por exemplo, se tornaram comuns as notícias de mulheres que se defendiam de assédios nas ruas e transportes públicos com alfinetes de cabelo, um objeto pontiagudo que servia para manter o penteado no lugar. Se por acaso algum homem se aproximasse delas de maneira indesejada, elas podiam desferir ataques com os alfinetes, espetando e cortando o assediador. Isso se tornou uma prática de autodefesa tão comum que virou notícia frequente em jornais da época. Eventualmente, essas armas contra assediadores foram proibidas em algumas cidades dos Estados Unidos, pois, afinal, elas andavam com “espadas” em suas cabeças.

Para além de exemplos materiais, as agulhas já foram usadas simbolicamente como armas de resistência a regimes políticos autoritários. No Chile, o artesanato têxtil foi uma maneira de denunciar os crimes da ditadura de Pinochet durante os anos 1970. As chamadas *Arpilleras* eram bordados produzidos por grupos de mulheres ligadas a desaparecidos políticos. Além de denunciar as histórias de seus familiares, essas obras também falavam sobre as precariedades do país, como as falhas no acesso à saúde, educação etc., construindo uma narrativa singular sobre o período. Esses bordados eram enviados para outros países, ajudando a driblar a censura dos meios de comunicação, que impediam que os desmandos do governo fossem denunciados. Produzidas de maneira coletiva, as *Arpilleras* se tornaram um meio de expressão e elaboração artística de denúncias importante no período.

Outra expressão têxtil importante cujo foco foi produzir denúncias durante momentos de conflito são os chamados tapetes de guerra, realizados no Afeganistão principalmente a partir do fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, com a ocupação soviética no país. De acordo com artigo do Smithsonian³ sobre os tapetes, a prática surgiu entre as mulheres da cultura Baluchi que, após a ocupação, passaram a introduzir de maneira discreta, entre desenhos inocentes, como flores e pássaros, imagens que denunciavam seu descontentamento com a situação. Assim, imagens de tanques e armamentos específicos do exército soviético, como AK-47s e rifles Kalashnikov, foram tecidos nos desenhos dos tapetes. Para além de uma resistência local, os tapetes, bem como as *Arpilleras*, produziam a denúncia das violências que ocorriam no país para o exterior, já que as peças tinham boa saída para os mercados internacionais.

³ SMITHSONIAN Magazine. Rug-of-War. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/rug-of-war-19377583/>. Acesso em 28 abr. 2025.

Porém, as guerras declaradas, aquelas em que há exércitos e nações de igual poder, travadas por causas geopolíticas, impactam os homens e mulheres de maneira diferente. Isso não significa que seja possível hierarquizar o sofrimento ou dizer que uma experiência é mais válida do que outra. Reconhecer a generificação dessas experiências é compreender que há uma longa tradição de divisão de trabalho que fez com que uma mesma situação pudesse ser vivida de modo diverso.

As mulheres, na grande maioria dos relatos, ficam em casa, com tudo o que isso pode trazer de experiências. Muitos dos relatos sobre a relação das mulheres com as guerras documentam o incentivo do trabalho doméstico têxtil. Além de uma tentativa de manutenção de normalidade, isso se dá também como uma maneira de tentar manter os papéis de gênero em contextos em que as mulheres estavam saindo de suas casas para ocupar as ruas e os empregos anteriormente reservados aos homens. Para Bryan-Wilson (2017),

[...] o trabalho têxtil manual se tornou mais um costume simbólico, nostálgico e ritual que uma necessidade material. Nestas instâncias, os têxteis eram utilizados para manter ideologias patrióticas e reforçar os limites do comportamento “natural” ou “apropriado” para mulheres, particularmente no nascer de crises sobre masculinidade dos tempos de guerra (Bryan-Wilson, 2017, p.11, tradução nossa).

Um relato interessante sobre a produção de bordados nos contextos de guerra vem do Museu de Canterbury⁴, na Nova Zelândia. Durante a Primeira Guerra Mundial, alguns destacamentos de soldados do país foram para a Europa lutar ao lado das tropas britânicas. Quando estava servindo em território francês, um soldado neozelandês, George Fairbairn, enviou a sua família cartões postais bordados. Esse era um gênero comum de artesanato no início do século XX na França e se tornou muito popular entre os soldados Aliados. Os postais tinham o formato de envelopes de seda e podiam ser enviados junto com mensagens para as famílias.

Os cartões postais denotam alguns aspectos curiosos. Primeiro, a técnica empregada, pois apesar de parecer haver detalhes feitos à mão, há outros que são claramente feitos de maneira industrial, o que indica que isso não era uma produção localizada de algum artesão ou artesã específico, mas um negócio de proporção maior. Segundo, o fato de que eles parecem ocultar por um momento o fato de que aquelas pessoas viviam um contexto de guerra. As apresentarem palavras bordadas como “*Souvenir from France*”, ou seja, lembrança da França, por exemplo, denotam quase uma inocência, como se fossem cartões postais comuns que turistas enviariam para suas famílias caso estivessem passando férias naquela região.

O impacto das guerras sobre as mulheres, por outro lado, é estudado em diferentes áreas de conhecimento. É possível pensar como as guerras fizeram com que as mulheres ingressassem no mercado de trabalho; como a moda respondeu a essas novas necessidades, criando modelagens e peças que permitissem uma maior mobilidade; como mulheres em zona de conflito veem sua segurança ficar ainda mais em risco, já que as violências físicas e sexuais direcionadas a elas podem ser armas de guerra; ou mesmo como muitas mulheres participaram das linhas de frente, indo diretamente para o campo de batalha

⁴ Disponível em: <https://www.canterburymuseum.com/explore/our-stories/embroidered-treasures-from-the-first-world-war>. Acesso em 28 abr. 2025.

Na obra “A guerra não tem rosto de mulher”, Svetlana Aleksiévitch busca fazer justiça às quase um milhão de mulheres que lutaram no Exército Vermelho da União Soviética na Segunda Guerra Mundial. Contrariando a tendência de olhar para as guerras a partir do ponto de vista masculino, a autora parte de depoimentos de mulheres envolvidas no conflito, usando suas memórias como gatilho para o questionamento sobre a ideia preconcebida de que o homens seriam os “principais prejudicados” em um conflito bélico.

A ideia de que o trabalho com os têxteis pode ser capaz de conferir uma noção de normalidade, mencionada anteriormente, também é expressa na obra de Aleksiévitch (2016):

Se tínhamos um minuto de descanso, bordávamos algo, um lenço. Nos davam tecido para servir de portianka⁵, mas nós criávamos cachecóis com eles, decorávamos com bordados. Queríamos fazer tarefas femininas. Sentíamos falta de coisas femininas, a situação toda era insuportável. A gente procurava qualquer pretexto para pegar a agulha e bordar algo, nem que fosse para passar um tempo em nossa forma natural. Claro, também ríamos e nos divertíamos, mas nada era como antes da guerra... Era um estado particular... (Aleksiévitch, 2016, p. 139)

Se as mulheres desafiaram os estereótipos de gênero e se envolveram naquele que é considerado um dos meios mais masculinos de todos, muitos homens também encontraram modos de expressão em um meio frequentemente considerado feminino. No governo de Elizabeth I, na Inglaterra, por exemplo, havia um gosto por elementos decorativos bordados em trajes e outros objetos têxteis e, nesse período, surgiu a *Worshipful Company of Broderers*, uma associação exclusiva para homens que trabalhavam com bordado no governo elizabetano. Em diferentes situações, homens têm realizado bordados, nas esferas públicas ou privada. Há muitos relatos, por exemplo, de homens ligados às forças armadas que produziram bordados de maneira terapêutica após a guerra.

Bordado e terapia

A chamada arteterapia é a prática de se utilizar de alguma prática artística para o auxílio de tratamentos psicológicos, psiquiátricos, podendo tratar traumas ou eventos específicos. Além disso, a prática de arte pode ser uma maneira de lidar com ansiedade e questões do dia a dia, proporcionando um momento de tranquilidade e estímulo da criatividade. Diferentes modalidades artísticas podem ser consideradas arteterapia, desde o desenho e a escultura, até a costura e o bordado.

O efeito da arteterapia na recuperação de militares tem sido estudado por diferentes pesquisadores, principalmente porque há muitos exemplos conhecidos de veteranos de guerra que encontram na arte uma possibilidade de recuperação dos traumas. Howie (2017) irá apontar, principalmente, o impacto da Segunda Guerra Mundial no desenvolvimento da arteterapia junto aos militares:

⁵ Espécie de tecido que fazia as vezes de meia, usado pelos soldados soviéticos.

À medida que milhões de militares retornavam para casa, nossa revisão histórica confirma que a capacidade da arteterapia de abordar traumas e o contexto social em transformação em que emergiu conferiu-lhe acesso e significado especiais na sociedade pós-Segunda Guerra Mundial. Um programa de arte oferecido a militares após a Segunda Guerra Mundial foi realizado no Museu de Arte Moderna (MOMA) em Nova York e era chamado de Centro de Arte dos Veteranos de Guerra (Howie, 2017, p.8)

Alguns exemplos do uso do bordado como arteterapia se tornaram conhecidos no início do século XX, ainda na Primeira Guerra. Gil (2017) menciona, principalmente, dois casos no artigo “Bordado terapêutico: usos e trajes de cena inspirados”: Ernest Thesiger, soldado e artista britânico, criador da *Disabled Soldiers’ Embroidery Industry*, uma associação que ensinava técnicas de ponto cruz e bordado livre como forma de possibilitar uma fonte de renda para soldados que retornaram da guerra, além de uma alternativa para a expressão artística; e Albert Biggs, soldado australiano que, ao retornar da guerra, aprendeu a bordar como parte de seu tratamento de recuperação do movimento das mãos, criando almofadas e toalhas de altar, também encontrando uma nova forma de manutenção de sua renda após o fim do conflito.

Ainda segundo Gil (2017):

O bordado era um bom passatempo para os soldados feridos, porque podia ser feito de maneira tranquila e lenta, tanto sozinhos em seus quartos quanto em grupo, nas salas comuns. Além disso, eles podiam realizar os trabalhos confortavelmente sentados, o que era mais indicado para sua recuperação. Produzir obras têxteis com tantos detalhes e precisão os ajudava a esquecer que tinham alguma deficiência ou sequela da guerra (Gil, 2017, p. 06)

Não são raros também os exemplos de artistas ligados à Marinha, por exemplo, que escolherem os têxteis como o meio de produção de suas obras. No Brasil, dois importantes nomes aparecem: Arthur Bispo do Rosário (1909 – 1989) e João Cândido (1880 - 1969).

Arthur Bispo do Rosário se tornou um artista muito popular desde o fim do século XX. Bispo teve uma passagem pela Marinha Brasileira no Rio de Janeiro, em que se alistou em 1926 como grumete, uma espécie de aprendiz de bordo, ou seja, alguém que atua como assistente nos navios com pequenos serviços. Ele foi desligado em 1933, por indisciplina e, em 1938, Bispo sofreu um delírio místico: ele saiu de sua casa na noite de 22 de dezembro, conduzido por um exército de anjos, e andou pelas ruas do Rio de Janeiro, passando por diversas igrejas, até se apresentar na igreja da Candelária, afirmando seu propósito divino. Esse episódio fez com que fosse diagnosticado como esquizofrênico-paranoico e internado na Colônia Juliano Moreira (RJ).

Durante o período em que esteve interno da Colônia, Bispo produziu uma série de obras de arte utilizando o bordado e o trabalho com os têxteis. Sobre a obra do artista, Hidalgo (2009) diz

De início, na falta de material, Bispo teria desfiado o próprio uniforme azul da Colônia para reaproveitar os fios em seus bordados. Desmanchou toda a veste, aproveitou linha a linha e deu início à teia que abrigaria os lotes de seu novo mundo. Ao desfazer o próprio uniforme, desconstruía um dos grandes símbolos do poder psiquiátrico e reutilizava a matéria-prima para construir seu universo paralelo, a sua utopia (Hidalgo, 2009, p. 21)

Algumas das obras mais importantes de Bispo do Rosário são as casacas militares bordadas por ele no período em que esteve interno. São três as obras desta natureza: Lutas (sem data), Semblantes (sem data) e Uniforme (sem data). A obra Semblantes está na Figura 01.

A grande maioria das obras de Bispo teve nome atribuído postumamente, por curadores e críticos, tendo em vista algum elemento que fosse chamativo na peça. A palavra “sembrantes” – uma maneira errônea de escrever a palavra “semblantes” – por exemplo, é recorrente nas mangas dos uniformes. Outros elementos são comuns a todas as obras desse segmento, como as faixas nas mangas e os detalhes na gola e na abertura da casaca, simulando os bordados de trajes militares de gala. Estes detalhes, muito comuns aos uniformes do início do século XX no Brasil, reforçam a ideia de que Bispo parte de uma memória de seu tempo na Marinha para a utilização de detalhes da construção dos trajes militares. Estes detalhes são representados por Bispo por estrelas e folhagens, bordadas em linha branca contra tecido azul. Além disso, na obra Semblantes (sem data), Bispo repete a prática de outras obras de elencar uma série de nomes. Acredita-se que as escritas na casaca representam nomes de companheiros de trabalho nos tempos da Marinha.

FIGURA 01 – OBRA “SEMBLANTES” (SEM DATA), DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO.



FONTE: Hardecor. Disponível em: <https://hardecor.com.br/arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em 29 abr. 2025.

João Cândido foi o líder da Revolta da Chibata em 1910, quinze anos antes da entrada de Bispo para a vida militar. A Revolta da Chibata foi um movimento de protesto ao tratamento recebido pelos marinheiros na época, uma insurreição contra as condições de trabalho degradantes às quais os marinheiros brasileiros eram submetidos. Ainda que as reivindicações do fim do castigo do chicote tenham sido aceitas, João Cândido foi preso junto com outros companheiros. Eles foram levados para a Ilha das Cobras, um espaço temporário, antes de serem transferidos para o cárcere definitivo.

No Natal de 1910, um evento traumático levou João Cândido ao trabalho com os bordados. Presos nas celas solitárias da ilha, os prisioneiros foram abandonados em locais que tinham sido lavados com água e cal. A combinação do calor do final do ano com o pouco espaço para respirar fez com que os presos fossem intoxicados. O comandante responsável havia saído da ilha para as festas e levou a chave da cela consigo. Os presos sufocaram por efeito dos produtos e, quando a cela foi aberta pela manhã, apenas João Cândido e mais um preso estavam vivos. A experiência de passar a noite em meio a pessoas morrendo pode ter sido o que motivou o início de seu trabalho com o bordado. “Devem ter servido como uma espécie de autoterapia instintiva para fugir dos fantasmas que o perseguiram”. (Carvalho, 1998, p. 22). A obra “Adeus do Marujo” (1910), por exemplo, foi realizada em uma toalha de rosto – possivelmente o único material disponível na prisão – e linhas pretas e vermelhas.

A 34ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2021, exibiu os dois bordados que conhecemos de João Cândido: Amor e Adeus do Marujo, ambos de 2010. No site da exposição⁶, há a seguinte descrição sobre a obra de João Cândido:

O lirismo das composições contrasta com a imagem projetada sobre esse homem, filho de escravizados e herói revolucionário. Na solidão da masmorra, assombrado pela morte de seus colegas e traído pelo seu governo, Cândido se revela um homem mais complexo do que as narrativas sobre a sua biografia sugerem. Apesar de serem vistos como uma espécie de nota de rodapé da história, esses bordados possuem valor inestimável, **por condensarem a necessidade e a possibilidade da expressão de nossas verdades e desejos mesmo em momentos em que parece não haver saída**. Atestam, para além de qualquer dúvida, que cantar no escuro é possível e, talvez, a mais corajosa demonstração de força. Atestam, isto é, a convicção de que **enquanto houver vida existirá luta e poesia, pois ambas, juntas, são partes inalienáveis da existência** (Site 34ª Bienal de Arte, 2021, grifo nosso)

Carvalho (1998), ao estudar a vida de João Cândido, aponta uma possibilidade aproximação entre o tecer e os trabalhadores da Marinha:

João Cândido convivera com a velha Marinha a vela, fora excelente gajeiro, isto é, encarregado de mastro, um mestre da marinharia. Boa parte do trabalho do gajeiro tinha a ver com a complicada cordoalha que sustentava e movimentava as velas. Saber lidar com todas as cordas e cabos, manipulá-los, trançá-los, dar nós

6 Disponível em: <http://34.bienal.org.br/enunciados/9058>. Acesso em 30 abr. 2025.

de todos os tipos, João Cândido sem dúvida fazia tudo isso muito bem. Daí a bordar era apenas um passo. A busca de passatempo para as longas horas de inatividade, sobretudo nos momentos de calma, teria sido o incentivo adicional para o desenvolvimento do hobby (Carvalho, 1998, p. 23)

Para além da própria especificidade da Marinha, com o uso das cordas e cabos, não se pode excluir dessa equação o fato de que este é um trabalho que deixa os homens isolados. São, frequentemente, meses embarcados, muitas vezes distantes de quaisquer possíveis comodidades. Não se pode esperar retornar à terra firme para se realizar trabalhos cotidianos, como passar e dobrar roupas, costurar remendos ou pregar botões. Isso sugere que esses homens devem precisar aprender a realizar as ditas “tarefas domésticas”, frequentemente relegadas às mulheres até hoje, numa realidade de jornada dupla que coloca mulheres como as responsáveis pelo cuidado doméstico, mesmo quando executam trabalhos fora de casa também.

Há, no entanto, outro ponto que aproxima ambos: nenhum dos dois homens, até onde sabemos, estavam produzindo obras de arte têxtil com o objetivo de serem expostas em museus ou galerias. O bordado era uma maneira de dar vazão a aqueles sentimentos, muito mais do que uma criação com pretensões de fruição estética. Mas será que isso importa? Uma obra não ter sido pensada exatamente para estar exposta em um museu ou planejada como uma “expressão terapêutica” ao invés de uma “obra de arte” muda algo em seu valor artístico ou estético? Essas definições fechadas e anteriormente tão valorizadas entre o que é arte e o que é artesanato ainda fazem sentido?

Se tivéssemos que traçar, de maneira panorâmica, a presença dos têxteis na arte ocidental ao longo do tempo, veríamos essa relação acontecendo de muitas maneiras. O bordado entrou frequentemente na categoria daquelas chamadas como “artes aplicadas”, um termo que define expressões artísticas “utilitárias”. Para além da ideia de “arte pela arte” ou de uma produção artística que tenha como único objetivo a fruição estética, as artes aplicadas estão presentes nos objetos domésticos, nos adereços e em conjunção com o design e o artesanato. Não é de se surpreender que as artes aplicadas, portanto, tenham sido frequentemente consideradas como inferiores em relação às artes plásticas.

A hierarquização entre arte e artesanato pode ter muitas explicações e tentar encontrar uma razão única para tal seria uma tarefa fadada ao fracasso ou à generalização. Alguns aspectos, no entanto, podem ser considerados; dentre eles, evidentemente, a questão de gênero. Se o artesanato têxtil, por exemplo, foi muito ligado às mulheres ao longo do tempo, e as artes plásticas foram povoadas majoritariamente por homens, pelo menos até o início do século XX, então aquilo que pertencia ao feminino era evidentemente colocado numa posição mais baixa. Essa não é, porém, a única razão. O próprio estatuto da arte como algo elevado, feito por artistas com pretensões nobres e mensagens complexas, trazendo em si uma ideia de “aura”, também colaborou para essa dicotomia – não por acaso, há uma divisão secular entre a profissão do artesão e do artista. Além disso, a ideia de que a arte não tem uma função prática específica além da fruição estética, diferente do artesanato, que é utilizado no objetos do cotidiano, também ajudou a impor essa diferenciação. Gipson (2022) irá apontar que

Sim, eu disse artesanato. Este é outro termo sobrecarregado, que é usado, por vezes, para distinguir têxteis e cerâmicas das “belas” ou “altas” artes. A ideia por trás dessa distinção é que, uma vez que essas técnicas podem ser usadas para produzir objetos funcionais, elas não podem ser vistas de modo puramente estético. Além disso, técnicas como quilting ou costura têm sido tradicionalmente categorizadas como interesses domésticos femininos, elas não foram sempre levadas a sério no dominado por homens mundo da arte. Essas atitudes significaram que as artistas modernas e contemporâneas que têm trabalhado com essas técnicas tiveram que perseverar e superar as percepções de seu campo (Gipson, 2022, p. 06, tradução nossa)

E muitas pessoas perseveraram ao longo do tempo. Há múltiplos exemplos ao longo dos séculos XX e XXI de artistas que tomaram os têxteis como seu principal suporte, escapando das definições fechadas acerca de quais técnicas podem ou não ser consideradas artes. A Escola da Bauhaus, por exemplo, surge em 1919 da fusão da Escola de Artes e Ofícios e a Academia de Belas Artes e, em seu manifesto de fundação, diz que “Não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão”⁷. Na escola, o departamento de tecelagem era uma passagem inicial para a maioria das artistas que queriam estudar na escola – questão que levantou, inclusive, muitos debates de gênero, sobre a segregação das mulheres neste departamento. Artistas de outros movimentos de vanguarda, como a dadaísta Hannah Höch (1889 – 1978) ou a artista moderna Sonia Delaunay (1885 – 1979), também foram fundamentais para a consolidação da arte têxtil na Europa no início do século XX.

Na arte contemporânea, o bordado deixou de estar presente apenas em Museus de Artes Aplicadas para estar em demais museus e galerias. Ao apontar tendências da arte contemporânea, Albuquerque (2025) escreveu que

Ao costurar memórias coletivas e experiências pessoais, a arte têxtil desfaz fronteiras entre o erudito e o naif, desafiando compreensões coloniais sobre a produção de grupos étnicos e de artistas autodidatas. Por outro lado, incita um debate sobre distinções de gênero que, ao longo da história, mantiveram práticas vistas como femininas à margem (Albuquerque, 2025)

Aqui nos interessa fazer um recorte específico: a arte têxtil que fala sobre guerra. Se os limites entre arte e artesanato se tornaram menos sólidos, mudando a maneira como a técnica do bordado era vista, o tema da guerra na arte é tão antigo quando as primeiras expressões artísticas de que temos notícia.

Arte têxtil e trajes de guerra no museu

“Por que homens que vestem uniformes militares projetam uma imagem de tamanha coragem?”

⁷ O manifesto traduzido da Bauhaus pode ser lido em: <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/bau/21394277.html>. Acesso em 04 ago. 2025.

Esta era a pergunta presente na explicação de uma das obras da exposição ‘Kumihimo – A arte do trançado japonês com seda, por Domyo’, na Japan House – São Paulo, entre 24 de maio e 07 de junho de 2022. A obra em questão era “Exemplo de túnica desmontada de médico militar” (2021), feita pelo estilista Akira Hasegawa. A obra apresentava uma casaca do século XIX desconstruída de sua costura. O estilista separa todos os elementos da modelagem em suas partes internas e externas, além dos detalhes e aviamentos, e expõe um ao lado do outro, deixando evidentes todos os elementos que fizeram com que aquela peça de roupa pudesse ser construída.

Hasegawa se define⁸ como um “estilista de peças únicas”. Seu objetivo é, a partir da descoberta das estruturas e partes internas dos trajes, compreender o porquê de certas peças serem tão belas e, em última instância, confortáveis, noção fundamental para suas obras. Ele trabalha com peças antigas, desconstruindo-as para investigar quais segredos se encontram em suas feitura, para, posteriormente, construir suas próprias versões desses trajes, com essas estruturas internas em destaque. Sua pesquisa se foca principalmente em trajes históricos ocidentais, mas, para a exposição em questão, o estilista realizou obras misturando trajes ocidentais com técnicas tradicionais têxteis japonesas, como o Kumihimo⁹ e o bordado Sashiko.

A obra descrita anteriormente era acompanhada de uma recriação contemporânea realizada por Hasegawa. Feita de linho vintage branco, usado na França há mais de 100 anos, a obra Túnica de médico militar (Figura 02) recria a túnica francesa exposta. O processo de feitura envolveu a construção de peças a partir da modelagem original, mas com acabamentos diferentes. A peça original foi usada por volta de 1890 e continha uma construção que favorecia a solidez da silhueta. A construção ao redor do tórax, feita de fibra de cânhamo com pespontos e uma camada de algodão grossa, que servia para amortecimento e proteção do corpo daquele que a usava, gerava uma aparência chamativa e volumosa.

Ainda que o trançado do Kumihimo, foco da exposição, chame a atenção – principalmente pelo detalhe delicado de utilizar o tom de violeta, fazendo referência ao roxo utilizado no traje original – parece estar no Sashiko um detalhe fundamental. Assim como o tecido pespontado do traje original servia como reforço da região do tórax, no traje criado por Hasegawa, há um reforço da região a partir dessa técnica, que pode ser definida como uma costura de reforço decorativa ou, ainda, como um bordado com função estrutural. Essa técnica surge no Japão tradicionalmente para ajudar a reforçar regiões do traje que tenham porventura se desgastado. Ainda que possa ser usada apenas para fim decorativo, seu objetivo principal é o de fortalecer o tecido.

O bordado que serve como proteção física já seria, por si só, uma questão interessante a se pensar. Mas adicionado a um traje militar – ainda que de um médico que não necessariamente se encontra na linha de frente – ganha novas camadas, principalmente pensando na funcionalidade desses trajes. Se a indumentária militar deve proteger aquele que a usa, evitando que ele pereça na batalha, então os tecidos podem ser responsáveis

⁸ Disponível em: <https://youtu.be/w1r3TJMD4sg?si=eWrjS1WZXJs4i2nS>. Acesso em 28 abr. 2025.

⁹ Técnica de trançado em cordões, tradicional do Japão.

por salvar vidas. Tornar um traje resistente é também uma maneira de garantir sua permanência no mundo, fazendo com que essas peças possam, assim como os trajes usados de inspiração criativa para Hasegawa, seguir existindo mesmo anos depois do fim do conflito em que foram usadas.

FIGURA 02 – TÚNICA DE MÉDICO MILITAR, AKIRA HASEGAWA, JAPAN HOUSE, 2021



FONTE: Foto da autora.

O bordado nos trajes militares pode aparecer com diferentes funções, mas pode-se pensar principalmente em duas: como elemento decorativo e como elemento de identificação. No Brasil, são considerados trajes militares aqueles usados pelos membros do exército,

da aeronáutica e da marinha, além da força espacial. Independentemente da situação, os trajes militares são sempre codificados. Os esquemas de cores e elementos colocados no traje têm significados próprios, denotando procedência e patente, por exemplo. Principalmente os trajes militares de gala são bastante decorados com bordados e aplicações.

As exposições e museus de indumentária frequentemente expõe trajes militares em suas coleções. Há, evidentemente, uma dificuldade: a durabilidade dessas peças. Se os trajes são usados em campo de batalha, o desafio se torna ainda maior, pois elas podem ter passado por diferentes eventos que comprometem sua integridade. Tecidos, por mais bem-construídos que sejam, são frágeis diante de armamentos e bombas. Condições adversas deterioram os trajes, fazendo com que muitas vezes sobrem deles mais fragmentos do que peças inteiras.

Isso não quer dizer, claro, que esses trajes não tragam mensagens importantes. As roupas, diz Stallybrass (2016), “têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais” (Stallybrass, 2016, p. 32). Ver trajes em um museu não é apenas ver uma peça de roupa. Toda roupa é uma presença. Ela evoca aqueles que não estão mais ali e traz consigo tudo o que essa pessoa foi ou é. Stallybrass (2016) aponta, também que “embora elas tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos” (Stallybrass, 2016, p. 14 e 15).

Se esse é um traço comum à indumentária, já que muitas vezes vemos nos museus trajes de pessoas que já se foram há muito tempo, os trajes de guerra parecem trazer ainda mais notadamente consigo não apenas a vida do seu antigo dono, como também a morte de maneira mais explícita. Isso se dá porque muitas vezes esses trajes apresentam marcas, como rasgos ou tiros, que nos indicam qual teria sido a causa da morte do seu usuário.

A obra *Kill for peace* (2016), da artista lituana Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė, utilizou capacetes de forças armadas de diferentes países como base para um trabalho de arte têxtil. A artista utilizou a superfície de metal para bordar rosas, violetas e até mesmo espinhos em suas superfícies. Alguns dos capacetes apresentavam marcas de tiro, em torno das quais a artista borda folhagens.

A metáfora das flores como um símbolo de paz e esperança é bastante explorada nas artes. Seja a flor que nasce no asfalto, de Carlos Drummond de Andrade, em “A Flor e a Náusea”, seja o protesto pacífico repetido em diferentes locais do mundo, de colocar flores no cano de armas, as flores são um símbolo de resistência não-violenta.

Um dado curioso sobre essa obra é que ela foi feita justamente criando furos sobre a superfície metálica. Assim como os furos feitos pelas balas nos capacetes da guerra, para que se pudesse realizar o bordado foi preciso que se realizassem, com o auxílio de uma furadeira, os buracos por onde a linha iria passar. Os furos pequenos, colocados simetricamente um ao lado do outro, têm por objetivo simular o étamine, tecido de trama aberta sobre o qual se realiza o ponto cruz – técnica utilizada para a construção das flores nos capacetes.

FIGURA 03 – UM DOS CAPACETES DA INSTALAÇÃO KILL FOR PEACE (2016), DE SEVERIJA INČIRAUŠKAITĖ-KRIAUNEVIČIENĖ



FONTE: Artfacts. Disponível em: <https://artfacts.net/artwork/installation-kill-for-peace/42704>. Acesso em 30 abr. 2025.

Diferente do bordado livre e da tapeçaria, que foram muito ressignificados como técnicas para a produção de obras artísticas, o ponto cruz parece ter se mantido majoritariamente na realização do artesanato mais cotidiano. É uma das principais técnicas para a feitura do artesanato têxtil, como panos de prato e toalhas de mesa. Além disso, adquiriu um aspecto kitsch com o passar do tempo. O gênero das revistas de artesanato com gráficos de ponto cruz foi muito popular, trazendo diferentes aplicações das obras bordadas. É justamente dessas revistas que Severija parte para criar as flores bordadas nos capacetes. A inspiração vintage para os designs das flores não deixa de dialogar com a própria antiguidade dos capacetes utilizados na instalação, talvez denotando de maneira indireta a permanência das guerras – bem como a das técnicas têxteis artesanais.

Utilizar-se de peças de roupa ou adereços para a criação de obras de arte é um procedimento que faz parte de um gênero artístico conhecido como arte vestível ou *wearable art*. Algumas características tendem a definir esse gênero de arte: são peças feitas à mão, produzidas para exposição ou para uso em obras de performance, feitas a partir de materiais exclusivamente têxteis ou não. Ainda que desde o início do século XX já tenha aparecido em alguns contextos, principalmente herdando o conceito de “arte no cotidiano” que os movimentos de artes e ofícios traziam, é no século XXI que o movimento se torna ainda mais profícuo, principalmente com possibilidades de criação com novas tecnologias eletrônicas.

O uso das fibras e de técnicas de artesanato têxtil têm sido muito populares na criação de arte vestível. A arte têxtil, presente ao longo da história da arte em diferentes maneiras e com múltiplas funções, ganha mais camadas com esse movimento, frequentemente aliado ao ativismo na artesanaria, definido pelo termo em inglês *craftivism*: um movimento que se voltou para as artes domésticas artesanais para produzir denúncias ao capitalismo, consumismo, explorações de gênero e outros temas contemporâneos relevantes, como a guerra. As denúncias do uso excessivo de armas, dos efeitos danosos dos conflitos e da violência desenfreada se beneficiam da arte têxtil principalmente pelas possibilidades de criação em contextos variados. Criar, por exemplo, durante um conflito bélico envolve uma dificuldade

grande de acesso a materiais. A matéria-prima para o bordado é facilmente encontrada e trabalhada mesmo em condições adversas. Além disso, essas técnicas muitas vezes remetem a tradições locais e funcionam como uma própria forma de valorização de identidade e ancestralidade quando tudo isso se vê ameaçado num conflito.

Um outro exemplo de artista que produz obras de arte vestível, usando bordado e artesanato têxtil para a denúncia da barbárie da guerra é Paddy Hartley¹⁰. Paddy é um artista britânico que traz a memória e os conflitos bélicos como tema central de sua pesquisa, fazendo uso de técnicas de assemblagem e bordado para construir peças que falem sobre os impactos da guerra nas vidas das pessoas.

Chama a atenção particularmente uma série de obras de arte vestível intituladas com nomes de soldados que tiveram que passar por modificações corporais como consequência de seu envolvimento em batalhas. Nessas obras, além de se utilizar do uniforme que faça referência ao posto ocupado pelo indivíduo, ele também remete a seu trabalho pré-guerra e aos procedimentos enfrentados por esse homem para sua recuperação pós-guerra. Assim, através de signos visuais, o artista conta a história de personagens que não conhecemos nominalmente.

A obra “William Spreckley” (Figura 04), de 2007, por exemplo, conta a história de um jovem, filho de uma família de pessoas que trabalhavam com a criação de rendas artesanais. Ele próprio tinha estudado o ofício na Alemanha, mas, com a eclosão da Primeira Guerra, ele retornou a Inglaterra para servir nas forças armadas. No uniforme reproduzido por Paddy como base para a construção da obra, há a narrativa da história de vida de Spreckley escrita. O relato aponta que durante uma batalha, ele foi atingido por uma granada que fez com que ele perdesse o nariz. Ele foi internado numa unidade de cirurgia plástica e passou por um processo de reconstrução nasal que foi muito bem-sucedido.

FIGURA 04 - WILLIAM SPRECKLEY (2007), PADDY HARTLEY.



FONTE: Site Paddy Hartley. Disponível em: <http://paddyhartley.com/spreckley/>. Acesso em 30 abr. 2025.

¹⁰ As informações referentes à sua biografia se encontram no seu site: <http://paddyhartley.com/paddy>. Acesso em 30 abr. 2025.

O traje é construído com detalhes que remetem a essa história. Há fotos da família de Spreckley, emolduradas por rendas antigas, fazendo uma referência à ocupação do militar no período anterior à guerra. Há também imagens das etapas do tratamento da reconstrução do seu nariz, bem como o desenho do planejamento da cirurgia. Além disso, há bordados detalhando a cartilagem do nariz a ser reconstruída e do mapa do Reino Unido.

Um dos grandes méritos dessa obra é de transformar os números altos de mortos e feridos das guerras em indivíduos com nomes e histórias conhecidas. É muito fácil perdermos a noção de que cada pessoa envolvida no conflito tem uma bagagem de vivências, amigos, familiares e eventos junto a si. Falamos em centenas, milhares, pois é muitas vezes impossível dar conta da individualidade das histórias. Esse resgate da memória provocado pelo artista é um modo de fazer justiça a tantas pessoas que se lançaram a serviços que nem sempre recebem o reconhecimento daqueles que os enviaram para a frente de batalha. Não é raro ouvirmos discursos sobre como veteranos de guerra são abandonados após o retorno para seus países – os mesmos que muitas vezes obrigaram essas pessoas a assumirem risco de vida. Pessoas que voltam com traumas de viver a barbárie de perto e que precisam encontrar maneiras de voltar a viver após essa experiência.

Considerações finais

Em seu poema em prosa, “a cartilha da cura”, Ana Cristina César diz que “As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios.”. Fazendo referência à frase comum em momentos de emergência ou resgate – “mulheres e crianças primeiro” -, o que a poeta indica aqui é que mulheres não precisam ser salvas, pois elas próprias são os agentes. Se há uma ideia preconcebida de que homens deveriam resgatar mulheres, Ana Cristina diz que mulheres são aquelas que tentam impedir as desgraças de acontecerem.

É uma ilusão acreditar que as guerras seriam um espaço exclusivamente masculino. E isso não ocorre apenas porque há mulheres que vão para o campo de batalha, mas porque, mesmo na espera, as mulheres também atuam para combater os conflitos. Os movimentos de resistência que contavam com a participação das mulheres, como a resistência à ditadura chilena ou à ocupação da União Soviética no Afeganistão, são apenas alguns exemplos de como mulheres agiram no sentido de fazer aquilo que estava em seu poder para combater os desmandos e injustiças.

Do mesmo modo, é também ilusório acreditar que a arte têxtil seja um espaço unicamente feminino. Se a generificação do trabalho ocorreu inicialmente por questões práticas da organização social, não há nada que justifique que mulheres teriam mais ou menos aptidão para determinadas atividades. A construção social sobre essas habilidades acabou afastando os homens das artes têxteis em alguns momentos da história, mas, na arte contemporânea, isso ganhou novos contornos. Homens e mulheres atuam no campo das artes têxteis, trabalhando a técnica do bordado de modo a passar suas mensagens.

Havia uma infinidade de obras de arte e artistas que poderiam ser mencionados neste artigo. A escolha aqui se deu principalmente para tentar exemplificar, ainda que de maneira panorâmica, as múltiplas possibilidades de cruzamentos entre o bordado e o tema da guerra. Há três grandes grupos representados aqui: obras retratando o tema da guerra, obras usadas como armas de resistência em momentos de conflito e obras que foram produzidas como forma de terapia para traumas após guerras.

Unir os dois temas – bordado e guerra – a partir da perspectiva de gênero é uma maneira de questionar estereótipos sociais, mas também de compreender que algumas experiências são universais. Em uma sociedade que parece não se esforçar para evitar que conflitos ocorram, é fundamental compreender que não existe uma definição específica de quem é ou não atingido; a quem pertence ou não a guerra, a arte, a memória; ou de quem pode fazer uso da técnica que julgar mais apropriada para contar sua própria história e passar sua mensagem.

O livro *“Tatreez & Tea: Embroidery and Storytelling in the Palestinian Diaspora”* (2016), de Wafa Ghnaim, fala sobre como o bordado foi uma maneira de manutenção da identidade palestina em contextos de guerra e perseguição cultural. A obra se inicia com um poema chamado “Women of the world” (trad.: Mulheres do mundo) que diz: *“Women love peace to raise their children in, / So, why don’t you make peace your number one goal?”* (trad.: Mulheres amam a paz para criar seus filhos / Então, porque vocês não fazem da paz seu objetivo número um?). Talvez essa seja, afinal, a principal pergunta que deveríamos nos fazer. Esteja ela bordada em nossos tecidos ou ecoando em nossas vozes.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Lucas. **Tendências**: seis caminhos da arte contemporânea. SP-Arte. 20 mar. 2025. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/tendencias-seis-caminhos-da-arte-contemporanea>. Acesso em 04 ago. 2025.

ALEKSIÉVITCH, S. **A guerra não tem rosto de mulher**. Tradução de Cecília Rosas. 1aed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BARBER, Elizabeth Wayland. **Women’s work**: the first 20,000 years: women, cloth, and society in early times. Nova Iorque: W. W. NORTON & COMPANY, 1994

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BRYAN-WILSON, Julia. **Fray**: art and textile politics. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

CALVINO, Italo. As odisseias na Odisseia. In: **Por que ler os clássicos**. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e Bordados**: escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CHALLONER, Jack. **1001 invenções que mudaram o mundo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

DE LAURENTIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In.: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Tendências e Impasses** – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GHNAIM, Wafa. **Tatreez & Tea**: Embroidery and Storytelling in the Palestinian Diaspora. Nova Iorque: Wafa Ghnaim. Edição do Kindle, 2016.

GIL, Maria Celina. **Bordado terapêutico**: usos e trajes de cena inspirados. Anais do 13º Colóquio de Moda. Outubro, 2017. UNESP, Bauru, São Paulo, 2017.

GIPSON, Ferren. **Women's work** – From feminine arts to feminist art. Londres: The Quarto Group, 2022.

HARDY, Ellen e JIMÉNEZ, Ana Luisa. **Masculinidad y Género**. Rev Cubana Salud Pública v.27 n.2 Ciudad de La Habana jul.-dic. 2001. Disponível em: <http://ref.scielo.org/sh2pns>. Acesso em 04 ago. 2025.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário**: o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. Ebook.

HOWIE, Paula. **Art Therapy with Military Populations - History, Innovation, and Applications**. Nova York: Routhlodge, 2017.

MARANHÃO, Tiago Fernandes. Pela defesa da Pátria: masculinidade e militarismo no Brasil (1889 - 1939). **Revista Língua-lugar**, n.06, dezembro 2023. p.92 – 111. Disponível em: <https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/article/view/1485/1403>. Acesso em 27 abr. 2025.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupa, memória, dor. 5a edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.