

O Manifesto das Ovelhas: Lã, Mulheres e o Fio Invisível

The Sheep Manifesto: Wool, Women, and the Invisible Thread

Emanuela Constância Boccia

bocciasantos@gmail.com

Colégio das Artes, Universidade de

Coimbra (CAUC), CHAIA-UÉ, IN2PAST

Coimbra, Portugal

 <https://orcid.org/0000-0003-2646-8157>

Resumo | Abstract

Este texto propõe uma reflexão sobre a materialidade da lã como testemunha silenciosa da história das mulheres, conectando a produção têxtil ao contexto rural e à invisibilidade do trabalho feminino. Desenvolvido a partir da metodologia em *art based research*, o texto entrelaça teoria e prática artística, envolvendo experiências e trabalhos da própria autora como parte do processo investigativo. Destaca o processo de manufatura têxtil que é apagado pelo mercado, que valoriza apenas o produto. O texto dialoga com Donna Haraway, refletindo sobre a interdependência entre

o humano e o não-humano, e como as relações de poder e violência estão imbricadas na produção têxtil, especialmente no trabalho das mulheres. O texto também aborda o trabalho das tapeteiras de Arraiolos, a desvalorização das práticas femininas e a construção social da *feminilidade* através do bordado, com base em teorias de Roszika Parker e Lucy R. Lyppard, questiona a marginalização de práticas artísticas femininas e, ao trabalhar com lã e bordado, a autora cria uma ambiguidade entre presença e ausência, refletindo sobre a violência intercultural e interespécies. Por fim, neste texto provooco uma conexão com a literatura, utilizando a epígrafe de Clarice Lispector e o poema de Sylvia

Plath para destacar a busca pelo autoconhecimento e a desconstrução das fronteiras entre o humano e o não-humano.

This text proposes a reflection on the materiality of wool as a silent witness to women's history, connecting textile production to the rural context and the invisibility of female labor. Developed from art based research methodology, the text interweaves theory and artistic practice, incorporating the author's own experiences and artworks as part of the investigative process. It highlights the textile manufacturing process that is often erased by the market, which values only the final product. The text engages with Donna Haraway's ideas, reflecting on the interdependence between the human and the non-human, and how power dynamics and violence are embedded in textile production, particularly in women's labor. It also discusses the work of the Arraiolos rug weavers, the devaluation of feminine practices, and the social construction of "femininity" through embroidery, drawing on the theories of Rozsika Parker and Lucy R. Lippard, questions the marginalization of artistic practices historically associated with women, and through the use of wool and embroidery, the author creates an ambiguity between presence and absence, reflecting on intercultural and interspecies violence. Finally, it connects with literature, using an epigraph by Clarice Lispector and a poem by Sylvia Plath to highlight the search for self-knowledge and the dismantling of boundaries between the human and the non-human.

Palavras-chave | Keywords

Artesanato • Lã • Fio • Silêncio • Arte

Craft • Wool • Thread • Silence • Art

1. Introdução

Enxerguei, mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível. A menos que eu também me transforme no triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição.
(Lispector, [1964]/2009, p. 13)

1.1. Metodologia In Loco

Os materiais que constroem o mundo à nossa volta não são apenas elementos físicos desprendidos de significados; eles transfiguram histórias, muitas vezes esquecidas, mas que revelam as nossas relações interpessoais, com o mundo, com a arte. Como artista visual e pesquisadora, meu interesse não se restringe ao significado final das obras, mas antes de mais à origem e trajetória das matérias-primas que utilizo.

A criação artística é carregada de significados, e é através da reflexão sobre o material que se estrutura o processo de criação em ateliê. Ele não é apenas um espaço de produção de obras; é um ambiente de investigação, um laboratório de pesquisa, onde a metodologia em *Art Based Research* (ABR) se concretiza. Portanto, o gesto, a manipulação do material, é também análise crítica, na medida em que a prática artística é método investigativo.

A diferença entre a investigação sobre arte e a investigação em arte é fundamental para a compreensão da investigação em ABR: a primeira privilegia o estudo teórico, enquanto a segunda utiliza a prática artística como produção de conhecimento. Onde o gesto, gesto-reflexão, *in loco* no ateliê gera questionamentos e resoluções através da experimentação. A ABR é como um organismo vivo que se retroalimenta, através de um ciclo investigativo contínuo: surgem questões, realizam-se experimentações, resultados artísticos são produzidos e, a partir deles, novas questões aparecem.

Gosto de pensar que as expressões artísticas são vivas e participantes ativas dentro da nossa relação com elas (McNiff, 2018, p. 29). A partir da minha vivência e imersão no ateliê, surgiram perguntas que me instigam como artista investigadora. De onde vem a lã, para além das ovelhas? Como se constroi o fio? O que essas matérias, para além do visível, nos contam sobre aqueles e aquelas que as produziram, trabalharam e transformaram? Quais relações de poder, de gênero e de saberes estão embutidas em sua manufatura, especialmente considerando o longo percurso, e de muitas mãos, que a lã percorre antes de se tornar fio?

Será sobre o prisma poético de uma etnografia da lã que este artigo propõe uma reflexão sobre o fio de lã enquanto testemunho silencioso da história das mulheres, destacando seu papel não só como matéria-prima, mas também como elemento de resistência, memória e práticas ancestrais. A investigação considera o bordado não apenas como prática artística, mas como produtor de conhecimento a partir da materialidade, do tempo e do gesto. A repetição, a inscrição manual no tecido e paciência que caracteriza o ato de bordar plasmam camadas simbólicas ligadas ao trabalho doméstico e à resistência política das mulheres.

No ateliê, o meu processo criativo é desencadeado por estímulos diversos: fotografias que capturo na rua, imagens coletadas na internet, tecidos adquiridos em lojas ou feiras, bem como notícias e situações cotidianas individuais e/ou coletivas. Ao voltar ao ateliê, combino materiais que evocam texturas e sentidos, estruturando narrativas e reflexões visuais. Dessa prática emergem dois percursos investigativos. O primeiro de caráter figurativo: imagens são reinterpretadas por meio de cores e gestos, priorizando a dimensão sensível em vez da reprodução fiel. O segundo é gestual: sentimentos como indignação ou satisfação se traduzem em composições abstratas, onde a subjetividade se afirma como linguagem.

Muitas vezes, a reflexão crítica não precede a produção. Ela se revela no processo ou após a finalização de um bordado ou amostra têxtil. Cada trabalho,

assim, evidencia tensões e questionamentos que reforçam a pesquisa e consolidam o bordado como campo de produção de conhecimento teórico-prático.

1.2. *Wireless*

Partindo da produção artística e reflexiva de outras artistas, escritoras e pesquisadoras, assim como do meu próprio processo criativo e de experimentação em ateliês colaborativos, este trabalho busca entrelaçar múltiplas percepções. O ato de trabalhar a lã é, por si só, um gesto de resignificação, de aproximação com práticas que ressoam a história das mulheres, cujos conhecimentos foram transmitidos e perpetuados ao longo do tempo, porém muitas vezes invisibilizados pelas estruturas de poder dominantes.

O fio, composto por qualquer fibra, está entre as mais antigas tecnologias desenvolvidas pela humanidade. Mesmo vivendo hoje na era do *Wireless* – sem fio, como o próprio nome sugere – foi para isso necessário, primeiro, ser fio. Curiosamente, após essa forte transição para o imaterial, surge atualmente uma tendência crescente de retorno ao analógico e às manualidades, à presença tátil das coisas.

A arte têxtil, nesse contexto, ressurgiu com força, nos últimos anos, quase como uma retomada do movimento *arts and crafts*, do século XIX. Para compreender esse fascínio, é interessante olhar primeiro para um tempo em que o têxtil era apenas um fio torcido de fibras, frágeis quando isoladas, mas quando juntas, surpreendentemente resistentes. Em 2009, a *Harvard Gazette* publicou um artigo sobre a descoberta de vestígios de fibras com mais de 34 mil anos. Acredita-se que essas fibras serviram tanto para proteger o corpo quanto para facilitar o transporte de objetos (Bar-Yosef *et al.*, 2009, citado por Powell, 2009, p. 3). tornando-se assim um elemento essencial para as práticas cotidianas do transporte e do vestuário.

Deste modo, o fio de lã, antes de ser matéria, é também uma linha que conecta passado e presente, história e gesto, arte e política. No capítulo dedicado

às artes têxteis do livro *The Story of Art Without Men* ([2021]/2024), Katy Hessel descreve a materialidade têxtil como um meio de expressão política que atravessa os últimos 500 anos de opressão vivida pelas mulheres (Hessel, ([2021]/2024), p. 323). Tal compreensão corrobora a perspectiva de que cada etapa do processo – da tosquia à criação – revela não apenas múltiplos saberes, mas um fio invisibilizado que conecta narrativas e nos leva a refletir sobre o papel da arte, da mulher e das práticas manuais na construção da história das mulheres na arte, mas também na sociedade.

1.3. Fibras

A lã, antes de ser fio, passa por algumas etapas, a começar pela tosquia, momento em que é retirada a lã da ovelha. Em Portugal, a tosquia das ovelhas ocorre geralmente entre abril e junho, durante a primavera. Após a tosquia acontece a lavagem, pois a lã bruta contém impurezas como detritos orgânicos e a gordura (lanolina). A lavagem é realizada com água morna e sabão neutro, removendo as impurezas e preparando a fibra para as próximas etapas. A secagem é feita ao ar livre. A cardagem é a etapa em que as fibras são desembaraçadas e alinhadas, utilizando cardas manuais ou mecânicas. Este processo não apenas prepara a lã para a fição, mas também contribui para a uniformidade da textura e da cor do fio final. Por fim, a fição transforma a lã cardada em fio, num movimento quase ritualístico. Utilizando técnicas ancestrais, como o fuso ou a roda de fiar, as fiandeiras esticam e torcem as fibras, conferindo resistência e continuidade ao fio. Esse processo, além de exigir habilidade e paciência, é um verdadeiro tributo ao conhecimento artesanal transmitido ao longo de gerações.

Recordo a experiência que tive com a cardagem da lã, em maio de 2022, mês e ano que cheguei em Portugal, durante a oficina intitulada *Fiada – oficina de fição manual e tinturaria natural da lã* ministrada pela designer têxtil Alice Aranha durante a *Anozero '21-22*, bienal de arte contemporânea



Figura 1. Cardagem manual, durante a oficina *Fiada – oficina de fição manual e tinturaria natural da lã*. Maio de 2022

de Coimbra. Mais de três anos depois, a memória tátil da gordura da lã impregnada nas minhas mãos ainda permanece comigo, a sensação de uma manteiga-cola com um cheiro forte de sebo animal. Essa lembrança (Figura 1) carrega o vestígio de um processo que o mercado apaga: nas linhas tratadas que compramos por alguns euros, todo um percurso de gestos intensos, cheiros que grudam na pele e o tempo de produção é cuidadosamente silenciado, resultando em um fio asséptico que já não carrega as marcas do processo.

2. Nós, ovelhas

Essa reflexão sobre as marcas apagadas no processo de construção do fio me levou a Donna Haraway e a sua noção de *natureza-cultura*, que questiona as barreiras

levantadas entre o humano e o não-humano, especialmente com *O Manifesto das Espécies de Companhia* ([2003]/2022). Embora o manifesto de Haraway se concentre principalmente na relação entre humanos e cães, a autora faz uma análise social e política, evidenciando um percurso marcado tanto por afetos quanto por relações de violência na configuração da história humana, particularmente através das relações com as diferentes raças de cães. Como a própria autora afirma:

Os cães, na sua histórica complexidade, são aqui o mais importante. Não são um pretexto para abordar outros temas; são, em carne e osso, presenças matérico-semióticas no corpo da tecnociência. Não são sucedâneos da teoria; não estão aqui apenas para pensarmos com eles. Estão aqui para vivermos com eles. Cúmplices no crime da evolução humana, estão no jardim desde o início, matreiros como coiotes. (Haraway, [2003]/2022, p. 125).

Essa perspectiva sugere uma aproximação metodológica que pensa os animais não apenas como metáforas ou símbolos, mas como agentes ativos na construção histórica humana. Pensar a lã nesse contexto é reconhecer que ela também é resultado de relações complexas entre corpos – humanos e não-humanos – que compartilham afetos, ritmos e violências.

Dessa maneira, assim como as formas de violência presentes na história da criação das raças de cães nos ajudam a compreender melhor a nossa própria trajetória, o percurso da manufatura têxtil e sua conexão com o rural também revelam aspectos importantes sobre a desvalorização e baixa remuneração do trabalho das mulheres. Afinal, quem são as mulheres que têm o trabalho invisibilizado?

2.1. Coiotes

Segundo Donna Haraway “O Interior e a Agricultura são mundos opostos na cultura tecnocientífica.” (Haraway, [2003]/2022, p. 205). Essa reflexão é apresentada pela autora no capítulo em que narra a

história dos Cães da Montanha dos Pirineus. Haraway explica como o interesse por esses cães de “raça pura” surgiu como símbolo de status social, até que passaram a ser usados como animais de proteção de gado e, eventualmente, foram substituídos por seguros de perda de animais, que geravam lucros aos agricultores (Haraway, [2003]/2022, p. 207). Dessa forma, a invisibilidade do trabalho feminino, especialmente no contexto rural, não é uma coincidência, mas o resultado de uma estrutura que privilegia o urbano, o masculino e o mercado em detrimento das mulheres, do coletivo e da interdependência.

Essa marginalização é evidenciada no documentário da RTP Memória intitulado *Não São Precisos Patrões para Fazer Tapetes de Arraiolos* (1975) dirigido por Alexandre O’Neill e Jorge Listopad. O documentário, produzido no contexto pós-25 de Abril, retrata a criação da cooperativa *Fraternidade – Sociedade Cooperativa de Produção de Tapetes de Arraiolos* pelas tapeteiras de Arraiolos, como resposta às demissões em massa nas fábricas de tapetes, que aconteceram após a implementação dos direitos trabalhistas. Diante da precarização do trabalho, o objetivo era assegurar a subsistência das trabalhadoras. A meio do vídeo, é possível ver uma das tapeteiras pedindo ao seu pai para compartilhar a experiência dele com o trabalho no campo. Ele relata como, após mais de 56 anos de trabalho para uma mesma família, recebe uma remuneração mínima e terá uma reforma ainda menor. O vídeo, lamentavelmente, não fornece os nomes das tapeteiras retratadas, privilegiando a identificação coletiva através da cooperativa. Embora o trabalho coletivo normalmente não individualize seus membros, é importante refletir sobre a tendência de perceber majoritariamente as mulheres como parte de um todo.

2.2. Feminilidade

Essa percepção de dissolução do eu e desumanização das mulheres também aparece, de forma representativa na pintura *Dog Woman* (1994), da artista



Figura 2. *Dog Woman*, pastel sobre papel, Paula Rego. 1994

Paula Rego (Figura 2) que faz parte de uma série de pinturas. Nessa série, Rego retrata mulheres em posturas animais, assumindo comportamentos e gestualidades como a de cachorros. As figuras femininas aparecem ora submissas, ora ferozes, sugerindo uma ambiguidade que tensiona as ideias de obediência e instinto. Em uma entrevista de 1994, divulgada nas redes sociais do perfil oficial da artista, Paula Rego comenta que essas obras surgiram da percepção de que as mulheres são socializadas para obedecer, treinadas para cumprir certos papéis – mas que também podem morder. Já em uma entrevista concedida a Ben Eastham e Helen Graham, publicada na revista *The White Review* em janeiro de 2011, a artista apresenta ainda outra dimensão de interpretação: afirma que a série foi motivada pelo amor que sentia por seu marido. Essas diferentes leituras oferecidas pela própria artista revelam a complexidade afetiva e simbólica da obra, que transita entre o político, o pessoal e um sentimento coletivo sobre o *ser mulher*.

Pensando nessa ideia de obediência feminina frente à sociedade, ao matrimônio pintado pela Paula Rego, faço referência ao livro *The Subversive Stitch – Embroidery and the Making of the Feminine* ([1984]/2019) no qual a autora Roszika Parker faz um apanhado histórico da construção social das

mulheres através do ponto bordado. Parker mostra como o bordado foi transformado de uma prática considerada criativa anteriormente para um mecanismo de docilização feminina a partir do século XVI.

As belas-artes – pintura e escultura – são consideradas o domínio próprio das classes privilegiadas, enquanto o artesanato ou as artes aplicadas – como a marcenaria ou a ourivesaria – são associadas à classe trabalhadora. No entanto, existe uma conexão 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. [...] Mas as reais diferenças entre os dois estão em termos de onde são feitos e quem os faz. O bordado, no momento da divisão entre arte e artesanato, era feito no âmbito doméstico, geralmente por mulheres, por “amor”. A pintura era produzida predominantemente, embora não exclusivamente, por homens, no espaço público, por dinheiro. (Parker, [1984]/2019, p. 5)

Esse mecanismo moldou a ideia de que o ato de bordar era praticamente intrínseco à genética das mulheres, resultando em um processo que coincidiu com a construção de uma ideologia da “feminilidade”.

2.3. O que é público é pessoal

Enquanto a pintura, feita principalmente por homens em espaços públicos e por dinheiro, foi elevada à categoria de arte, o bordado, associado à esfera privada, feito por mulheres e considerado um ato de “amor”, foi deslocado ao status de trabalho doméstico. Essa divisão fortaleceu a distinção entre o que é considerado arte e o que é artesanato e reforçou as hierarquias de gênero.

Parker argumenta que a associação entre mulheres e bordado não é natural, mas uma construção social que condiciona o gesto repetitivo ao lugar da

mulher na esfera privada. Faço também referência à reflexão que a autora Lucy R. Lippard escreveu no final do século passado o livro *The Pink Glass Swan: Selected essays on feminist art* (1995) no qual ela analisa o mercado da arte e o lugar das mulheres dentro desse organismo.

A maior parte da arte que está sendo exibida atualmente tem pouco a ver com a experiência das mulheres, em parte porque as mulheres (as ricas como “mecenas”, outras como decoradoras e “donas de casa”) estão encarregadas da esfera privada, enquanto os homens se identificam mais facilmente com a arte pública – aquela que se torna pública por meio de validação econômica (o Rembrandt de milhões de dólares). A arte privada é frequentemente vista como mero ornamento; já a arte pública é associada a monumentos e dinheiro, à arte “elevada” e aos seus recipientes, incluindo galerias de paredes brancas pouco acolhedoras e museus com arquitetura clássica de tribunais. (Lippard, 1995, p. 123)

Lippard observa que a maior parte das obras exibidas na atualidade não tem a ver com a experiência das mulheres, sendo muitas delas confinadas à esfera privada, enquanto os homens dominam a arte pública, a que se torna pública por validação econômica, seja por galerias, monumentos e museus. A arte privada, neste sentido, é reduzida ao ornamental, ao decorativo.

2.4. Ponto cruzado

É dentro dessa dinâmica de valorização e descarte, movida pelo interesse do mercado, que o fio de lã se desdobra como muito mais que uma matéria prima. Essa materialidade ganha um significado mais profundo para mim, como artista brasileira, quando escolho trabalhar em minha prática artística com as lãs e os pontos da vila de Arraiolos – uma das heranças coloniais que permanecem vivas em algumas regiões do Brasil, incluindo a Bahia, meu estado de origem.

Apesar da procedência exata dos tapetes na Bahia parecer incerta, fato é que a técnica permaneceu com o nome da vila. No livro *Origens e influências decorativas do Tapete de Arraiolos* ([2015]/2022), do museólogo e diretor do *Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos*, Rui Miguel Lobo, o autor explica que o ponto cruzado oblíquo, hoje conhecido como ponto de Arraiolos, é uma variante do ponto cruz, existente na Península Ibérica desde pelo menos o século XII. Lobo menciona que, anteriormente, esse ponto era conhecido como ponto de trança eslava, sugerindo uma possível herança eslava, embora não seja possível confirmar essa origem com precisão (Lobo, [2015]/2022, p. 26).

Ainda em outro arquivo da RTP Memória, é possível assistir a uma entrevista de 1973 conduzida pela jornalista Maria Margarida com a professora brasileira Lilia Maria Monteiro, especialista em tapetes de Arraiolos. Na ocasião, Lilia relata sua vinda a Portugal com o objetivo de adquirir tapetes para compor a decoração de embaixadas brasileiras. Em determinado momento da entrevista, ela explica ao público que, segundo a regulamentação do governo brasileiro, não é permitido o uso de objetos de origem estrangeira na ambientação das embaixadas – com uma única exceção: os tapetes de Arraiolos. Isso porque, apesar de sua origem portuguesa, esses tapetes não são considerados elementos estrangeiros, mas sim parte de um estilo reconhecido como brasileiro: o estilo colonial, associado à herança arquitetônica e decorativa do período pombalino (Monteiro, 1973). A partir dessa curiosidade pelas interseções coloniais da manufatura histórica do Brasil vindas de Portugal surge o interesse pela vila de Arraiolos.

3. O Fio

3.1. A Experiência na Residência Hypertextile

Em julho de 2024, participei junto com mais três artistas da residência artística *Hypertextile*, realizada na Córtex Frontal, na vila de Arraiolos, onde tive-



Figura 3. Ponto de Arraiolos, lã e serapilheira. Julho de 2024



Figura 4. Ponto pé de flor, lã e serapilheira. Julho de 2024

mos o acompanhamento da artista Guida Fonseca. Durante duas semanas, aprendemos um pouco mais sobre as tramas da vila, conhecemos pessoalmente o património do Tapete de Arraiolos, aprendemos os pontos tradicionais da vila com as bordadeiras do Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos, tanto o ponto de Arraiolos (Figura 3) como o ponto pé de flor (Figura 4).

Durante a residência, tivemos acesso a um tear de oito quadros, com o qual construímos coletivamente um tecido de sete metros que tecemos a dez mãos (Figura 5). Foi a primeira vez que trabalhei com um tear de grande porte, o que trouxe momentos de muita reflexão, principalmente durante a criação da urdidura, momento em que se constroi a estrutura do tecido.

3.2. A Tecelagem como Ritual Coletivo

Utilizamos paus de urdir e seguimos movimentos coreografados, quase como uma dança, onde cada passo precisa ser executado com precisão para manter a sequência correta dos fios. Um processo que envolve movimento, reflexão e atenção.

Antes de transferir a urdidura para o tear há um momento singular: os fios precisam ser trançados (Figura 6) para que mantenham a ordem e não se embaracem ao passarmos os fios para os liços. Esse trançar se torna também um ato ritualístico, que me fez lembrar o cuidado que envolve ao trançar o cabelo de uma outra pessoa, um momento de intimidade e de afeto. No instante em que posicionamos a urdidura no tear são necessárias muitas mãos para que o fio seja desembaraçado cuidadosamente.

A complexidade dessas etapas iniciais da tecelagem faz com que, muitas vezes, se torne oculta a parte coletiva na construção de uma peça que, à primeira vista, pode parecer fruto de um gesto individual – como é o caso do tecido finalizado. O próprio cálculo, construção da urdidura e estruturação do tecido acaba por ser a etapa mais desafiadora de todo o processo.



Figura 5. Tecido feito de linho e lã durante a residência *Hypertextile*, Vic Vasilou, Emanuela Boccia, Louie Nye, Maria Appleton e Guida Fonseca. Julho de 2024



Figura 6. Trança feita de linho e lã para a construção da urdidura durante a residência *Hypertextile*. Julho de 2024

3.3. A Lã como Cabelo

Após a finalização da tecelagem, se o material utilizado para a construção do tecido é a lã, é necessária ao menos uma última lavagem (Figura 7) – uma etapa importante que permite que a trama se assente e os fios se entrelacem com maior firmeza. Essa lavagem deve ser feita com água morna, que não ultrapasse os quarenta graus celsius, temperatura que deve ser cuidadosamente sentida através do contato com a pele, através do toque. Se a água estiver muito quente, o tecido pode encolher e comprometer a fibra. Por isso, é também recomendável o uso de produtos com pH neutro, para não agredir a queratina da lã – a mesma proteína que compõe os nossos cabelos.

Desde então, não consigo deixar de pensar: as lãs são como nossos próprios fios. Mulheres e ovelhas compartilham a mesma materialidade proteica.

Essa analogia simbólica entre lã e cabelo, entre corpo e tecido, ajuda a refletir sobre os gestos e os cuidados que envolvem o trabalho têxtil – trabalho que muitas vezes é relegado ao espaço doméstico e historicamente realizado por mulheres. Quando mulheres buscam algum tipo de validação econômica, como no caso das tapeteiras de Arraiolos, elas carregam consigo o peso de uma história marcada por lutas silenciadas e a única maneira de substituir esse silêncio do privado é através do barulho do coletivo.



Figura 7. Lavagem do tecido em lã na pós-produção durante a residência *Hypertextile*. Julho de 2024

3.4. A Invisibilidade no Trabalho Têxtil Feminino

No capítulo que dá nome ao livro, Lucy Lippard critica a elitização da arte conceitual e do mercado da arte, apontando-os como responsáveis pela desvalorização de alguns trabalhos, principalmente os realizados por mulheres. Ela destaca que: “Desde que ‘mulheres agressivas’ também entraram nesse meio, a competição, sempre presente no cerne do sistema de classes do mundo da arte, atingiu seu ápice.” (Lippard, 1995, p.120). Portanto, essa competição, acirrada, continua a marginalizar práticas historicamente associadas ao feminino, mesmo trinta anos depois do livro escrito por Lippard.

O mercado da arte, com sua estrutura elitista e capitalista, é um terreno em que muitas das práticas que envolvem mulheres, especialmente as associadas ao trabalho manual, são constantemente marginalizadas. A hierarquia que se estabelece entre arte e artesanato, entre o público e o privado, reforça a invisibilidade de mulheres e de suas práticas, não só como criadoras, mas também como agentes de mudança social.

No entanto, o movimento atual das artes têxteis desafia essa lógica e reconfigura a maneira como vemos a arte. Muitas vezes subestimadas ou desacreditadas como “trabalho doméstico”, as artes têxteis assumem um papel subversivo ao abordar questões sociais e políticas relevantes, ao mesmo tempo em que reconhecem o valor do trabalho coletivo. É o caso da artista Mare Tralla, que, durante a apresentação *Craft as a Rebellion in Art*, no seminário *Arts, Crafts, Affects: Documenting HerStories and Worldbuilding* (2022), utiliza o artesanato como forma de resistência anticapitalista e contra o patriarcado. Segundo Tralla, o fato de o artesanato ser invisível é perfeito, permitindo, por exemplo, esconder câmeras em espaços públicos onde não seriam permitidas (Tralla, 2023, para. 13).

3.5. O Bordado como manifesto

Ao me apropriar da materialidade da lã e do bordado em trabalhos como *Talbo* (2024) (Figura 8) – tapete da série *#imigrante* (2022-), bordado à mão com

lã e serapilheira, com diferentes pontos, como o de Arraiolos, o ponto pé de flor e outros desenvolvidos de forma mais intuitiva e experimental – crio uma ambiguidade entre a representação figurativa de um corpo sem pelo, um animal esfolado, e a própria matéria que o plasma. A lã, que antes cobria o corpo de um animal, agora se apresenta transfigurada em fio, criando um jogo entre presença e ausência. Aqui, a violência do abate e a delicadeza do bordado coexistem.

Em *Talbo*, o fio carrega o peso de uma história transatlântica e hereditária, evidenciando camadas de violência – intercultural e interespecies – num convite a confrontar as camadas de violência e resistência que tecem nossa existência. Na superfície, a figura se fragmenta em matizes de rosa, vermelho e azul, quase sanguíneas, remetem à carne exposta. O fio, anteriormente parte da pelagem animal, passa a ser utilizado como representação de um corpo sem pelo, exposto e comercializado.

A técnica do ponto de Arraiolos, com suas raízes históricas e conexões transatlânticas, serve como fio condutor para reflexões sobre heranças coloniais e a desvalorização do trabalho das mulheres. Na materialidade da lã, encontramos não apenas a presença animal, mas também a marca do trabalho humano, o peso das relações de poder e das dinâmicas sociais que se perpetuam através da matéria.

Ao me mudar para Portugal, novas experiências foram incorporadas ao processo criativo, especialmente por meio do contato cotidiano com os mercados. A ausência de certas frutas comuns no Brasil e a presença explícita de carnes embaladas, como leitões e coelhos, geraram choques culturais que impactaram minha percepção. Esses estranhamentos, transfigurados no ateliê, tornaram-se ponto de partida para a produção artística e para a reflexão sobre memória e gênero.

Nesse contexto, animais e frutas pertencentes ao ambiente da cozinha, associados ao trabalho doméstico, transformaram-se em objetos de análise simbólica. Em *Semiotics of the Kitchen* ([1975]/2017), por exemplo, a artista Martha Rosler apresenta objetos,



Figura 8. *Talbo*, lã e serapilheira, 99 x 73 cm, Emanuela Boccia. 2024

gestos e práticas cotidianas vinculados a narrativas de gênero, utilizando utensílios de maneiras não convencionais.

Talbo é, assim, um corpo de memórias encarnado em lã, desafiando a percepção do que é visível e do que permanece oculto. Na tensão entre violência e delicadeza, presença e ausência, o fio bordado se transforma em linha de sangue, de história, de resistência.

4. Nó cego

A epígrafe do início do texto extraída do livro *A Paixão Segundo G.H.* ([1964]/2009), de Clarice Lispector, busca comunicar um objetivo que só pode ser alcançado através da desconstrução do eu e da fragmentação das fronteiras entre o humano e o não humano. G.H ao confrontar sua identidade, entra em um jogo de espelhos onde se coloca no lugar do outro para, enfim, enxergar a si própria. Essa jornada de autoconhecimento, que passa pela vida e pela morte, como se fagocitasse a *Metamorfose* ([1915]/1996) de Kafka e incorporasse o espírito do *Manifesto Antropofágico* ([1928] 1976) de Oswald de Andrade em busca da compreensão do seu território.

De maneira semelhante, Sylvia Plath, em seu poema *Sheep in Fog* ([1965]/2002), constroi um cenário aparentemente cotidiano, mas que esconde um lado de introspecção e melancolia. A imagem da ovelha – ou ovelhas, já que, em inglês, *sheep* permanece inalterada no singular ou no plural, no masculino ou feminino – envolta pela névoa, tece uma memória de isolamento e de invisibilidade. Enquanto o mundo ao redor parece ter vida, o personagem oculto desvanece na paisagem. É nesse limiar entre visível e invisível, humano e animal, que podemos refletir sobre a subjetividade da materialidade na existência: há ou não ovelha na névoa?

5. Conclusão

É exatamente através do esforço de visualizar o que não se vê que se edifica a potência da arte têxtil enquanto prática de memória. Como artista e pesquisadora, entendo que a prática artística transcende a mera produção de objetos. Envolve uma escuta atenta dos materiais – a lã, o gesto – e da história, permitindo que estes guiem o processo de reflexão. É nessa confluência de escuta e ação que se estabelece um novo modo de conhecer.

Assim, a linha transcende a sua função de suporte ou matéria-prima, atuando como elo entre o passado, o presente e o futuro imaginado. A ação de bordar, fiar, tingir ou tecer adquire um significado político, representando maneiras manuais de recordar o que a história silenciou. Cada ponto emerge como um ato de resistência, uma oportunidade de recontar narrativas.

A valorização do trabalho coletivo, como evidenciado pelas tapeceiras de tapetes de Arraiolos ou na residência *Hypertextile*, é uma tentativa de subverter a estrutura hierárquica que sempre relegou as mulheres ao trabalho invisível. Essas práticas coletivas transformam o processo artístico em um gesto comunitário, um ato que revela a história de colaboração entre as mulheres e propõe uma outra

economia dentro da arte, que não depende só da validação do mercado, mas sim da vivência e do compartilhamento de saberes.

As práticas manuais, em sua multiplicidade de formas e significados, continuam sendo um campo enriquecedor para a subversão e a reinvenção das narrativas de gênero, poder e memória. Ao resgatar a lã, o bordado e as práticas têxteis, não só reconhecemos as mulheres invisíveis dentro história da arte, mas também visibilidade a novas formas de reflexão e empoderamento artístico. A arte têxtil, portanto, não é apenas um meio de expressão, mas um campo de potência, onde a materialidade do fio se torna uma ferramenta para questionar e reconfigurar as estruturas de poder que ainda permeiam o campo artístico. Ao bordar e ressignificar o têxtil, não só criamos obras, mas reflexões. Ao bordar em conjunto rompemos com os silêncios impostos à criação das mulheres e recriamos o futuro.

Agradecimentos

Agradeço aos meus orientadores, Prof. Dr. Pedro Filipe Rodrigues Pousada, Prof. Dra. Teresa Veiga Furtado e ao Dr. Rui Miguel Lobo. Agradeço também ao Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos, a Câmara Municipal de Arraiolos, ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, ao CHAIA-UE e ao Laboratório associado IN2PAST. Essa pesquisa não seria possível sem o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

Referências bibliográficas

- [1] Andrade, O. ([1928] 1976). O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL. <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>
- [2] Boccia, E.C. (2024). *Talho*. Lã e Serapilheira. <https://rvculturaearte.com/EMB-006>
- [3] Kafka, F. ([1915]/1996). *A metamorfose*. Editora Companhia das Letras.
- [4] Haraway, D. J. ([2003]/2022). *O manifesto das espécies de companhia*. Orfeu Negro.
- [5] Haraway, D. J. ([1985]/2022). *Um manifesto Ciborgue*. Orfeu Negro.
- [6] Hessel, K. ([2021]/2024). *The story of art without men*. New York, NY: Penguin Random House.
- [7] Lobo, R. M. ([2015]/2022). *Origens e influências decorativas do tapete de Arraiolos*. Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos. Câmara Municipal de Arraiolos.
- [8] Lippard, L. R. (1995). *The pink glass swan: Selected essays on feminist art*. New Press.
- [9] Lispector, C. ([1964]/2009). *Paixão Segundo G.H. Rocco*.
- [10] Majewska-Güde, K. (2023, February 27). *Recrafting Futures: Feminist Practices of Material Engagement*. ARTMargins Online. <https://artmargins.com/recrafting-futures/>
- [11] Margarida, M. (1973, September 15). *Noticiário Nacional de Setembro: entrevista com Lília Maria Monteiro*. [Vídeo] RTP Memória. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tapetes-de-arraiolos/>
- [12] McNiff, S. (2018). Philosophical and Practical Foundations of Artistic Inquiry: Creating Paradigms, Methods, and Presentations Based in Art. In P. Leavy (Ed.), *Handbook of arts-based research* (pp. 22-36). Guilford Press.
- [13] O'Neill, A., & Listopad, J. (1975, February 04). *Não são precisos padrões para fazer tapetes de Arraiolos*. [Vídeo] RTP Memória. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/nao-sao-precisos-patroes-para-fazer-tapetes-de-arraiolos/>
- [14] Parker, R. ([1984]/2019). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. Bloomsbury.
- [15] Plath, S. ([1965]/2002). Sheep in fog. In *The collected poems* (F. L. Grossman, Ed.). Harper & Row.
- [16] Powell, A. (2009, September 10). *Oldest known fibers discovered*. Harvard Gazette. <https://news.harvard.edu/gazette/story/2009/09/oldest-known-fibers-discovered/>
- [17] Rego, P. (1994). *Dog Woman*. Pastel sobre óleo. <https://www.wikiart.org/en/paula-rego/dog-woman-1994>
- [18] Rego, P. (Entrevistada), & Grau, D. (Entrevistador). (2011, January). *Interview with Paula Rego*. The White Review. <https://www.thewhiterewiew.org/feature/interview-with-paula-rego/>
- [19] Rosler, M. ([1975]/2017). *Semiotics of the Kitchen*. [Vídeo] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGC0&t=137s>

Bio

Emanuela Boccia é artista visual e investigadora, residente em Portugal, doutoranda no programa de doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (CAUC), é mestra em Artes Visuais, com ênfase em Linguagens Visuais Contemporâneas, pela Escola de Belas Artes da UFBA (2022), e licenciada em Bacharelado Interdisciplinar em Artes pelo IHAC/

UFBA (2018). Suas áreas de investigação concentram-se em linguagens visuais e arte contemporânea. Desde 2024, é bolsista da Fundação para Ciência e Tecnologia em colaboração com o CHAIA/UÉ e o laboratório associado IN2PAST, e foi contemplada, em 2025, com bolsa de formação de artes no estrangeiro pela Fundação Calouste Gulbenkian. É cofundadora do Núcleo de Experimentação em Arte Contemporânea (NEAC), grupo de investigação dos doutorandos em arte contemporânea do CAUC.

Artigo recebido em 2025-04-29

Artigo aceite em 2025-07-16

Artigo publicado em 2025-09-29

© 2025 Emanuela Constância Boccia

Boccia, E. C. (2025). O Manifesto das Ovelhas: Lã, Mulheres e o Fio Invisível. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 5(2). <https://doi.org/10.34623/2184-8661.2025.v5i2.436>

© ⓘ ⓘ ⓘ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

