



INSTITUTO POLITÉCNICO  
DE VIANA DO CASTELO

# BORDAR HOJE

As perspetivas sobre bordado de seis artistas contemporâneos

Ana Rita Fernandes de Araújo Cunha





INSTITUTO POLITÉCNICO  
DE VIANA DO CASTELO

Ana Rita Fernandes de Araújo Cunha

# Bordar hoje: As perspetivas sobre bordado de seis artistas contemporâneos

Mestrado em Educação Artística

Trabalho efetuado sob a orientação do(a)  
Professor Doutor Pedro Pereira  
e Professor Doutor Helder Dias

Agosto de 2021



## **Agradecimentos**

A todos os professores deste curso mestrado, nomeadamente aos meus professores orientadores: Doutor Pedro Pedreira e Doutor Helder Dias .

Um agradecimento especial ao coordenador do curso de mestrado, Doutor Carlos Almeida, por toda a disponibilidade e motivação assim como à Doutora Anabela Moura pelo apoio na preparação do início desta investigação.

Ao Professor Doutor Francisco Trábulo um obrigado por tudo. Ser sua aluna foi um imenso privilégio que guardarei sempre com muita saudade e gratidão.

A todos os meus queridos amigos da turma de mestrado, um grupo que se revelou muito coeso e onde senti apoio e muita solidariedade. Um obrigado muito especial à amiga Sónia Pinto e à amiga e delegada de turma Cristina Raquel Lopes, companheiras nesta aventura académica, sempre com uma palavra amiga nos momentos mais difíceis.

Aos artistas entrevistados por todo o interesse e disponibilidade.

Ao meu marido e melhor amigo João pelo apoio, amor e paciência com que me acompanhou nesta caminhada.

Aos meus queridos pais pelo apoio e amor incondicional.

A todos o meu sincero agradecimento.

## **Resumo/Abstract**

O presente estudo visa a compreensão do estado de arte do bordado contemporâneo através da análise do discurso de seis artistas que utilizam esta técnica como meio expressivo.

O estudo foi desenvolvido com recurso a uma metodologia qualitativa recorrendo a entrevistas e meios visuais. Através desta abordagem pretendeu-se uma compreensão multidimensional da temática, incluindo as questões sociais e expressivas relacionadas com o bordado.

Através da revisão da literatura e da análise dos dados recolhidos foi possível concluir que o bordado se afirma hoje como um meio expressivo muito presente no universo artístico, valorizado pelos artistas tanto como meio expressivo como enquanto veículo de transformação e crescimento pessoal.

**Palavras -chave :** bordado, arte/artesanato, feminino/masculino (na prática do bordado) individual / coletivo, redes sociais (tradicional/digitais).

This study aims to understand the state of the art of contemporary embroidery through the analysis of the discourse of six artists who use this technique as an expressive medium.

The study was developed using a qualitative methodology using interviews and visual means. Through this approach, it was intended a multidimensional understanding of the theme, including social and expressive issues related to embroidery.

By reviewing the literature and analyzing the data collected, it was possible to conclude that embroidery is asserted today as an expressive medium very present in the artistic universe, valued by artists both as an expressive medium and as a vehicle for transformation and personal growth.

**Key words:** embroidery, art/crafts, female/male (in the practice of embroidery) individual/collective, social networks (traditional/digital).

## **INDICE**

<b>Agradecimentos.....</b>	<b>iii</b>
<b>Resumo/Abstract.....</b>	<b>iv</b>
<b>Índice de figuras.....</b>	<b>vii</b>
<b>CAPÍTULO I . INTRODUÇÃO .....</b>	<b>2</b>
<b>1.1. Contexto da Investigação .....</b>	<b>2</b>
<b>1.2 . Problema da Investigação.....</b>	<b>4</b>
<b>1.3. Finalidades da Investigação.....</b>	<b>5</b>
<b>1.4. Objetivos da Investigação.....</b>	<b>6</b>
<b>1.5. Conceitos Chave .....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO II. REVISÃO DA LITERATURA .....</b>	<b>9</b>
<b>2.1. O lugar do bordado - evolução histórica.....</b>	<b>10</b>
<b>2.2. Bordar o feminino - Bordado e género.....</b>	<b>17</b>
<b>2.3. As redes sociais do bordado – As identidades bordadas.....</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO III. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO .....</b>	<b>29</b>
<b>3.1. Seleção da Metodologia de Investigação .....</b>	<b>29</b>
<b>3.1.2. Método Etnográfico.....</b>	<b>32</b>
<b>3.2. Contexto da Investigação.....</b>	<b>33</b>
<b>3.2.1. Amostra: Artistas Participantes.....</b>	<b>33</b>
<b>3.3. Instrumentos de Recolha de Dados.....</b>	<b>36</b>
<b>3.3.1. Entrevistas .....</b>	<b>36</b>
<b>3.3.2. Fotografias: foto-reflexiva / foto-elicitación .....</b>	<b>38</b>
<b>CAPÍTULO IV. DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE DADOS .....</b>	<b>41</b>
<b>4.1. Recolha e descrição dos dados.....</b>	<b>41</b>
<b>4.1.1. Registos fotográficos e comentários.....</b>	<b>42</b>

<b>4.2. Interpretação de dados .....</b>	<b>49</b>
<b>4.2.1. A aprendizagem do bordado .....</b>	<b>49</b>
<b>4.2.2 Dos diferentes papéis do Bordado na vida .....</b>	<b>53</b>
<b>4.2.3. O bordado e grupo. O bordado e a comunidade online.....</b>	<b>56</b>
<b>4.2.4. Bordado e género.....</b>	<b>58</b>
<b>4.2.5. Bordado e construção/expressão de identidade(s).....</b>	<b>60</b>
<b>4.2.6. O bordado no meio artístico na atualidade.....</b>	<b>62</b>
<b>CAPÍTULO V. CONCLUSÕES E IMPLICAÇÕES FUTURAS .....</b>	<b>65</b>
<b>5. Conclusões finais .....</b>	<b>65</b>
<b>5.2. Limitações do estudo.....</b>	<b>67</b>
<b>5.3. Implicações pessoais.....</b>	<b>68</b>
<b>5.4. Sugestões para futuros estudos .....</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>71</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>71</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>74</b>



## Índice de Figuras

Figura 1: Bordado regional de Viana (Algibeira), Séc XIX.	Pág. 11
Figura 2. Bordado de Viana do Castelo em pano de linho. Séc.XIX.	Pág. 11
Figura 3: Bordado de Viana do Castelo em toalha de linho. Séc.XX.	Pág. 12
Figura.4. Bordado de Vila Verde em Lenço/lembrança dia da mãe.	Pág. 12
Figura 5. Bordado de Tibaltino em lençol.	Pág.13
Figura 6. Bordado ponto cruz em tolha de mesa	Pág. 14
Figura 7. "Poison Woe", Andreia Cabral /Black Cat Creative Studio.	Pág. 42
Figura 8. "Healing Hands", Hannah Hill/Hanecdote.	Pág. 43
Figura 9. "Jussara", Ana Campos /Carmela.	Pág. 44
Figura 10. S/ titulo. Filipa Papinho.	Pág. 45
Figura 11 "Amor pelo Bordado" José Luís Moreira /Mr. Embro).	Pág. 46
Figura 12. "Micromundo". Paula Schlindwein.	Pág. 47

## **CAPÍTULO I. INTRODUÇÃO**

## **CAPÍTULO I . INTRODUÇÃO**

### **1.1.Contexto da Investigação**

A exploração de fibras têxteis, vegetais e animais, está presente na atividade humana desde os primórdios. Segundo Maria João Belicha (2008):

“O exemplo mais antigo de tecido descoberto na Europa, na costa da Dinamarca, data do fim da Era Mesolítica, entre 4600 e 3200 a.C., mas as descobertas no Peru, no alto da 'Sierra del Norte' são muito mais antigas.” (Belicha, M., 2008, p.1)

O ser humano começou por usar estes materiais para garantir a satisfação de necessidades básicas como o proteger o corpo dos elementos climatéricos ou criar objetos utilitários para armazenamento e transporte de bens.

“À medida que os povos se foram tornando pastoris e que os rudimentos da agricultura se estabeleceram, vemos aparecerem os primeiros tecidos, fios juntos e torcidos com nós de quando em vez e depois grosseiras redes imitadas, quem sabe de certos ninhos de aves industriosas.” (Ministério da Economia, Direção Geral dos Serviços Agrícolas,1943,p.15).

A par da evolução de toda a atividade humana também as artes têxteis se desenvolveram e chegaram à modernidade em grande força, continuando a responder a necessidades várias e utilizadas com cada vez mais engenho e criatividade.

Entre as artes têxteis encontram-se a tecelagem, a tapeçaria, as rendas e os bordados. O desenvolvimento da indústria têxtil levou a que estas técnicas pudessem ser mecanizadas mas a abordagem manual/artesanal continua a existir, a ser ensinada e aprendida e a ser utilizada no contexto artístico.

A presença das artes têxteis no contexto artístico não foi alcançada pacificamente, dado que as técnicas supras citadas foram, durante séculos, admitidas apenas como artes decorativas, artesanato ou artes populares, especificamente femininas.

A verdade é que no caso específico do bordado, este continua a ser valorizado e preservado enquanto técnica e expressão tradicional, mas ocupou novos contextos e adeptos.

O bordado, enquanto meio expressivo, tem sido explorado por diferentes artistas que hoje experienciam novas formas de conhecimento da técnica e a consideram enquanto instrumento de comunicação e expressão.

A revolução digital, a internet e as redes sociais digitais representam plataformas alternativas às tradicionais no que respeita aos agentes socializadores, ao acesso às obras de arte, materiais de produção e instrumentos de aprendizagem, ao desenvolvimento do processo criativo, à oferta de espaços de partilha, divulgação e exposição.

## **1.2 . Problema da Investigação**

Os bordados produzidos por artistas contemporâneos, com forte significado social, têm vindo a quebrar estereótipos e a abrir novos discursos plásticos e percursos tecnológicos. Se no passado foi um meio expressivo remetido para o meramente decorativo, o doméstico e o artesanal, o bordado têm nas últimas décadas sido utilizado em outros contextos e assumido como meio expressivo privilegiado por vários artistas.

Tradicionalmente esta é uma técnica ensinada e aprendida em ambientes familiar ou em pequeno grupo comunitário e os procedimentos, os modelos e as temáticas passadas de geração em geração como parte da identidade comunitária.

Importa perceber como é que novos caminhos de aprendizagem e exploração deste meio expressivo se espelham nas obras dos artistas na atualidade e compreender como é que os artistas experimentam hoje a aprendizagem da técnica e o processo criativo, a sua vertente comunitária e individual na aprendizagem e na expressão, que temáticas abordam e quais as suas perspetivas sobre o lugar do bordado na arte contemporânea . Para tal serão abordados seis artistas que recorrem ao bordado como meio expressivo e desenvolvidas entrevistas com os mesmos. Durante as entrevistas vai recorrer-se à foto-elicitacão para uma melhor compreensão da obra dos entrevistados. A questão do género é uma das que será explorada, assim como as questões do sociais do bordado e o valor do bordado enquanto meio expressivo.

### **1.3. Finalidades da Investigação**

1. Explorar como é que o bordado articula diferentes dimensões da atividade artística, nomeadamente a tradição e a inovação e as questões de género.
2. Analisar as formas em que a relação entre o indivíduo e o grupo é construída através da prática do bordado.
3. Compreender os elementos do processo de aprendizagem de diferentes artistas que utilizem o bordado como meio expressivo.
4. Revelar perspetivas dos artistas sobre os processos do bordado livre contemporâneo com vista em aprofundar as abordagens do estudo das práticas artísticas têxteis.

#### **1.4. Objetivos da Investigação**

1. Investigar e contextualizar as especificidades históricas, sociológicas e artísticas do bordado enquanto meio expressivo, analisando os processos deste meio expressivo e identificando os agentes socializadores (de proximidade e distantes) neste contexto.
2. Recolher e analisar elementos (obras e entrevistas de diferentes artistas) que permitam perceber os processos de aprendizagem e criação, as temáticas abordadas nas obras, as dinâmicas sociais que experimentam através desta prática e as perspetivas dos artistas sobre a exploração do bordado na arte contemporânea.
3. Contribuir para a reflexão da comunidade artística na compreensão dos fenómenos estudados.
4. Contribuir para a valorização do bordado como meio expressivo e veículo de aprendizagens no contexto da educação artística.

### **1.5. Conceitos Chave**

A revisão da literatura incidiu sobre os conceitos de bordado, arte/artesanato, feminino/masculino (na prática do bordado), individual/ coletivo, redes sociais (tradicionais/digitais).



## **Capítulo II. Revisão da Literatura**

## **CAPÍTULO II. REVISÃO DA LITERATURA**

Qualquer tentativa de contar a história do bordado, de o classificar ou de analisar o seu lugar na arte contemporânea cruza-se com a história da mulher e com as questões sociais relacionadas com temáticas como a cultura, a identidade ou a socialização. Estes aspetos não se separam, estão entrelaçados e este neste capítulo faz-se referência a vários autores nos campos da psicologia, sociologia, sociologia da arte, educação, entre outros, que estudaram estes cruzamentos.

Este capítulo está organizado em três partes que, pelo que foi referido, se interligam. A primeira faz uma resenha histórica do lugar do bordado ao longo dos tempos. Faz-se uma breve referência histórica ao bordado do séc. XVI em Portugal e referem-se os movimentos artísticos europeus que valorizaram os ofícios tradicionais, nomeadamente os têxteis, mas também as questões da separação entre arte e artesanato e heterogeneidade dos artistas contemporâneos que utilizam o bordado.

A segunda parte está centrada na relação do bordado com o género. Recorrendo aos estudos de autoras como Rosiska Parker e Carolyn E. Packer são exploradas as relações do bordado com as questões do género e a construção do feminino através do bordado. Ainda é aqui abordada a difícil classificação do bordado, ora considerado artesanato/arte popular, arte decorativa ora reconhecido como arte e colocado ao lado de técnicas como a pintura ou escultura.

A terceira parte aborda o individual e o coletivo no contexto das questões sociais do bordado. Começando pelo conceito de cultura são exploradas temáticas como a socialização e a identidade no âmbito da aprendizagem da técnica e do bordado como meio expressivo da(s) identidade(s).

## **2.1. O lugar do bordado - evolução histórica**

O ato de fazer é intrínseco ao homem que, para Silva (2003), para além de ser um fazedor de artefactos “É igualmente um artista, dado que ao sentido útil dos objetos aliou sempre a sua sensibilidade estética.” (Silva, 2003, p.9).

O aperfeiçoamento do “homem-fazedor” foi permitido pela descoberta da agricultura e consequente sedentarização.

“É nesta fase evolutiva da humanidade que mergulham as raízes da utensilagem rural. O homem do campo é simultaneamente o fazedor das suas alfaias agrícolas, dos seus utensílios domésticos, dos meios de transporte, dos objetos ligados à ocupação dos seus tempos livres, aos seus rituais, etc. Cada um faz o que precisa.” (Silva, 2003, p.9).

Através dos tempos o uso das fibras têxteis foi evoluindo e também o uso dos bordados se desenvolveu e estes passaram a servir a decoração de peças têxteis e objetos domésticos como colchas, cortinas, panos decorativos, lençóis, artefactos institucionais, como bandeiras ou estandartes ou vestuário, litúrgico ou comum.

Em Portugal existe a tradição da existência de bordados um pouco por todo o território, incluindo as ilhas. (figuras 1, 2, 3, 4 e 5). Os bordados das diferentes regiões, Viana do Castelo, Vila Verde, Castelo Branco, Tíbalino, foram influenciados pelas tendências da época das grandes metrópoles:

“Ao longo da História, os Bordados Portugueses tiveram diversas influências vindas do exterior, de grandes centros polissadores das grandes correntes artísticas. Os países onde existiram os centros mais importantes entre os sécs. XII e XVI foram: a Inglaterra, a Itália, a França, os Países Baixos, a Alemanha, a Espanha e a Suíça.” (Silva, 2006, p. 2).

Fig.1. Bordado de Viana do Castelo



FIGURA 1.BORDADO TRADICIONAL DE VIANA DO CASTELO EM TRAJE (ALGIBEIRA) .COLEÇÃO PARTICULAR. SÉC. XIX.

Fig.2.Bordado de Viana do Castelo



FIGURA 2.BORDADO REGIONAL DE VIANA DO CASTELO SOBRE LINHO. FONTE: COLEÇÃO PARTICULAR. SÉC. XIX

Fig.3. Bordado de Viana do Castelo



FIGURA 3.BORDADO REGIONAL DE VIANA DO CASTELO SOBRE LINHO. COLEÇÃO PARTICULAR. SÉC. XX

Fig.4.Bordado de Vila Verde



FIGURA 4.BORDADO DE VILA VERDE EM LENÇO/LEMBRANÇA DE DIA DA MÃE. SÉC.XX

Fig.5. Bordado de Tibaltino

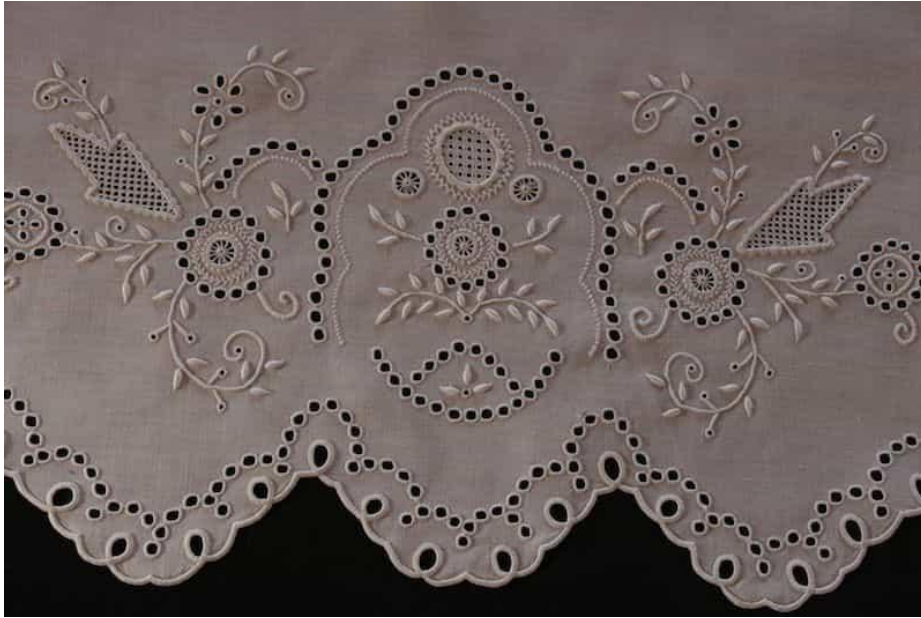


FIGURA 5.BORDADO DE TIBALTINO EM LENÇOL. SÉC. XX

Segundo Calvet de Magalhães (1956) existem documentos datados de 1572 que provam várias reformas dessa época nas indústrias lisboenses, incluindo a dos bordados. O autor menciona também a importância da demanda da Igreja para o desenvolvimento desta arte que “pela riqueza dos seus ornamentos e opulência das vestes sacerdotais, contribuiu especialmente para o desenvolvimento desta indústria” (Magalhães, 1956, p.31) . Refere ainda:

“Pela narrativa dos cronistas, sabe-se que o casamento de D. Beatriz, filha de D. Manuel I, deu lugar a uma das mais extraordinárias festas que se realizaram nas cortes portuguesas. A nau que a devia conduzir a Itália apresentava-se ricamente forrada e toldada de bordados, sedas e veludos; algumas das recâmaras eram adornadas com tapeçarias. (...)” (Magalhães, 1956, p.31)

Estas obras têxteis, assim como outras artes ditas “populares” tinham fins utilitários e decorativos e estavam longe de serem consideradas obras artísticas. (fig.6)

Fig. 6. Bordado em ponto cruz



FIGURA 6. BORDADO A PONTO CRUZ EM TOALHA DE MESA. SÉC.XX.

Já no séc. XIX, a revolução industrial e a mecanização desvalorizaram o trabalho artesanal. Numa sociedade em que começa a ser prioritária a produção em série deixa de haver lugar para o artesão. Contudo, esta tendência é questionada. Na década de 80 do séc. XIX, em Inglaterra, o socialista William Morris apresentou uma idealização do artesanato:

“He believed that craft could present an alternative to the oppression of “the great intangible machine of commercial tyranny” (Morris,1888a) that would liberate workers and offer the fulfilling rewards he believed could be found in the pride of good workmanship and the pleasure in handling fine materials.” (Shercliff, 2014, p. 27)

O revivalismo das práticas artesanais continuou com outros movimentos, tanto na Europa como nos Estados Unidos. O movimento *Arts and Crafts* (meados do século XIX), por exemplo, defendeu o fim da distinção entre o artesão e o artista e viria mais tarde a influenciar o surgimento da *Art Nouveau* e a ser considerado uma das raízes do modernismo no design gráfico, no design industrial e na arquitetura.

Os processos de canonização de um bem cultural ou artístico são complexos e tema central para a sociologia da arte. Para Tota (2000): “A formação do estilo, tal como a afirmação dos cânones artísticos num certo contexto sociocultural representa uma das questões mais

relevantes e simultaneamente mais espinhosas com que a sociologia da arte se depara” (Tota, 2000, p.49).

Tanto a sociologia como a história social da arte estudaram estes fenómenos analisando como as instituições classificam, legitimam, incluem ou excluem uma expressão artística e como essa avaliação orienta o gosto dos indivíduos:

“Alargar estas reflexões ao âmbito artístico significa ganhar consciência do facto de que os museus, galerias de arte, teatros e salas de concerto são instituições que, à semelhança das que foram analisadas por Foucault e por Mary Douglas, classificam – pensam *em nosso lugar* – produzindo critérios de distinção entre aquilo que é arte e aquilo que não é.” (Tota, 2000, p.51 e 52)

No início do séc. XX a criação da Escola Bauhaus afirma uma vontade de unir a arte e o artesanato em torno da criação de objetos que aliassem beleza e funcionalidade. A escola oferecia ateliers de tecelagem, marcenaria, metal, etc. A partir desse momento o artesanato é utilizado no contexto artístico numa perspetiva experimental.

As vanguardas artísticas do início do século são marcadas pela experimentação e novos materiais e métodos de produção de imagem são explorados pelos artistas. “Bauhaus and other European schools have presented the principles of craftsmanship as a form of understanding form, texture, line and color.” (Zacarkim,2017, p.5)

As escolas europeias anteriormente referidas impulsionaram uma utilização do bordado mais livre e criativa e vários artistas criaram obras recorrendo a este meio, contudo, esta tendência não era generalizada:

“Revitalised by the Arts and Crafts movement and Bauhaus, embroidery became a field of active experimentation for the historical avant-garde. Sonia Delaney in France (1885-1979), Sophie Taeuber-Arp in Switzerland (1889-1943) and the French-German Jean Arp (1886-1966) are just a few of the artists who actively explored the possibilities of the medium. Also for Russian artists such as Natalia Goncharova (1881-1962), embroidery was an essential tool in the work of uniting art and people. Embroidery acquired new relevance with developments in feminist art in the 1970s, but although its use during this period was part of a deliberate art-political strategy, it was not embraced with universal enthusiasm.” (Jortveit,2014, p.7)

Já nas décadas de 60 e 70 do séc. XX outros movimentos voltam a valorizar o artesanato:

“The counter-cultural movements of the 1960s and ’70s embraced hand-crafts once again in association with ideals of self sufficient rural living (Seymour, 1978) and ecological



awareness, this time as a reaction to the political and cultural orthodoxy of metropolitan lifestyles, (Schumacher, 1974; Needleman, 1979).” (Shercliff, 2014, p.28).

Esta tendência manteve-se até ao século XXI, e o bordado , enquanto meio expressivo, é cada vez mais utilizado por diferentes artistas nos mais variados contextos, desde artistas com visibilidade internacional como Joana Vasconcelos (Portugal), Ana Teresa Barboza (Peru) ou Tracy Emin (Reino Unido) a artistas que trabalham com escalas diferentes mas com uma forte presença no mundo digital como Hannah Hill/Hanecdote (Reino Unido), Gisela Quinto (Brasil) ou Andreia Cabral/Black Cat Creative Studio (Portugal).

Na atualidade, não só as possibilidades expressivas da técnica conquistam os artistas, mas a própria sociedade, cada vez mais digital e virtual, é seduzida pela materialidade e manualidade do bordado: “From the perspective of virtual relations and mass-produced goods, the quest for “manually-powered” products made with crafts materials such as textiles, ceramic and glass offer people more than tactile experience” (Zacarkim, 2017, p.9).

Para Prain (2011), os artistas contemporâneos que usam o bordado nas suas obras bordam novas temáticas, utilizam novas plataformas e técnicas e inspiram-se num mundo multicultural:

Modern embroiderers stitch a wide gamut of subjects, including live animations, political alliances, porn, celebrity-fan portraits, pop culture iconography, technological motifs, and diarized confessions. They might mix machine embroidery with hand-stitching. Some research embroidery in other cultures in order to broaden their understanding of the craft, while others are happy to create work that is reflective of their personal experience. Embroidery is now a medium open to reinterpretation and reinvention. ( Prain,2011,p.42)

A autora reflete ainda como o recurso ao bordado deixa de ser um ato de subserviência, passando a assumir-se em pleno como um ato de expressão.

Unlike our ancestors, who were often indentured servants of the needle and thread, we have the opportunity to revive embroidery as a contemporary art form. While our faces often glow in the light of laptops, many of us still have the urge to express ourselves through the use of tactile materials, and embroidery offers a wonderful, slow-paced way to do so. ( Prain,2011,p.17)

## 2.2. Bordar o feminino - Bordado e género.

Numa comunicação no âmbito de conjunto de ações da Aliança Artesanal em Fevereiro de 2006, durante um encontro acerca da igualdade de género, Yves Durand apresentou uma nota histórica acerca do bordado em Portugal que contraria a usual associação do bordado exclusivamente ao género feminino:

“Em 1517, o primeiro documento conhecido a regular a produção de bordados em Lisboa refere-se a "bordadores", no masculino. Da mesma maneira fala Duarte Nunes de Leão em 1572 no "Regimento dos brosladores" [bordadores] integrado no Livro dos Regimentos Officiaes Mecanicos (documentos citados em Pires 2003b: 7). A maneira pouco linear como se produziu a progressiva feminização não só do bordado, mas de todos os trabalhos de agulha na Europa, entre os séculos XVI e XVIII, encontra-se apresentada e analisada num artigo muito documentado da historiadora Nicole Pellegrin (1999).” (Durand, 2006, p.5)

Associar o bordado ao universo masculino é menos comum do que associá-lo ao universo feminino mas Durand (2006) defende que a história do bordado, contada sempre no feminino, pode não ser o que parece:

“Só é possível falar aqui de uma maneira excessivamente esquemática acerca de um período de vários séculos, ainda por cima com variações entre os diversos países, mas é possível dizer que, no início da época moderna, o bordar visível, público, espectacular, ostentatório, caro (não só em termos de mão de obra, mas também em razão do uso de materiais raros como os fios de ouro ou de seda), noutras palavras simbólica e economicamente muito valorizado, era produzido por homens e destinava-se à decoração das vestes das elites sociais e religiosas ou de acessórios têxteis usados em cerimónias políticas ou litúrgicas. Também as mulheres das elites não só podiam como, numa certa medida, deviam entregar-se a esta atividade considerada como um sinal de alta moralidade, mas a sua produção não integrava o circuito económico. Em contrapartida, a elaboração do bordado destinado a um uso doméstico, íntimo, escondido ou reservado a acontecimentos do foro familiar (como batizados), testemunho próximo dos mecanismos dos corpos e das paixões, pertencia às mulheres.” (Durand, 2006, p.4 e 5)

Esta separação constatada por Durand em que o bordado realizado por mulheres tinha características diferentes daquele produzido por homens traduz o facto de que os trabalhos feitos por mulheres pertenciam ao ambiente doméstico, lugar da mulher, que à luz da moral da época, seria em casa. O conceito de feminilidade foi exposto por Rosseau que no século XVIII já defendia uma educação centrada na ideia de que a mulher deveria ser educada para certas qualidades específicas:

“O filósofo suíço iluminista Jean-Jacques Rousseau, em sua obra *Emílio ou da Educação*, considerava as mulheres com pretensões letradas uma ameaça a aquilo que definia como o domínio “natural” dos homens: a inteligência. Para este autor, a feminilidade estaria diretamente vinculada às qualidades consideradas inerentes a tal sexo: fragilidade, timidez, doçura, afetividade. Devotada à família e ao lar, a mulher então desempenharia suas habilidades manuais como lazer.” (Sousa, 2019, p. 34)

Em casa ou nas instituições de ensino, as mulheres eram ensinadas a desenvolver as qualidades que se esperavam delas e que participavam do ideal de mulher submissa e prendada e a costura e os bordados eram considerados meios de aperfeiçoamento dessas qualidades:

“Não é portanto de estranhar a insistência colocada pelo ensino tanto laico como religioso na aprendizagem feminina da costura, à qual era atribuído um alcance moral e social: “A rapariga torna-se uma verdadeira mulher pela costura, a costura faz a mulher pelo desenvolvimento da potencialidade das suas “qualidades femininas”” (Zylberberg-Hocquard 2003: 179). A agulha aparece neste contexto como o instrumento por excelência de afirmação de uma suposta “natureza feminina”. Passando por uma estrita disciplina do corpo e da atenção necessária para a boa realização de pontos minúsculos, de motivos regulares, a costura instalava também as mulheres no seu papel social e restringia-as a ele.” ( Durand, 2006, p.8)

O papel da costura e dos bordados na perpetuação da visão da mulher como ser doméstico e domesticado foi abordado por Rozsika Parker. Em 2010, numa nova edição sua obra “*The subversive Stitch -Embroidery and the making of the feminine*” Parker cita Simone Beauvoir para ilustrar o que entende por feminilidade:

“ I shall define briefly what i mean by femininity . In *The Second Sex*, 1949, Simone de Beauvoir wrote “it is evident that woman’s “character”- her convictions, her values, her wisdom, her morality, her tastes, her behaviour – are to me explained by her situations”, in other words, femininity, the behavior expected and encouraged in women, though obviously related to the biological sex of the individual, is shaped by society.” (Parker, 2019, p.2).

Parker (2019), defende que o bordado participou, por gerações e gerações, na construção da feminilidade e afirma: “The construction of femininity refers to the psychoanalytic and social account of sexual differentiation” (Parker, 2019, p.4). A autora refere que quando uma mulher borda ,o que faz não é visto como arte mas como expressão da sua feminilidade e classificado como artesanato ou trabalho manual. Para Parker o desenvolvimento de uma ideologia da feminilidade coincidiu historicamente com a emergência de uma separação bem definida entre arte e artesanato:

“This division emerged in the Renaissance at the time when embroidery was increasingly becoming the province of women amateurs, working for the home without pay. Still later the split between art and craft was reflected in the changes in art education from craft-based workshops to academies at precisely the time – the eighteenth century – when an ideology of femininity as natural to women was evolving.

The art/craft hierarchy suggests that art made with thread and art made with paint are intrinsically unequal: that the former is artistically less significant. But the real differences between the two are in terms of where they are made and who makes them.” ( Parker, 2019, p. 5)

Para Prain (2011), o valor da mulher era atribuído com base na qualidade das suas produções têxteis. Ao saber bordar a mulher mostrava as suas qualidades de esposa obediente e cumpridora:

“A woman’s worth was not measured by her knowledge of educational subjects but by the quality of her embroidery—stitched embellishments were often counted among the household valuables, after livestock holdings and grain. A woman who had nimble fingers for embroidery symbolized all the desirable attributes of a wife: obedience, silence, and a willingness to follow instructions.” (Prain, 2011, p.28)

O ideal da mulher-dona-de-casa-prendada traduz-se em várias esferas das dinâmicas sociais e determina o lugar da mulher e das suas produções:

“Embora de maneira variável, todos os domínios da vida social fornecem um campo de observação das várias modalidades de relacionamento entre homens e mulheres. E as atividades ligadas à costura, e mais especificamente ao bordar, não escapam à força das determinações sociais e culturais que pesam sobre a definição das competências - e, portanto, da autonomia e da liberdade - dos membros dessas duas categorias.” (Durand,2006, p.1).

Contudo há ligações históricas entre as “artes de agulha” e ações de activismo e reivindicação:

“Before women were able to vote the guise of home crafts was often used as an excuse to get together and plot. The Arts and Crafts movement of 19<sup>th</sup> century England was a direct response to the soul-less Industrial Revolution”.(Packer, 2010, p.12)

O bordado passa assim a evadir-se do universo doméstico e, pelas mãos das mulheres, aparece como ferramenta de verdadeira expressão e comunicação. A apropriação desta técnica tão tradicional para fins não tão conservadores é, sem dúvida, um momento de viragem para a história do bordado. Estes objetos assumem agora um papel na emancipação feminina, deixando de ser meros objetos de uso doméstico.

“Instead of personal memories, I could have referred, for example, to the embroidered banners of the English suffragettes in the early years of the last century, banners behind which these courageous women marched in pursuit of change. For these pioneers of women’s rights, embroidery was not the language of the woman who bowed her head, but a highly relevant tool of communication, which they were proud to master. They fetched embroidery out from the private sphere and into that of urgent, collective action.”( Jortveit, 2014, p.7)

Depois do uso político do bordado preconizado pelas sufragistas britânicas, primeiras ativistas do feminismo no século XIX que iniciaram no Reino Unido um movimento a favor da concessão do direito ao voto às mulheres. vários foram os movimentos de mulheres que recorreram às artes têxteis como meio para o ativismo social e político.

A chamada “segunda vaga de feminismo” não abraçou o bordado nem as artes que pudessem ser consideradas “domésticas”: “Where embroidery was concerned, feminists of the time were described as rejecting and spurning women’s traditional crafts and skills” (Parker, 2019, p. xii) mas na década de 70 do século XX as artistas feministas que recorreram ao bordado como meio de expressão artística revelaram uma perspectiva diferente: “Seventies artists employed embroidery as a médium with a heritage in women’s hands, and thus as more appropriate than male-associated paint for making feminist statements.” (Parker, 2019, p. xiv). Nas palavras da artista Kate Walker citada por Parker (2019):

“I have never worried that embroidery’s association with femininity, sweetness, passivity and obedience may subvert my work’s feminist intention. Femininity and sweetness are part of women’s strength...Quiet strength need not be mistaken for useless vulnerability.” (Parker, 2019, p. xiv)

Nos anos 80 e 90 do século XX Louise Bourgeois e Tracy Emin foram duas artistas que incluíram os bordados nas suas obras e as partilharam com o público nos grandes museus e galerias da Europa e Estados Unidos. Com abordagens diferentes, ambas tocaram aspetos essenciais à reflexão sobre as questões relacionadas com o “ser mulher” :

“Whereas Emin’s use of embroidery and fabric highlights the disjuncture between imposed femininity and lived female sexuality, Louise Bourgeois’ work brings out the deeper meanings of textiles’ evocation of women. In her work fabric is associated directly with female sexuality, the unconscious and the body.” ( Parker, 2019, p. xviii)

### 2.3. As redes sociais do bordado – As identidades bordadas

O bordado é uma expressão cultural que pode ser interpretada à luz das teorias e conceitos de diferentes autores da sociologia, nomeadamente Anthony Giddens. Relativamente ao conceito de cultura o autor refere:

“Quando, em conversas quotidianas, usamos a palavra «cultura», pensamos muitas vezes nela como se representasse as «coisas mais elevadas do espírito» - a arte, a literatura, a música e a pintura. Quando os sociólogos usam o termo, incluem também essas atividades, mas muitas outras coisas mais. A cultura refere-se aos modos de vida dos membros de uma sociedade, ou de grupos pertencentes a essa sociedade; inclui o modo como se vestem, as suas formas de casamento e de família, os seus padrões de trabalho, cerimónias religiosas e atividades de lazer.” (Giddens, 2001, p. 22).

Um das vertentes da antropologia contemporânea – a chamada Antropologia Hermenêutica ou Simbólica ou Interpretativa foi fundada por Clifford Geertz, nos anos 50 do séc. XX. Na sua obra o autor valoriza a questão do significado quando se refere ao conceito de cultura:

“Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.” (Geertz, 2008, p.4)

Desta forma o bordado insere-se no conceito de cultura como expressão da mesma. Se pensarmos no bordado tradicional e mais especificamente no bordado tradicional português, associamos esta técnica a um conjunto de imagens e símbolos que vão passando de geração em geração, quer do ponto de vista da aprendizagem da técnica, quer da herança dos objetos que fazem parte do “enxoval familiar”. Estes objetos (ver figuras 1 e 2), sejam panos, toalhas, colchas ou peças de trajes tradicionais reproduzem modelos antigos que podem ser identificados com diferentes regiões.

O bordado foi assim, através dos tempos, uma forma de socialização e identificação, aprendido sobretudo em casa, em ambiente familiar, podendo ser encarado no contexto da socialização dos participantes, mestre e aprendiz.

Em ambiente doméstico ou em pequenos grupos comunitários a aprendizagem do bordado implicava não só a transmissão de técnicas mas momentos de convívio demorado, de conversa, de criação de laços. Para Giddens “a socialização liga as diferentes gerações entre

si” (Giddens, 2001, p.28) e o bordado participou dessa socialização durante séculos. A socialização implica a transmissão de um conjunto de normas e regras que permitem uma certa coesão entre o passado e o futuro:

“Na típica família nuclear de três gerações, os pais na geração do meio formam o centro, embora, frequentemente, haja narrativas em circulação transmitidas por gerações anteriores. A fórmula básica para criar normas morais a partir de narrativas é ainda mais evidente ao nível da família do que nos Estados ou nas empresas. As famílias são unidades naturais que criam um sentido de pertença : ligam cada nova geração à família , criando o "nós ". Contos de obrigação sublinham deveres e outras histórias ligam as nossas ações e consequências. (...) Tal como em todos os grupos interligados, estas narrativas são manipuladas até formarem um pacote compatível, um sistema de crenças.” (Collier, 2019, p.142)

Tradicionalmente o bordado era ensinado em família e em comunidade. Em Tibaltino, Portugal, há lembrança dos serões em que bordar era a ocupação que juntava as mulheres:

“Mas há noite, depois da ceia, todas as que sabiam bordar (e quase todas sabiam)juntavam-se umas em casa das outras a seroar. Ao mesmo tempo que bordavam à luz da candeia, à volta da braseira ou com os pés na escalfeta nas longas e frias noites de inverno, conversavam sobre os seus problemas pessoais ou da comunidade, contavam anedotas, contos, histórias, adivinhas, dichotes ou, como atrás se disse, cantavam canções populares” (Silva, 2003,p.45).

O bordado não só permitia a socialização mas também a formação da identidade. De geração em geração eram passados desenhos e técnicas que são reproduzidos, década após década, motivos que traduzem uma identidade coletiva. No caso do bordado de Viana do Castelo, por exemplo, está sempre presente o coração, ou as flores de japoneira, símbolos da cultura local, reproduzidos vezes sem conta para dar continuidade a uma expressão da identidade coletiva. Os recentes processos de certificação dos bordados, de Viana do Castelo, por exemplo, podem ser interpretados como reflexo de um certo nacionalismo e etnocentrismo. A perpetuação destes modelos, representativos de uma identidade nacional , traduzem uma intenção de cristalização de uma cultura, como se existisse um receio que, num mundo globalizado, se perca a identidade nacional. Estes receios são analisados por Paul Collier :

“Para funcionar de forma a permitir que toda a gente prospere uma sociedade necessita de uma noção forte de identidade partilhada. A questão pertinente não é se isto é verdade - os que negam a coesão são tão tolos como os que negam as alterações climáticas. Está demonstrado pelo sucesso da Dinamarca, da Noruega, da Islândia e da Finlândia, os países mais felizes do mundo , e pelo Butão, o mais feliz da Ásia. Mas, infelizmente, estes cinco países criaram coesão social através de uma estratégia que não está disponível para a

maior parte das outras sociedades. Construíram uma identidade partilhada em torno de uma cultura comum distinta. Duvido que o conteúdo dessa cultura seja particularmente importante: o hygge e os mosteiros budistas têm pouco em comum. Mas a maior parte das sociedades, ou sempre tiveram uma diversidade cultural demasiado grande para que isso pudesse ser uma opção viável, ou agora tornaram-se assim. Em vez de lamentar este aspeto das nossas sociedades, temos de criar uma estratégia, passível de ser trabalhada, para reconstruir uma identidade partilhada que seja compatível com a modernidade.”(Collier, 2019, p.95)

Ainda segundo Giddens (2001) as sociedades de pequena dimensão mostram uma tendência para a uniformidade e para a monoculturalidade mas “(...) a maioria das sociedades industrializadas, pelo contrário, são cada vez mais culturalmente diversificadas, ou multiculturais.” (Giddens 2001,p.24).

Os problemas identitários são comuns às sociedades pós-modernas, sistemas em rápida e constante transformação. Para Kaufmann (2004) “o indivíduo integrado na comunidade tradicional, experimentando-se concretamente como indivíduo particular, não se colocava problemas identitários tal como os entendemos hoje. A ascensão das identidades provém justamente da desestruturação das comunidades, provocada pela individualização da sociedade” (Kaufmann, 2014, p. 17).

Quanto às questões do estudo da identidade e da construção da identidade Kaufmann (2004) recorda a importância do pensamento de George Herbert Mead que defendeu que o “si mesmo” é mais um processo que uma substância:

“A influência de Mead sobre o desenvolvimento posterior do interacionismo simbólico foi considerável, nomeadamente em torno da negociação identitária. E o próprio termo “identidade foi introduzido (mais ou menos claramente) por herdeiros de Mead tão diversos como Erving, Goffman, Anselm Strauss ou Howard Becker. Uma corrente científica, original e inovadora, estruturava-se pela primeira vez em sociologia, de forma explícita, em torno da identidade. (Kauffmann, 2004, p.31)

Relativamente à questão da identidade Giddens (2001) distingue a identidade social da identidade pessoal e fala-nos também das identidades partilhadas.

“As identidades sociais implicam, então, uma dimensão coletiva, estabelecendo as formas pelas quais os indivíduos se «assemelham» uns aos outros. As identidades partilhadas - decorrentes de um conjunto de objetivos, valores e experiências comuns - podem constituir um importante ponto de partida para movimentos sociais. Feministas, ambientalistas, sindicalistas, fundamentalistas religiosos e/ou nacionalistas são exemplos de casos em que uma identidade social comum é construída como uma fonte importante de sentido. (Giddens, 2001, p.45 e 46)



Para Vieira (2010) “somos, efetivamente cada vez mais , multiculturais, interculturais às vezes mestiços, compósitos, translocais e menos monolíticos.” (Vieira, 2010, p.12). Para o autor quando falamos de identidade hoje, falamos de um projeto que se constrói em relação com o “outro”:

“A identidade e a alteridade constroem.se, então, neste processo de interação onde o individuo percorre o caminho entre o nós e o outro que vai descobrindo no dia a dia . O individuo acede à consciência de si por diferenciação dos outros e assimilando partes da identidade do rupo que designa e identifica como seu”. (Vieira, 2010, p.15)

Vieira (2010) cita o pensamento de João Pina Cabral sobre a inter-relação entre identidade pessoal e a identidade coletiva :

“De resto, a este propósito, João Pina Cabral fala, numa análise ao conceito de identidade. Do individual e do coletivo como duas faces da mesma moeda e não necessariamente em oposição . “Assim, divergimos aqui consideravelmente da grande parte dos psicólogos sociais que discutem a questão da “identidade social” como oposta à “identidade individual”, sendo que estes autores tomam como pressuposto teórico a existência de “grupos” e “indivíduos”.(...) Para nós as identidades pessoais também são identidades sociais“( Cabral 2003):8). “ (Vieira, 2019, p. 25)

Na obra “Stitching the Self- Identity and the Needle Arts”( 2020), editada por Joahanna Amos and Lisa Binkley, apresentam-se vários ensaios centrados na relação das “artes de agulha” (“needle arts”) com a identidade. Na introdução da obra é enfatizado o interesse em analisar a produção de obras de bordado no contexto da análise da construção de identidades, individuais e colectivas:

“Numerous scholars have pointed to the potency of textiles, “the most intimate of thing-types”, as Judy Attfield describes. As materials that clothe the body and the home, and which, like the body, are ephemeral, wearing and fading out of existence, they have strong associations with individual and collective identity ” (Amos e Binkley, 2000, p. 17).

No estudo “Crafting Ourselves : Producing Knowledge and Constructing Identities Through Contemporary Handmade Embroidery” (2017), Amanda Zacarkim analisa a construção de identidades através do bordado: “I explore how the construction of identity through embroidery may have an impact in the collective realm once the individual initiatives expand to the social sphere.” (Zacarkim, 2017, p.8). A autora defende que o bordado pode ser um caminho de experimentação e transformação pessoal :”My point is that, by making embroidery, one acquires a practical knowledge with which she or he can potentially experiment new encounters and transformations in the routine and, more deeply, in the

personal identity“ (Zacarkim, 2017, p.32). No contexto da construção da identidade é referido pela autora o conceito de “becoming” , também abordado por Vieira (2019) enquanto processo pelo qual nos “tornamos” no que somos: “Porventura, não somos apenas uma única coisa facilmente definível e não somos apenas de um sitio, de um lugar. Por isso estamos; isso sim, verdadeiramente não somos. Em vez de sermos, estamos. Estamos em trânsito, estamos sendo”. (Vieira, 2019, p.12)

Segundo Zacarkim (2017) vários autores exploraram o conceito de “se tornar” , em inglês “becoming”, como processo provocador de mudança:

“What is more, for Deleuze and Guattari becoming is always a deterritorialisation ([1987] 2004, p. 299). Sutton and Martin-Jones (2008) explain deterritorialisation as “the breaking up of order, boundaries and form to produce movement and growth” (p. 142). To put it another way, a becoming takes place whenever a person engages with experiences that trigger personal, social or cultural boundaries, provoking transformations of any kind.” (Zacarkim, 2017, p.25)

No campo do bordado tem vindo a acontecer uma “reinvenção” da técnica com cada vez mais adeptos, profissionais ou não, a utilizarem o bordado livremente, criando novos caminhos e interações. Os novos bordadores já não utilizam apenas as técnicas tradicionais das suas regiões, nem aprendem a técnica apenas com as gerações mais velhas. Interessam-se por explorar outras abordagens e partilhar conhecimentos e experiências fora do ambiente familiar e fora das tradições que lhes foram transmitidas. O bordado tornou-se um meio de expressão sem limites e o recurso à internet, agora generalizado a quase todas as áreas da actividade humana, permite não só a aprendizagem, mas também a interação e partilha como descreve Sousa, 2019:

“A ausência de uma pessoa no intermédio deste ensino foi ficando significativa e, então, recorri à ferramenta que possibilitava a interação com outras bordadeiras: a internet. Pesquisando vídeos tutoriais no YouTube, conheci o canal O Clube do Bordado, formado por 6 mulheres paulistas que postavam frequentemente vídeos sobre técnicas e pontos para bordadeiras iniciantes, como eu. Naqueles vídeos aprendi não só os pontos de bordar, mas principalmente compreendi a força que o bordado tem em unir mulheres. Quantas delas estavam ali, naquele espaço virtual, conectando-se para dividir conhecimentos e partilhar suas vidas. Minha maior surpresa foi perceber que aquele “passatempo de avó” não havia parado no tempo, e mulheres da minha geração sentiam-se livres para bordar da maneira que desejassem.” (Sousa, 2019, p.18 e 19).

De entre os vários recursos que a internet pode oferecer importa referir as redes sociais digitais, nomeadamente o Facebook e o Instagram. Estas plataformas são largamente utilizadas por artistas e comunidades ligados ao bordado contemporâneo. Na obra “Redes Sociais : Para Uma Compreensão Multidisciplinar da Sociedade (2018) é explorada a polissemia do conceito de rede social :

“O mediatismo que as redes sociais virtuais ocupam no nosso quotidiano leva-nos, por vezes, a que incorramos no erro de as designar por redes sociais. De facto, apesar de se constituírem como o suporte de interações sociais, ainda que virtuais, a designação mais correta é a de “mídias sociais” ou , no inglês, *social media* .” (Fialho et.al. , 2018, p. 22)

Na verdade antes do aparecimento das redes sociais digitais, o conceito de redes sociais já era explorado e estudado no campo da sociologia. O conceito de redes sociais parte do princípio que o homem, enquanto ser social, se agrupa, por diferentes razões, e beneficia dos efeitos dessas ligações:

“ O homem é um ser gregário e desde os tempos mais remotos que sente necessidade de se agrupar, de trabalhar e viver em conjunto e, portanto, de viver em relação numa teia complexa de interações sociais . Vivemos, desde a nossa génese, num mundo de redes. (...) Os seres humanos são seres sociais, exibem as suas qualidades intrínsecas numa encruzilhada de fluxos, identidades que se formam a partir da interação com outros indivíduos”. (Fialho et.al. , 2018, p. 20, 21)

Para Amaral (2016) os *social media* facilitam novas formas de relações sociais e a formação de diferentes comunidades:

“Os self media e os social media são o expoente máximo do processo de globalização, na medida em que possibilitam a intensificação das relações sociais globais e a “glocalização” das comunidades. As ferramentas de CMC e os softwares sociais permitem a (re)configuração de novas práticas e relações sociais, que remetem para códigos do mundo offline e para o conceito de comunidade desterritorializada. Neste sentido, o turbilhão caótico que é a Internet é composto por uma imensidão de redes e comunidades – algumas única e exclusivamente virtuais, outras com base no mundo offline e outras ainda que passam do universo online para o analógico.” (Amaral, 2016, p.51).

A expressão da identidade individual através do uso do bordado é facilitada pelas possibilidades da utilização livre de técnicas tradicionais e pela exploração de novas formas de bordar, investigando novos materiais, pontos, dimensões e aplicações. Para Amos e Binkley (2020) o bordado foi abraçado como veículo de expressão e transformação pessoal : “ Through it, individuals not only articulate facets of themselves, but alter their physical being, increasing

skill and dexterity; they remake the self, as they allow the self to become manifest in the world.” (Amos e Binkey, 2020, p.17). Contudo, a utilização das redes sociais também contribui para os novos caminhos do bordado, ao facilitar a criação de comunidades em torno deste, e ao manter um fluxo de comunicação entre os artistas entre si e entre os artistas e o público.

### **CAPÍTULO III. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO**

## CAPÍTULO III. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

### 3.1. Seleção da Metodologia de Investigação

O estudo está formulado no paradigma qualitativo. Dado ser um trabalho focado em questões do foro da expressão artística, que cruza os campos artístico, sociológico e antropológico, a metodologia qualitativa parece ser a que melhor se adequa ao objeto de estudo, ou seja, as questões expressivas e sociais relacionadas com a utilização do bordado livre por artistas contemporâneos.

Segundo Aires (2015) a investigação qualitativa “atravessa cinco momentos históricos que coexistem nas investigações qualitativas atuais: o período tradicional (1900-1950), a idade moderna ou idade de ouro (1950-1970), os géneros difusos (1970-1986), a crise de representação (1986-1990) e o pós-modernismo e a atualidade (1990-1999)” (Aires, 2015, p.9). Contudo estes momentos não estão ultrapassados na atualidade e podemos encontrar estudos desenvolvidos em diferentes epistemologias:

“A investigação qualitativa insere-se hoje em perspetivas teóricas, por um lado, diferenciadas e, por outro lado, coexistentes e recorre ao uso de uma grande variedade de técnicas de recolha de informação como materiais empíricos, estudo de caso, experiência pessoal, história de vida, entrevista, observação, textos históricos, interativos e visuais que descrevem rotinas, crises e significados na vida das pessoas.” (Aires, 2015, p.13)

De acordo com Flick (2005) “ A investigação qualitativa está vocacionada para a análise de casos concretos , nas suas particularidades de tempo e de espaço, partindo das manifestações e atividades das pessoas nos seus contextos próprios” (Flick ,2005,p.13). Segundo esta perspetiva não há portanto intenção de generalização de resultados mas sim a análise do particular.

“O paradigma qualitativo caracteriza-se por abordar os fenómenos numa perspetiva compreensiva, abordagem que se pretende com o estudo proposto. Segundo Bell (1997) contrariamente aos investigadores quantitativos “Os investigadores que adotam uma perspetiva qualitativa estão mais interessados em compreender as perceções individuais do mundo. Procuram compreensão, em vez de análise estatística.”(Bell, 1997, p.20).

Na perspectiva de Bogdan & Biklen (1994) o paradigma qualitativo solicita que o mundo seja observado sob o ponto de vista de que nada é trivial e de que tudo pode ser analisado e

compreendido, desde que contextualizado (p. 49). Nesta linha de pensamento, a investigação desenvolvida pretende observar e compreender a prática do bordado no contexto atual, relacionando-o com a sua evolução histórica e social. Esta análise qualitativa do fenómeno é muito diferente de uma análise quantitativa pois envolve a dita compreensão :

“A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivações, aspirações, crenças e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenómenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (Minayo, 2013, p. 21)

A investigação qualitativa “gere duas tensões em simultâneo: por um lado, está desenhada para uma sensibilidade interpretativa, pós-moderna, feminista e crítica e, por outro lado, está vocacionada para conceções pós-positivistas, humanistas e conceções naturalistas da experiência humana.”(Aires, 2015, p.13).

A compreensão da experiência humana, nos seus mais diversos campos, é, na perspetiva qualitativa um caminho para o conhecimento dos individuo e das sociedades. Nesta abordagem não é procurada obrigatoriamente a resposta a uma questão ou problema, mas a compreensão de um fenómeno. Para Hernández (2006):

“ La experiencia se relaciona com la capacidade de los seres humanos de dotar de significado al relato de sus propias vivencias. Como nos recuerda Van Manen (2003:32)el término alemán Geist (mente o espíritu) “significa que el ser humano es visto y estudiado como”persona”, en el sentido más pleno de esta palabra ; una persona que es un creador de vivencias de carne y hueso. El ser humano es una persona que “significa, es decir, que da significado a las “cosas” del mundo y deriva significado de ellas. Dicho de outro modo: las “cosas” del mundo se experimentan significadamente y es sobre esa base que plantean y tratan estas “cosas” (Hernández,2006, p. 23).

Nesta interpretação não quantitativa o investigador pode assim correr o risco de ser parcial, “ tal é a complexidade do processo - atingindo obras humanas tão diversas como as expressões artísticas, as expressões faladas ou escritas, os comportamentos gestuais, etc.- que, também aqui, o risco da parcialidade é grande e grave.”(Esteves & Azevedo, 1998 , p.4). Esta referida parcialidade não deve ser encarada como defeito mas sim como característica que se relacionada com a inegável influência do investigador no conteúdo do estudo:

“ A agenda de um investigador desenvolve-se a partir de várias fontes . Frequentemente a própria biografia pessoal influencia, de forma decisiva, a orientação de um trabalho.

Certos pormenores, ambientes ou pessoas tornam-se objetos aliantes porque intervieram, de forma decisiva, na vida do investigador.” (Bogdan & Biklen, 1994, p.85)

No caso do presente estudo a “agenda” da investigadora foi obviamente influenciada por vivências pessoais relacionadas com a prática do bordado. A ligação pessoal ao bordado, assente em memórias familiares, e na prática e experimentação deste meio expressivo alimentaram uma necessidade de análise e interpretação do uso desta técnica pelos artistas contemporâneos. Mas alimentaram também uma curiosidade por perceber a história do bordado e, enquanto mulher, desvendar os meandros de uma relação tão intrínseca do bordado com o feminino.

Sobre a influência do investigador na investigação dizem-nos Blaxter, Hughes e Tight (2000)

“Los investigadores ejercen por sí mismos un influjo poderoso, a menudo no reconocido, en la investigación e sus hallazgos. Esta influencia transcende la elección del tema y la de los métodos empleados para explorarlo. Como investigador, tendrá opiniones y puntos de vista sobre una amplia variedad de temas que, seguramente, se reflejarán en su investigación y en su informe. Es decir que además del conjunto de preguntas, tendrá una visión de las probables respuestas. Ello afectará su manera de interrogar a los individuos o documentos, y la significación que les asigne a las respuestas (...) .“ (Blaxter, L.; Hughes, C; Tight M. , 2000, p. 111,112).



### 3.1.2 Método Etnográfico

O método etnográfico surge a partir da Antropologia e é amplamente usado nas ciências sociais em geral. Pode caracterizar-se, segundo Caria (2002), por uma análise holística “centrada na construção social do cotidiano, partilhado em rotinas de ação e negociado em consensos e conflitos sobre regras de significação e de uso legítimo de recursos e não em qualquer versão essencialista e/ou exótica da cultura local” (Caria, 2002, p.14).

Para Giddens “A etnografia é o estudo das pessoas e grupos em primeira mão num determinado período de tempo, utilizando a observação participante ou entrevistas para entender o comportamento social” (Giddens, 2001, p. 648).

Segundo Woods (citado em Bisquerra, 1989, p.146) o termo etnografia deriva da antropologia e significa literalmente “descripción del modo de vida de una raza o grupo de individuos”, é “descriptiva por definición y se mueve dentro del enfoque de la investigación cualitativa”.

Para Bisquerra (1989), a etnografia interessa-se pelo que as pessoas fazem, como se comportam e como interagem. Há neste modelo de interpretação um sentido de descoberta, de compreensão e de busca de significado no sentido do conhecimento profundo e global dos fenómenos culturais e sociais.

Na análise etnográfica um dos mais importantes conceitos a ter em conta é o conceito de cultura. Segundo Bogdan & Biklen (1980):

“Alguns antropólogos definem a cultura como “o conhecimento acumulado que as pessoas utilizam para interpretar a experiência e induzir comportamento (Spradley, 1980, p.6). Nesta aceção, a cultura abarca aquilo que as pessoas fazem, aquilo que sabem e ainda os objetos que manufaturam e utilizam (Spradley, 1980, p.5).” (Bogdan & Biklen ,1980,p.58).

Segundo Esteves & Azevedo “nas Ciências Humanas e Sociais sabe-se que o objeto, as pessoas e as suas relações, têm significados próprios. Os atores dão sentido e significado às suas práticas. O objetivo último do método etnográfico é justamente captar esses significados” (Esteves & Azevedo, 1998, p.50). O presente estudo procura a captação desses significados no contexto da prática artística dos criadores contemporâneos que utilizam o bordado.

## 3.2. Contexto da Investigação

### 3.2.1. Amostra: Artistas Participantes

O universo de onde se selecionou a amostra dos entrevistados é o universo dos artistas contemporâneos independentes que se expressam através do bordado e estão presentes e ativos nas redes sociais digitais. São artistas que utilizam a internet como principal veículo de divulgação das suas obras, utilizando plataformas como o Instagram e o Facebook para interagir com outros artistas e com potenciais interessados das suas obras.

Além de utilizarem os seus próprios perfis para interagirem com os “seguidores”, integram grupos relacionados com bordado. Tanto nos perfis como nos grupos são partilhados e comentados conteúdos criados pelos utilizadores.

Na rede social *facebook* existe um grande número de grupos relacionados com bordados, uns com temática mais abrangente e outros mais específica: *Agulhas de Portugal* (página com categoria *Comunidade* onde se partilham criações quer de bordado quer de outras técnicas , como tricot ou tapeçaria, o grupo promove encontros físicos dos membros, anunciados online e realizados em diferentes cidades e espaços ); *Meditative Embroidery* (promove a partilha de trabalhos do chamado bordado meditativo, uma nova tendência em que o objetivo principal do uso da técnica é a meditação do praticante não havendo regras ou técnicas específicas e onde é valorizada a invenção de técnicas e experimentação de materiais); *Modern Hand Embroidery* (grupo com cerca de 16 mil membros onde se partilham obras de bordado desde as mais convencionais às mais inovadoras. É muito comum serem apresentadas dúvidas relativas à técnica ou pedidas sugestões no contexto de um trabalho específico. Vários artistas partilham aqui as várias fases do desenvolvimento dos seus trabalhos, partilhas que vão sendo acompanhadas por centenas de comentários dos membros); *Millennial Needlecrafts* (grupo privado com 11 mil membros onde se incluem partilhas de obras não só de bordado mas também de croché e outras técnicas têxteis); *Subversive Stitch* (grupo de partilha de criações com um carácter mais subversivo onde estão muito presentes as temáticas feministas, questões políticas, ou alusões às questões da identidade de género, da justiça social , entre outras temáticas ativistas). A maioria destes grupos é fechado, ou seja, existe uma equipa administradora a quem são endereçados pedidos de adesão. Isto permite uma certa privacidade aos participantes e a sensação de pertença a um grupo que partilha os mesmos valores e interesses.

Desta forma o universo abrange todos os artistas que produzem obras de bordado, as partilham na internet, nomeadamente através dos seus perfis nas redes sociais e interagem com pares através de grupos criados nestas plataformas. Este universo pode ser considerado bastante heterogéneo tendo em conta diferentes domínios: integra elementos de variadas nacionalidades, formações profissionais e académicas, idades, géneros. Neste grande grupo há elementos que se dedicam exclusivamente ao bordado e vivem da venda das obras, elementos que se dedicam a diversas artes têxteis como atividade em *part-time*, elementos que se interessam por bordado e estão a iniciar a experimentação da técnica, sem intenção de desenvolver uma atividade comercial. Do ponto de vista artístico há elementos com muita experiência na prática artística e formação específica e avançada e elementos autodidatas com diferentes níveis de domínio das técnicas de bordado e diferentes volumes de corpo de trabalho e temáticas.

Na seleção da amostra o objetivo foi identificar elementos que representem a diversidade do universo e possam contribuir para a reflexão sobre a presença do bordado nas redes sociais digitais e as questões expressivas e sociais relacionadas com a utilização do bordado livre na atualidade. Foi por isso importante escolher elementos com interesse particular pela prática de bordado livre e com perfis próprios (*Instagram/Facebook*) ativos e com partilhas regulares.

O facto de serem desenvolvidos por estes artistas perfis dinâmicos nas redes sociais é indicador de que exploram a comunicação através do mundo digital. Do ponto de vista da investigação esta abertura à comunicação digital pode ser muito útil no que respeita ao acesso à informação e à recolha de dados, em especial no contexto de contenção pandémica que se vive a nível global.

A amostra inclui seis artistas de diferentes nacionalidades, géneros, idades, formações académicas e experiências artísticas.

Ana Campos é portuguesa, formada em antropologia, dedica grande parte do seu tempo ao bordado na criação de várias obras têxteis, nomeadamente retratos de animais.

Andreia Cabral é a artista portuguesa que criou o *Black Cat Creative Studio*, uma página no *Instagram* onde divulga o seu trabalho que vende através da plataforma digital *Etsy*. Tem trabalhos de bordado em relevo e recurso à pintura criando seres fantásticos inspirados na natureza, com uma estética muito peculiar.

Filipa Papinho é uma artista portuguesa que utiliza o bordado em trabalhos onde são incorporados elementos naturais como flores. Através da sua página do Instagram divulga os seus trabalhos e as várias fases de criação.

José Luís Moreira, também conhecido como *Mr. Embro*, é um artista português com obras de retrato e auto retrato em bordado, entre outras temáticas.

Hannah Hill, que utiliza o nome artístico Hanecdote, é uma artista britânica com trabalhos que exploram temáticas como o feminismo e a interculturalidade.

Paula Schlindwein é brasileira e desenvolve obras de bordado de grandes dimensões onde aplica também aguarela. As temáticas vão desde a maternidade ao universo dos sonhos.

### **3.3. Instrumentos de Recolha de Dados**

#### **3.3.1 Entrevistas**

Segundo Bogdan & Biklen (1994) “em investigação qualitativa, as entrevistas podem ser utilizadas de duas formas. Podem constituir a estratégia dominante para a recolha de dados ou podem ser utilizadas em conjunto com a observação participante, análise de documentos e outras técnicas” (p. 134). Neste caso, as entrevistas aos artistas anteriormente referidos constituem o elemento dominante no que refere aos dados analisados.

Para Aires (2015) “A entrevista é uma das técnicas mais comuns e importantes no estudo e compreensão do ser humano” (p.27). A interação entre o investigador e o entrevistado permite o acesso a informação que de outra forma seria difícil de captar, mas esta interação é um processo complexo:

“A entrevista implica sempre um processo de comunicação em que ambos atores (entrevistador e entrevistado) podem influenciar-se mutuamente, seja consciente ou inconscientemente. Por isso, longe de constituir um intercâmbio social espontâneo, compreende um processo um tanto artificial e artificioso, através do qual o investigador cria uma situação concreta (a entrevista). A entrevista compreende, assim, o desenvolvimento de uma interação criadora e captadora de significados em que as características pessoais do entrevistador e do entrevistado influenciam decisivamente o curso da mesma.” (Aires, 2015, p.29)

As entrevistas desenvolvidas com os seis artistas participantes foram entrevistas semiestruturadas. Para Flick (2005) o que caracteriza este tipo de entrevistas é a incorporação de perguntas mais ou menos abertas, no guião esperando-se que a pessoa entrevistada responda livremente.

Para o sucesso da entrevista é necessário que existam saberes mínimos comuns ao entrevistado e entrevistados no que respeita às temáticas abordadas: “O encontro que a entrevista proporciona, entre entrevistador e entrevistado, prevê a existência de um pacto ou de um contrato que integra, inicialmente, um conjunto de parâmetros integradores dos saberes mínimos partilhados pelos sujeitos que dialogam.” (Aires, 2015, p.32). Nesta perspetiva a investigadora, apresenta domínio dos ditos “saberes mínimos partilhados” na medida, ainda de que forma intermitente, desde muito jovem desenvolve a prática da técnica e se interessa pelas novas tendências da mesma no mundo artístico. Os artistas entrevistados, além de ser selecionados pela sua significativa relação com o bordado, foram informados do contexto, objetivos e finalidades do estudo.

As entrevistas foram orientadas para uma compreensão da história de vida dos sujeitos e das suas percepções e experiências em relação à prática da arte do bordado e da forma como se expressam e o que expressam através deste meio. Foi também abordado o papel dos meios digitais de comunicação na evolução da expressão individual de cada um (ver guião em anexo).

### 3.3.2. Fotografias: foto-reflexiva / foto-elicitación

No contexto da comunicação contemporânea consumimos cada vez mais imagens. Nos mais diversos contextos somos confrontados por um sem fim de imagens, seja para fins informativos, publicitários, políticos, educacionais ou artísticos. Estas imagens chegam a nós, a maior parte das vezes, sem descodificação. Embora, quase sempre, exista um objetivo definido por quem as transmite, a mensagem tem de ser interpretada pelo recetor. A análise de imagens é assim uma ferramenta essencial para a uma relação mais significativa com a oferta visual com que o presente nos brinda. Para Joly (1994):

“Uma iniciação básica à análise de imagens deveria precisamente ajudar-nos a escapar desta impressão de passividade (e mesmo de «bombardeamento») e, em contrapartida, permite-nos perceber tudo o que esta «leitura» natural da imagem ativa em nós de convenções, de história e de cultura mais ou menos interiorizadas.” (Joly, 2007, p.10)

No que respeita ao uso de dados visuais no contexto da investigação, particularmente na investigação qualitativa

“Os desafios implicados na incorporação de imagens e no uso de fontes e metodologias visuais na investigação histórica, educacional e artística têm-se tornado evidentes em muita da literatura internacional produzida na última década (veja-se, a título de exemplo: Burke et al. 2014; Van Gorp & Warmingtton, 2011; Mietzner, Myers & Peim, 2005; Biggs & Karlsson, 2011; Quaresma, Dias & Guadix, 2011; Cabeleira, 2015)”. (Cabeleira, 2016, p.64)

Rodrigues & Costa (2018) mencionam as duas razões principais identificadas por Banks (2007) para a adoção de análise de dados visuais na investigação qualitativa:

“1. Na sociedade contemporânea as imagens são omnipresentes e exatamente partindo desta premissa, toda a representação visual deve potencialmente ser considerada em todos os estudos científicos sobre a sociedade. Ou seja, a imagem está em todo o lado e por isso não pode ficar “à parte” de projetos de investigação que se debruçam sobre o estudo e compreensão do mundo em que vivemos; 2. Um estudo de imagens ou um estudo que utilize dados visuais pode ser revelador de novas perspetivas sociológicas que não estão acessíveis através da utilização de outro tipo de dados.” (Rodrigues, A. I., & Costa, A. P., 2017, p.11)

Sendo o presente estudo centrado numa prática cujo produto resulta numa representação visual justifica-se a análise dessas representações, ou seja, das obras de arte. Os artistas entrevistados foram convidados a partilhar registos fotográficos das suas obras e a comentá-los.

Segundo Harrington & Lindy (1998) os registos produzidos pelos participantes, referidos como “fotografias – reflexivas” são introduzidos no decorrer da entrevista e a esta inclusão denomina-se “foto-elicitação”

“Empirically, photography has been utilized in qualitative research in two distinct ways: as images produced by the researcher and as images produced by the research participants (Cheatwood and Stasz, 1979; Collier and Collier, 1986; Denzin and Lincoln, 1994). Photographs produced by research participants are referred to as "reflexive photographs". This term was coined by Harper (1987). Interviews that accompany reflexive photographs are often called "photo elicitation interviews".(Harrington, C. & Lindy, I. ,1998, p.5)

As fotografias-reflexivas ( “reflexive photographs” ) são considerada uma estratégia auto-reflexiva em que o participante produz os seus próprios registos fotográficos e reflete sobre os mesmos: Segundo Rodrigues (2018) Harrington e Lindy (1998) propõem uma metodologia composta por quatro fases:

“(i) *Briefing* detalhado de explicação dos objetivos do estudo e definição clara da questão de partida para o ato de fotografar. (ii) processo de recolha de fotografias pelo participante e registo da razão que o levou a tirar cada fotografia. (iii) participação num grupo focal ou entrevista por foto-elicitação (com base nas fotografias do participante) para obtenção de resultados. (iv) passagem da entrevista e análise da mesma.” (Rodrigues, 2018, p.15)

Rodrigues (2018) sobre a foto-elicitação diz-nos que o método “foi primeiramente usado pelo antropólogo Collier (1997) que estudou o fenómeno da migração causada por mudanças económicas e tecnológicas. Realçou o facto de o uso de fotos evocar memórias do participante, permitindo a realização de entrevistas mais profundas e ricas” (Rodrigues, 2018, p.15).

No caso da presente investigação, focada na utilização de um meio expressivo visual, a análise das obras (visuais), a partir dos comentários dos autores sobre as mesmas, apresenta-se como um método promissor na descodificação das mensagens que possam transmitir e dos significados que transportam.



## **CAPÍTULO IV. DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE DADOS**

## CAPÍTULO IV. DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE DADOS

### 4.1. Recolha e descrição dos dados

Para a recolha de dados foram desenvolvidas entrevistas semiestruturadas e desenvolvida foto-elicitación junto dos artistas a partir de obras dos próprios por eles selecionadas e fotografadas. Através dos comentários dos artistas às imagens das suas obras, por eles selecionadas e facultadas, pretendeu-se relacionar o conteúdo das entrevistas com o conteúdo das obras, para uma melhor compreensão das declarações dos entrevistados

A transcrição das entrevistas aos seis artistas participantes permitiu a constituição de um corpus extenso. O material recolhido foi sujeito a uma análise de conteúdo qualitativa, através da qual se procurou interpretar os discursos dos participantes de forma a perceber significados e perceções. Nesta interpretação a análise foi realizada primeiramente na vertical (atendendo à entrevista como um todo) e posteriormente na horizontal (comparando as respostas a cada temática transversalmente, analisando os discursos de todos os entrevistados.) Desta forma foi possível não só aprofundar e relacionar os percursos, razões e perceções de cada artista em particular, mas também comparar as diferentes conceções perante as temáticas apresentadas.

Todos os artistas participantes cederam o registo fotográfico solicitado e teceram um comentário sobre o mesmo, com exceção de Filipa Papinho que apesar de ter cedido um registo (Fig.10), optou por não fazer nenhum comentário. Esta opção aparece justificada no decurso da entrevista:

“Pouco escrevo sobre o que cada peça transporta, pois da mesma forma que explico a abordagem pessoal à técnica, estimo muito em conservar o mesmo para o espectador. Quanto menos a definir, mais liberdade à interpretação terá. As palavras definem e qualificam algo, limitando todas as restantes possibilidades.” (Papinho, 2021)

#### 4.1.1. Registos fotográficos e comentários.

Figura 7. “Poison Woe”



FIGURA 7. "POISON WOE". BORDADO DE ANDREIA CABRAL/BLACK CAT CREATIVE STUDIO. FOTOGRAFIA CEDIDA PELA AUTORA. 2020

A artista Andreia Cabral no seu comentário à Obra intitulada “Poison Woe”, refere questões relacionadas com a expressão da identidade. No comentário inclui também uma narrativa que contextualiza a peça e o personagem bordado:

*“Escolher um trabalho e falar sobre ele... É fácil falar, não tão fácil escolher. Julgo que esta peça diz muito sobre a minha forma de ver as coisas. A minha identidade não será, com certeza, fácil de explicar, numa só peça, mas esta talvez seja das mais objetivamente claras, quanto ao meu sentido estético. No fundo, o que faço é recriar o mundo natural, dando-lhe um toque muito meu. Compreendo que causa alguma estranheza... Mas, já que*

a ideia é pormos aquilo que somos naquilo que fazemos, a fantasia teria sempre que fazer parte do meu trabalho.

Esta peça chama-se "Poison Woe"... Uma tradução livre que encaixe será "Angústia Venenosa"... Todas as peças têm um conto por trás. Esta é sobre um cogumelo que existe numa floresta recôndita, algures, perdida no mundo. Este cogumelo chora lágrimas de tinta escura que podem ser recolhidas para tratamentos de memória comuns... Não para recuperar memórias, mas para esquecer. Mas, a sua primeira lágrima é cristalina e se ingerida cura eficazmente males como a demência ou outras maleitas mentais... A memória de quem fomos e quem somos pode ser recuperada. No entanto, se o coração do paciente estiver carregado de arrependimentos e de medos o efeito da toma será letal. O risco é demasiado grande, por isso, os seres mágicos que conhecem a sua existência preferem apreciar a sua beleza e ouvir o murmúrio que em conjunto proferem nas clareiras, da dita floresta, quando a noite vai longa e a manhã começa a ameaçar despontar.

Bem sei... Causa estranheza. Mas, é este o mundo que eu escolhi partilhar." (Cabral, A., 2021)

Figura 8 "Healing Hands"



FIGURA 8. "HEALING HANDS". BORDADO DE HANNAH HILL/HANECTOTE. FOTOGRAFIA CEDIDA PELA AUTORA. 2020

O comentário de Hannah Hill sobre a peça "Healing Hands" refere a relação da artista com a dor crónica e o valor terapêutico da criação desta obra. A artista indica que nesta obra estão bordadas palavras, positivas e negativas, que associa ao bordado, as positivas bordadas com

material brilhante ( “life purpose”, ”soul”, ”meaning”, ”therapy”, ”healing stitches”, ”survival”, ”love”, ”strength”, ”art”, ”patience”, ”peace”, ”rest”, ”fix”, ”repair”, ”passion”, ”power”, ”happiness”, ”drive”) e as negativas ( ”worthness”, ”waste”, ”undervalued medium”, ”pain”, ”anonymous labor”, ”lost”, ”aching”, ”broken”, ”pathetic”, ”depressed”), que só podem ser vistas se o observador estiver muito próximo do bordado.

*“This piece titled Healing Hands was the first work I completed since dealing with undiagnosed chronic pain. It was a therapeutic piece which shows me stitching myself back together with a red thread (a symbol throughout my art). The background is stitched with hand written words, expressing the negative and positive words I associate with embroidery. The positive words have a subtle sparkly thread to contrast the negative ones which can only be seen when you are close to the work.”* ( Hill, 2021)

Figura 9: “Jussara”



FIGURA 9."JUSSARA". BORDADO DE ANA CAMPOS/CARMELA. FOTOGRAFIA CEDIDA PELA AUTORA 2020

Ana Campos refere no seu comentário à obra “Jussara” a técnica utilizada na obra apresentada assim como a importância da temática abordada no seu trabalho:

*“Escolhi um dos meus gatinhos bordados. Uso uma técnica chamada pintura de agulha para criar bordados de gatos, esse é, neste momento, o grande foco do meu trabalho. O que me dá imenso prazer é transformar algo, neste caso um gato, que as pessoas amam num bordado, que fará parte da sua vida por muito e muito tempo.”* (Campos, A., 2021)

Figura 10 – S/ título.



**FIGURA 10.S/ TÍTULO. BORDADO SOBRE FLOR DE FILIPA PAPINHO. FOTOGRAFIA CEDIDA PELA AUTORA 2019.**

Figura 11 "Amor pelo Bordado"

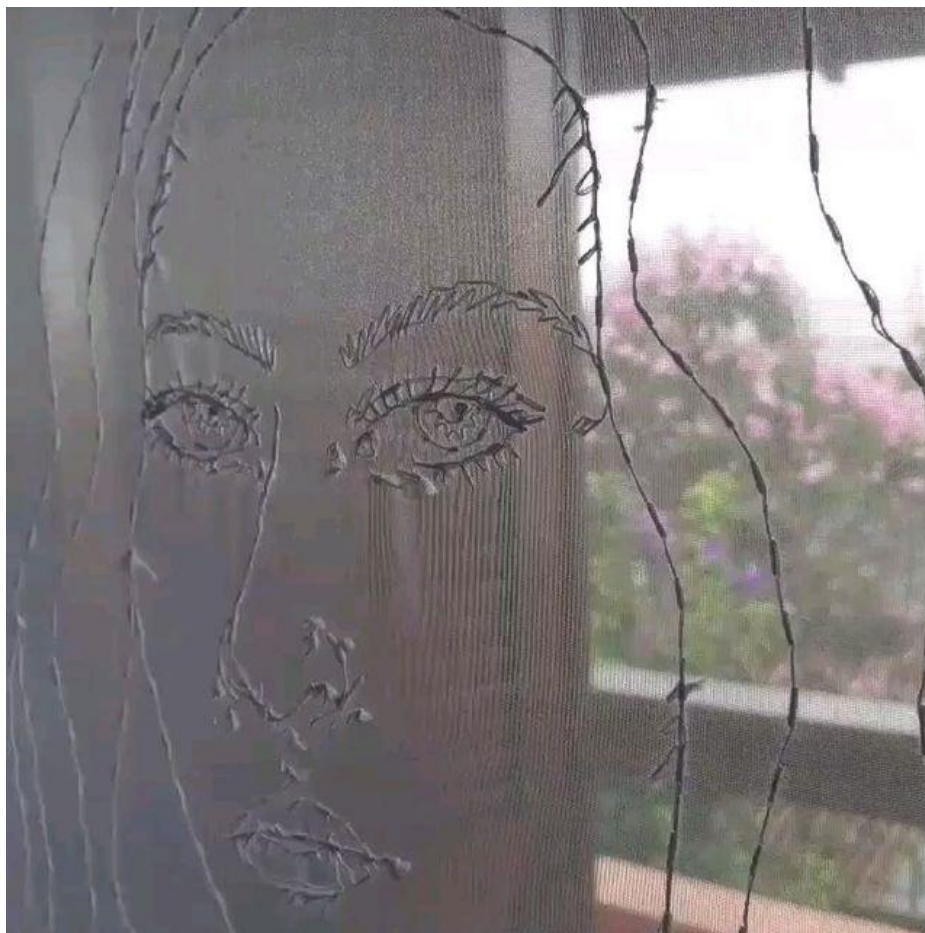


FIGURA 11. "AMOR PELO BORDADO". BORDADO DE JOSÉ LUIS MOREIRA (MR. EMBRO. FOTOGRAFIA CEDIDA PELO AUTOR 2020)

José Luis Moreira comenta a obra “Amor pelo Bordado” referindo o propósito da peça e a relação da mesma com a incursão do artista no mundo do bordado:

*“É uma representação do quanto o bordado faz parte da minha vida, fiz 4 destes bordados, 3 para oferecer a 3 mulheres que na comunidade do bordado foram as primeiras pessoas a acreditar em mim e a apoiarem-me neste processo.” (Moreira, J., 2021)*

Figura 12 “Micromundo”.



**FIGURA 12.” MICROMUNDO”BORDADO DE PAULA SCHLINDWEIN. FOTOGRAFIA CEDIDA PELA AUTORA( VÍDEO DISPONÍVEL EM : [HTTPS://WWW.INSTAGRAM.COM/P/CLM4v5RG1BJ/](https://www.instagram.com/p/CLM4v5RG1BJ/)).2021**

No seu comentário à obra “Micromundo” a artista Paula Schlindwein indica as dimensões e materiais utilizados da obra e especifica o carácter translúcido do tecido em que foi aplicado o bordado. A artista refere ainda o momento de confinamento vivido e a reflexão sobre o isolamento que é desenvolvida nesta obra. No final do comentário deixa um ligação para a sua página de Instagram onde se pode visualizar um vídeo com a peça:

*“(Micromundo - Bordado com fios de algodão sobre tecido translúcido. 294 cm x 100 cm.)*

*Consciente de viver em um momento excepcional, desde o final de março de 2020, tenho mobilizado minhas energias entre múltiplas tarefas, ocupações domésticas e profissionais, cursos e leituras infinitas a partir de casa.*



*Nesse contexto, muitas horas foram destinadas aos trabalhos e projetos têxteis.*

*Observar o tempo e a natureza me fez aprofundar ainda mais e sentir cada momento, cada sentimento, internalizar...*

*Viver minha casa, meu jardim, integrar-me com o canto dos pássaros, com o vento, com o propósito implícito de envolver todos os meus sentidos.*

*Decidi desenvolver um trabalho têxtil onde experimento meu "micromundo" para redesenhar a intimidade da paisagem, repensar o isolamento a que principalmente nós mulheres estamos vivendo, seguindo as sinuosidades de um horizonte desconhecido, fui configurando esses percursos com a linha, redefinidos por meio de costuras desprovidas de todo rigor, para criar caminhos.*

*O fundo limpo fala da falta ou dificuldade em definir planos, o corpo construído com linhas, oferece vários percursos através de curvas e declives para apontar outros percursos que, finalmente, me conduzirão. Talvez, para encontrar um dos muitos horizontes que oferece.*

*<https://www.instagram.com/p/CLM4v5Rg1bJ/> ”*

## 4.2. Interpretação de dados

### 4.2.1. A aprendizagem do bordado

No que respeita à aprendizagem da técnica de bordado Andreia Cabral recorda ter começado a bordar com a mãe aos três anos: *“Costumava sentar-me junto à minha mãe, quando ela fazia algum trabalho de mãos, e, como sempre mostrei interesse em aprender, ela ensinou-me”* (Cabral, A., 2021). Indica que mais tarde, em ambiente escolar, dado que já tinha conhecimentos prévios adquiridos com a mãe, levou *“muito a sério”* os trabalhos e desenvolveu projetos com bastante complexidade. Licenciou-se na área da Biologia mas acabou por dedicar-se profissionalmente, exclusivamente ao bordado. Neste percurso de aprendizagem podem assim identificar-se momentos de aprendizagem não - formal em ambiente familiar, e momentos de aprendizagem formal, na escola, em contexto de sala de aula.

Ana Campos refere que os bordados estiveram presentes na sua infância sob a forma de *“toalhas, paninhos e quadrinhos”* aos quais nunca deu grande importância até reparar com mais atenção nos bordados da avó, não os de desenho clássico, mas exemplares com aves grandes e árvores efusivamente coloridas. Mais tarde, tendo a mãe começado a bordar a curiosidade pelo bordado foi aumentando. Esta curiosidade levou-a em 2018 a experimentar bordar uma mandala. Neste momento recorreu a vídeos na internet sobre a técnica: *“Comecei por aprender a base na internet e depois fui a um workshop. As redes sociais e toda a troca de informação existente na internet fazem com que qualquer pessoa consiga aprender a bordar com 2 ou 3 vídeos.”* (Campos, 2021). Neste caso a aprendizagem foi motivada pela exposição aos bordados contexto familiar/doméstico, mas concretizada através de meios digitais: redes sociais e vídeos com explicações da técnica. Ainda que a aprendizagem não tenha acontecido no primeiro contacto com o bordado, as memórias relacionadas com o bordado ficaram gravadas, e o processo de “se tornar” bordadora foi com certeza influenciado por essas memórias.

Filipa Papinho aprendeu os primeiros pontos de bordado em criança, não em casa, não na escola mas num pequeno grupo local. Situa as primeiras aprendizagens com cerca de 10 anos:

*“Lembro-me que existia um grupo aberto, onde qualquer pessoa podia participar. Tenho poucas memórias desse dias. Apenas que nos reuníamos aos sábados, numa sala do edifício da junta de freguesia de Escapães, e uma senhora guiava todos os participantes. Não recorde ter frequentado muitas semanas, pois não era fã. Mas foi originalmente o meu primeiro contacto com alguma da técnica. Lembro de explorar o ponto pé de flor e o ponto de cruz. Sendo o ponto de cruz o primeiro bordado que fiz. Lembro-me de bordar, num azul triste e desmaiado, a inicial do meu nome”* (Papinho,2021).

Refere não considerar as experiências da infância muito significativas no que respeita à aprendizagem da técnica e ao interesse pela mesma. Já no ensino universitário, a frequentar o curso de Belas Artes da Universidade do Porto, experimentou a introdução do bordado em alguns trabalhos. A artista sublinha que na sua abordagem é importante “desaprender”, e que sejam quais forem os meios de expressão que esteja a manipular o importante é experimentar, criar novas maneiras de fazer: *“A minha atitude enquanto uso o bordado, é muito focado em não aprender a técnica. Levando o conceito de bordado livre a outro nível”*. (Papinho, 2021). Para Papinho desaprender torna-se assim mais importante do que aprender, uma espécie de movimento inverso , que do ponto de vista expressivo faz das suas obras exemplos únicos do uso do bordado na expressão artística contemporânea (ver figura 10) com o bordado aplicado, por exemplo, em flores naturais.

O recurso a matérias não tradicionais para a aplicação do bordado é um caminho de inovação que se pode observar em obras de outros artistas contemporâneos que utilizam com base para os seus bordados materiais como objectos metálicos ( Severija Incirauskaite-Kriauneviciene) , papel/fotografia (Jose Romussi) ou radiografias (Matthew Cox).

Hannah Hill indica que a sua relação com o bordado começou na infância em convívio com a mãe, que, nas palavras de Hill, é uma excelente bordadeira. Mas o interesse pela técnica manifestou-se mais tarde, aos dezassete anos, quando começou a explorar diversas técnicas e materiais no contexto do curso de Design Têxtil e mais tarde em Belas Artes. Como nos casos de outras artistas acima referidas também Hannah Hill foi exposta aos bordados em ambiente

doméstico desde a infância, mas a vontade de se envolver na técnica e a experimentar acaba por surgir mais tarde, em ambiente acadêmico na área artística.

Para José Luís Moreira o interesse e a aprendizagem do bordado foram motivados por uma pesquisa de desenhos/riscos para bordar que fez para a sogra, na internet, em 2019. O interesse despoletado por esta pesquisa levou-o a procurar vídeos de aprendizagem online: “*. Aprendi a ver vídeos no youtube e mais tarde em grupos de bordados no facebook.*” (Moreira , 2021). Mais uma vez, a internet desempenhou um papel fulcral na aprendizagem da técnica e foi possível ao artista encontrar neste contexto diferentes formas de aprender, ora sozinho, explorando vídeos partilhados em canais do Youtube, ora em contexto de grupo, interagindo com outros artistas.

Paula Schlindwein aprendeu a bordar na infância: “*Aprendi a bordar no ambiente doméstico, com minha mãe, que por sua vez aprendeu com minha avó*” ( Schlindwein, P. , 2021). A artista revela assim uma aprendizagem considerada mais “tradicional” da técnica num ciclo de passagem de conhecimento através de gerações, de mulher para mulher, de interação entre mão e filha.

Relativamente às competências desenvolvidas através da prática e experimentação do bordado os artistas salientaram tanto competências pessoais como a auto-confiança ( Filipa Papinho e Hannah Hill) , como competências técnicas e sociais como refere José Luís Moreira: “*Para além da destreza manual, ajudou-me a socializar. Sendo um "falso extrovertido" tenho bastante dificuldade em me relacionar com estranhos e o bordado levou-me a fazer novos amigos em várias partes do mundo, pessoas com as quais me relaciono numa base quase diária.*”. Paula Schlindwein menciona que com a prática do bordado desenvolveu “resiliência, criatividade para solucionar problemas”.

A potencialidade do bordado permitir o desenvolvimento de competências que vão para lá das competências técnicas é observada pelos diferentes artistas que assumem que esta dimensão do bordado acabou por ser um fator que os levou a abraçar e explorar este caminho de expressão.

O discurso dos participantes revelou assim que embora quase sempre o bordado faça parte das memórias de infância, em família e/ou comunidade, a aprendizagem e o desenvolvimento da prática nem sempre acontecem no mesmo momento nem contexto.

Vários entrevistados referiram a aprendizagem já na idade adulta e através de vídeos encontrados na internet, numa situação de aprendizagem muito diferente das que acontecem através da interação com um(a) familiar próximo(a) ou em ambiente de sala de aula. A aprendizagem do bordado deixa assim de estar apenas associada à cultura tradicional, ao doméstico e ao feminino para encontrar o seu lugar em ambientes digitais, em grupos para além dos familiares e locais. Há hoje novos lugares para esta aprendizagem o que permite que mais pessoas tenham acesso a aprender, independentemente do contexto familiar ou cultural.

Apesar desta nova possibilidade de aprendizagem as mais tradicionais não deixam de existir como , no caso de José Luis Moreira que refere estar a ensinar a técnica aos filhos. Neste caso a novidade está relacionada com o género: não é a mãe que ensina a filha mas o pai que ensina o filho.

#### 4.2.2 Dos diferentes papéis do Bordado na vida

À pergunta “*Como descreverias a tua relação com o bordado? Que diferentes papéis tem o bordado na tua vida?*” Ana Campos respondeu que o bordado é o seu trabalho mas também uma paixão que lhe ocupa grande parte do tempo: “*Basicamente bordar, desenhar algo para bordar ou pesquisar sobre bordados e novos projetos ocupa 99% da minha vida. Uso o bordado também para exprimir algumas das minhas ideias. Acredito que através da arte podemos transmitir ideias, ser ativistas*” (Campos, 2021). A artista refere tanto o aspeto prático e quotidiano do tempo e atenção dedicado à prática do bordado como a qualidade expressiva do bordado e o papel que tem no ativismo.

Andreia Cabral indica que atualmente borda a tempo inteiro e neste sentido o bordado tem um lugar muito relevante na sua vida e quotidiano: “*Acho que sempre chega o momento em que as paixões falam mais alto e o bordado e o gosto por fazer, simplesmente isso, fazer coisas, veio ao de cima, como única forma de realmente ser feliz profissionalmente, ao mesmo tempo que me permitia estar mais presente e assumir a outra paixão, a família.*” (Cabral, A. , 2021). Assim com Ana Campos, também Andreia Cabral aponta o sentido prático do papel do bordado na sua vida enquanto ocupação primária e reflete sobre a realização profissional que esta opção representa.

A artista Filipa Papinho menciona a capacidade expressiva do bordado e a importância da mesma : “*O bordado tomou um papel de transmissão do meu mais íntimo. De sentimentos mais complexos que, palavras ou outro meio de comunicação, não têm capacidade de o fazer*” (Papinho, F. , 2021).

Hannah Hill afirma “*Embroidery is my life*”(“O bordado é a minha vida”), acrescentando que só se apercebeu realmente deste facto quando, em 2018, devido à dor crónica que lhe afetava as mãos, não conseguir bordar diariamente.

José Luís Moreira vê o bordado na sua vida como uma forma de “escape” e identifica um potencial terapêutico do bordado:” O bordado e o processo de construção e execução do mesmo, são para mim um "escape", uma forma de terapia de alívio de stress.” (Moreira, 2021). A dimensão terapêutica do bordado e de outras técnicas têxteis, também referenciada por Paula Schlindwein como “processo de cura”, tem sido explorada em vários contextos, online podem ser encontrados vários grupos sobre “bordado meditativo” (*meditative*

*stitching*”), em que o ato de bordar é valorizado como meio de relaxamento e meditação. Para Prain (2011), no ato de bordar, a concentração, o silêncio, convidam à reflexão:

“In giving us the chance to fully concentrate on what’s happening with our hands and hoops, either by offering a meditative calm or a necessary respite from the chaos of the everyday, embroidery allows us to be silent but not subservient. This trademark silence can put things back in perspective, mend our thoughts, calm our confusion, energize us. The work leaves behind the mark of human hands, and as it grows toward its completion, it reminds us that there is perfection in the imperfection, both in our own lives and in our work. Like our individual lives, our work is malleable, in transition, a figment of our imaginations made real by needle, thread, and time.” ( Prain,2011,p.11)

Segundo Shercliff (2014), o processo de bordar, que envolve fisicalidade e atenção, pode realmente ser abordado como um meio terapêutico: “The quiet, meditative rhythm of the slow process of crafting stitches can offer solace in times of distress; it does not often provide instantly gratifying results but it does offer moments of calm for introspective reflection.”(p. 43). O bordado é também utilizado em contexto de terapia ocupacional ou meio expressivo em contexto de tratamento psiquiátrico. Amos e Binkley (2020) descrevem por exemplo o caso do projecto Fine Cell Work, desenvolvido em Inglaterra junto de reclusos:”For those who engage in Fine Cell Work’s mission, the needle offers the potencial fo r creativity and authorship, recovery and self-transformation”(Amos e Binkley, 2020, p. 1).

Para a maior dos artistas entrevistados bordar é uma profissão e uma forma de expressão. Ao descreverem a sua relação com o bordado os artistas entrevistados enumeraram diferentes papeis desempenhados por esta forma de expressão e não raras vezes é utilizada a palavra “paixão”.Há uma relação emocional com este fazer que para Zacarkim tem a ver com possibilidade que o character material e manual do bordado oferece traduzindo sentimentos em algo que se pode tocar:

“One could notice how feelings are conveyed between people through the material experience of making by hand, the time spent in the task, and how the engagement with it would be able to turn a feeling into something palpable, which can be felt and touched” (Zacarkim,2017, p.42)

Também Amos & Binkley referenciam que através da fisicalidade do bordado se torna possível alcançar prazer e cura:

“My “Tactile sense”, “my multi-pleasured physicality” – I use this in pursuit of pleasure, nourishment, and healing. As I said, we think through our needles. As Bourgeois said, the needle is used to repair the damage.” (Amos e Binkley, 2020, p.169)



### 4.2.3. O bordado e grupo. O bordado e a comunidade online

Sobre se integra grupos que agregam pessoas com interesse comum pelo bordado Ana Campos indica: *“Tenho um grupo no WhatsApp com outras bordadeiras onde, às vezes, trocamos algumas ideias. Na rede social que mais uso (instagram) converso diariamente com outras bordadeiras.”* (Campos, 2021). Faz ainda referência às dificuldades trazidas pela situação pandémica: *“Sinto que existe mesmo muita vontade da parte da comunidade do bordado para criar encontros, workshops e conversas, mas a pandemia veio atrasar muitos desses planos”*. (Campos, 2021). A possibilidade de troca de ideias e experiências através das redes sociais é valorizada pela artista mas sublinha que a procura por momentos e espaços de interação presencial existe. Há assim uma perceção de que o virtual não anula o presencial e diferentes formatos de “comunidade” coexistem.

Andreia Cabral menciona a comunidade criada online à volta dos bordados: *“Encontrei uma verdadeira comunidade de artistas e artesãos que também escolheram este meio e é, não só enriquecedor, comunicar com pessoas do mundo inteiro, com visões e vivências tão diferentes das minhas, como é motivador sentir o apoio de tanta gente, cujas vozes me estariam vedadas, de outra forma.”* (Cabral, 2021). A artista caracteriza com uma metáfora esta comunidade: *“Agrada-me olhar para a comunidade do bordado que encontrei, como um tapete de arraiolos em fase de execução... há várias pessoas a bordar ao mesmo tempo, cada um dá o seu contributo e uns vão aprendendo com os outros”* (Cabral, 2021) .

Também Filipa Papinho sublinha o carácter comunitário dos grupos nas redes sociais: *“Sempre foi uma ferramenta que utilizei desde cedo para divulgar o meu trabalho, onde se encontram outros artistas usando a técnica. Nas redes sociais é então possível encontrar uma comunidade com o mesmo interesse e foco na técnica.”* (Papinho, 2021).

Hannah Hill também menciona a importância da comunidade online para o desenvolvimento do seu trabalho, *“I have built an incredible community online over the past 5 years, connecting to people who sew or are inspired to after seeing my work. I have made friends who embroider through the internet and have been part of international exhibitions I may not have without the internet.”* (Hill, 2021). Contudo reconhece também dificuldades experimentadas relacionadas com o algoritmo que move as redes sociais: *“I have had*

*problems with the algorithm on Instagram from preventing me from connecting to the audience I have built, so I have started a newsletter to reach out to people, sharing my art and research.” (Hill, 2021).*

José Luis Moreira sublinha as várias valências dos grupos online: *“Foi com as redes sociais que aprendi praticamente tudo. É através do Instagram que uso como rede social primária que exponho e vendo os meus trabalhos para os quatro cantos do mundo.” (Moreira, 2021).*

Já a artista Paula Schlindwein afirma não integrar nenhum grupo: *“Gosto de trabalhar sozinha, sinto que me conecto melhor com meu trabalho. Eventualmente participo de discussões, trocas de experiências, residências artísticas, feiras,etc.” (Schlindwein , 2021).*

A relação com o outro é procurada pelos artistas com diversos objetivos e formas: ora numa perspectiva de aprendizagem, ora numa perspectiva de interação comercial ou com o intuito de socializar com pessoas com os mesmos interesses , o sentido de comunidade à volta do bordar emerge dos discursos dos participantes. Essa comunidade é, muitas vezes, uma comunidade virtual. Segundo Shercliff (2014) a internet oferece várias oportunidades aos artistas que se interessam por bordado incluindo a comunicação com outros artistas:

*“Internet websites, blogs and forums dedicated to the exchange of news, suppliers, techniques and tips allow like-minded individuals to connect and share their craft passions across geographical, cultural and social distances inspiring their enthusiasm to produce and consume hand-made artefacts.” (Shercliff, 2014, p.26)*

#### 4.2.4. Bordado e gênero

Quando questionada acerca da sua percepção sobre a relação entre bordão e gênero a artista Ana Campos manifesta acreditar que os estereótipos do passado foram em certa medida ultrapassados: *“Hoje sinto que isto já não está em causa, para muitas mulheres bordar é uma forma de soltar essas amarras que a sociedade colocou à mulher do passado, podemos escolher que queremos bordar(...) Também já existem muitos homens que bordam e destroem todos os dias os preconceitos ao redor disso.”* (Campos,2021).

A mesma percepção é referida por Andreia Cabral: *“. Durante anos, o bordado era visto como uma forma de artesanato, nem sequer seria visto como arte, era uma mera atividade doméstica de interesse feminino. (...) Hoje, estas limitações preconceituosas vão sendo desmistificadas, atenuadas e fico feliz sempre que vejo que todos pomos a mão na massa, com o mesmo empenho, mas com as diferenças que são tão importantes para a evolução deste meio... e de qualquer outro meio.”* (Cabral ,2021).

A artista Hannah Hill destacou o papel do bordado enquanto elo de ligação entre as artistas , feministas: *“Through embroidery I also connect to all women and feminist who have used textiles in forms of artistic protest.”*(Hill, 2021).

Apesar de, como indica a artistas Ana Campos, muitos dos preconceitos terem sido ultrapassados, a pesada herança de um passado em que o bordado era usado como meio de feminilização e mesmo domesticação ainda deixa as suas marcas .

Para Amos & Binkley a questão do gênero nas “artes de agulha” ainda está muito presente na atualidade *“The gendering of needlework and textile labor more broadly, in the nineteen century, and more particularly the cementing of its association with femininity, continues to have ramifications for those who create as well as those who study textile objects”* (Amos e Binkley, 2020, p.3).

Torna-se interessante ver as novas artistas apresentarem essa temática nas suas obras e as considerarem obras de protesto feminista, como é o caso de Hannah Hill.

O bordado, utilizado nas obras das artistas feministas dos anos 70 , continua a ser um veículo de reivindicação e ativismo. E os artistas, de agulha em punho, assumem a técnica , como meio de afirmação de novos valores e crenças.

#### 4.2.5. Bordado e construção/expressão de identidade(s)

Enquanto meio expressivo o bordado permite aos artistas a transmissão dos seus mundos interiores, das suas percepções e identidades. Para Andreia Cabral (Black Cat Creative Studio) o bordado é um canal de expressão de memória, de paixões, inspirações, medos: *“Tudo de mim é posto no meu trabalho. Está lá a minha memória, a necessidade de fugir à realidade, o gosto pelo mundo natural, a pintura, os filmes que mexem comigo, as pessoas que me inspiram, as ansiedades e os medos... está lá tudo. A bagagem toda.”*. A artista resume assim como nos seus trabalhos cabem todos os elementos que a definem, utilizando a sua obra como veículo de expressão da identidade.

No processo criativo de Filipa Papinho as obras de bordado partem de ilustrações criadas pela autora e a identidade e a memória são temáticas expressas através das linhas e da agulha: *O bordado tornou-se esse veículo para as ilustrações que crio, onde esses temas estão presentes. Principalmente questões de género, identidade e memória.* A artista diz ainda que utilizando o bordado consegue transmitir o mais íntimo de si, algo que afirma não conseguir fazer pelo uso da palavra: *“Além de considerar que muitos dos temas que tento encapsular nos bordados são indizíveis.”*

Paula Schlindwein cita o potencial de autoconhecimento do bordado: *“Minha relação com o bordado é de cura e autoconhecimento”*. Refere ainda como através do bordado lhe é permitida construção e reconstrução da sua narrativa pessoal. *“Crio e recrio a minha própria história. Vagueio entre memórias e influências externas, usando o simbolismo para expressar minhas limitações, ilusões, perdas, mas também minhas aspirações, afetos, sentimentos de pertencimento e de alegria. O bordado tem uma forte relação com esses sentimentos e com as lembranças da minha infância.”* Para a artista bordar é também narrar a sua própria história, construindo-a e reconstruindo-a. Para Gil (2018) a relação entre narrar e bordar existe pois *“Tanto narrativas textuais como bordadas são trabalhos que partem de unidades mínimas para formarem um todo com significado (p.32).* Gil (2018) menciona ainda a importância do potencial narrativo do bordado no que concerne à preservação da memória:

*“Há muitas obras que versam sobre a preservação de histórias pessoais através do trabalho têxtil e do bordado. Por ser um conhecimento passado através de gerações, o bordado se*

torna património imaterial de muitos povos e é através dele que se encontram maneiras de preservar a memória de famílias e culturas. “ (Gil, 2018, p.32)

A relação da obra de Paula Schlindwein com as questões da identidade é também explorada pela artista no seu comentário à obra “Microcosmos” (p.49). Aqui Schlindwein assume o bordado como caminho para encontrar “novos horizontes” e forma de exploração do seu “micromundo”.

Kaufmann (2004), referindo-se à “revolução identitária” refere como os artistas vivenciam e revelam estas transformações no que respeita à identidade:

“O universo intelectual e sobretudo artístico é o mais afetado por esta convulsão do íntimo. “O artista põe em cena dilemas pessoais: a ambição de ir longe, de se arrancar à tradição, de não imitar mais a natureza, estimula interrogações identitárias e ansiedades. Eles fornecem, assim, modelos de compreensão de si mesmo e do mundo para a burguesia e as classes médias” (Ehrenberg,1998, p.4) . (Kaufmann, 2004, p.56)

Apesar de se compreender que a classe média tenha um histórico de acesso facilitado à cultura e às artes e assim aos modelos de compreensão dos artistas, a internet e o mundo digital permitiram uma certa democratização do acesso que afeta tanto o público, como o universo dos artistas.

Os artistas entrevistados assumem o bordado como meio de expressão da identidade e utilizam as redes sociais digitais como meio social de comunicação. Estas redes apresentam-se elas próprias como meios de expressão construção da identidade pois a performance dos utilizadores relaciona-se com “a atividade de promover posts estéticos e opinativos, de cunho artístico, cultural, político, social, desportivo, humorístico, religioso, etc., e que representa as crenças e atitudes do utilizador.” (Fialho, 2018, p. 101). Através da utilização das redes sociais, ao longo do tempo, os artistas apresentam as suas identidades expressas em forma de bordado. Para Amaral (2016) as redes sociais permitem essa construção:

“Neste sentido, a construção da identidade individual e a criação de sentimentos de pertença e presença nos ambientes sociais são elementos centrais na abordagem das comunidades virtuais e redes sociais na Internet como veículos potenciadores de sociabilidade e conhecimento.” (Amaral, 2016, p.94)

#### 4.2.6. O bordado no meio artístico na atualidade

No que respeita à sua perceção quanto ao lugar do bordado no meio artístico atual Ana Campos diz que “O bordado tem ganho uma visibilidade muito grande e a cada dia nascem novos artistas prontos a apostar no bordado como técnica principal ou secundária nas suas peças.”(Campos,2021).

Sobre esta temática Andreia Cabral fala sobre o evoluir da técnica e do seu próprio trabalho:

*“O bordado tradicional foi-se tornando elástico e permeável. Quero com isto dizer que as técnicas são as mesmas e, o saber técnico traz-me pessoalmente muitas facilidades, mas há espaço para a criatividade e para a inovação que também é facilitada pela inclusão de novos materiais, alguns muito acessíveis e outros muito relacionados com as preocupações ambientais que cada vez mais se tornam relevantes.”. (Cabral, 2021)*

Desta forma a artista valoriza tantos os saberes tradicionais aos quais os artistas podem recorrer para criar, como o lugar para a expressão livre, a criatividade e inovação. A utilização de técnicas mistas, em que ao bordado se juntam novos materiais também é uma tendência nas obras de bordado contemporâneo que se verifica tanto na obra de Andreia Cabral, com a utilização , por exemplo, de pintura sobre tecido, como nas obras de Filipa Papinho, que recorre, por exemplo, ao uso de flores naturais, e Paula Schlindwein , que junta ao bordado a aguarela. Andreia Cabral faz ainda referência a uma “democratização do bordado” com o “alargamento desta forma de arte a um grupo de pessoas cada vez mais diversificado, vindos de diferentes áreas e de todo o mundo, com diferentes visões sobre o que realmente pode ser o bordado, como forma de expressão artística”.

Filipa Papinho recorda como sentiu que o bordado era percecionado no meio artístico há cerca de uma década, momento em que, tanto em ambiente artístico académico , como no meio artístico em geral, a técnica se via desvalorizada.

Para a artista, mostrar que o bordado podia ter lugar no meio artístico tornou-se um objetivo: *“Essa rigidez e necessidade, transformou-se numa rebelião pessoal em relação ao uso da técnica”* (Papinho, 2021).

Hannah Hill defende que ainda existe muito preconceito em relação ao bordado e aos seus processos, num mundo veloz e imediato, há quem questione a utilização de uma técnica que evolui lentamente :

*“I still think there is a general negative opinion about hand embroidery. In my experience people still question why I would spend hundreds of hours perfecting my craft, whereas painters aren't questioned in the same way. People have asked why I don't use a sewing machine, which completely erases the process which I love so much. My blood sweat and sometimes tears go into my art. Saying that, DIY culture has grown and people are using more different textiles and mediums which have been historically excluded from the western art world”. (Hill, 2021)*

Se por um lado se questiona o lugar do feito à mão , quanto se pode fazer automaticamente, verifica-se hoje que os artistas procuram essa imersão no processo manual, lento e contemplativo do bordar.

Na perspetiva de José Luis Moreira, e relativamente ao cenário português houve pouca evolução no que respeita à presença do bordado no meio artístico, mas refere que a nível internacional “ *a arte do bordado já "invadiu" galerias de arte e as exposições de bordado quer individuais quer coletivas são cada vez mais recorrentes.*”

Os artistas abordados, eles próprios prova da presença do bordado na expressão artística contemporânea, consideram que este meio expressivo conquistou efetivamente o seu lugar e é cada vez mais explorado, contudo consideram também que continua a existir um olhar crítico em relação do uso do bordado no meio artístico.

A dualidade com que o bordado é visto persiste assim no tempo e segundo Shercliff (2014) existe, na atualidade, lugar para o bordado quer no contexto da artístico mais “avant-garde”, quer no revivalismo generalizado das artes manuais: “the labour intensive and precise craft of hand-stitching currently attracts both popular and avant-garde interest as part of this wider craft revival evident in a recent growth in clubs, activities, television shows, exhibitions and publications.” (p. 26).



## **CAPÍTULO V. CONCLUSÕES E IMPLICAÇÕES FUTURAS**

## CAPÍTULO V. CONCLUSÕES E IMPLICAÇÕES FUTURAS

### 5. Conclusões finais

Ao iniciar este estudo havia a intenção de descortinar quem eram os artistas que hoje utilizam o bordado como forma de expressão, como chegaram ao bordado, como aprenderam, porque o valorizam relativamente a outras formas de expressão. Estas interrogações levaram a uma curiosidade que se traduziu numa imersão paulatina neste universo, que foi revelando que muitas outras questões poderiam ser colocadas à volta do lugar do bordado na expressão artística.

A revisão da literatura realizado demonstrou que o bordado tem sido estudado nos últimos anos por diversos investigadores que exploram diferentes dimensões que se interligam: sociais, artísticas, metodológicas. Na verdade, constituiu uma surpresa constatar que este é um tema muito analisado em teses e artigos científicos um pouco por todo o mundo. Muitos destes estudos debruçam-se sobre o potencial do bordado no âmbito da transformação pessoal e social e foi interessante confirmar essas perspetivas com os dados recolhidos.

A metodologia aplicada, de carácter qualitativo, revelou ser adequada aos objetivos e finalidades propostos permitindo uma compreensão dos fenómenos estudados e acesso a diferentes perspetivas e abordagens.

O estudo, centrado no discurso de seis artistas, revelou que diferentes pessoas experimentam percursos diversos no que respeita à exploração do bordado como meio de expressão e que apesar destes artistas identificarem diferentes papeis do bordado, todos concordam com o imenso potencial do bordado como meio expressivo, acabando, muitos deles por se dedicarem exclusivamente ao bordado, com elevada satisfação pessoal e profissional.

Os percursos diversos revelados pelos artistas manifestam que a aquisição de conhecimentos e interesse pela técnica pode apresentar-se de diferentes formas e que, na atualidade, há cada vez mais formas de aprender e interagir com quem borda e com quem tem interesse em bordar.

Todos os participantes sublinharam a relevância dos meios digitais na sua relação com o bordado. A internet é vista como lugar de aprendizagem, lugar de divulgação e lugar de relação.

Na atualidade, cada vez mais são analisados os perigos e ameaças do mundo digital, mas interessa refletir sobre as potencialidades da rede, enquanto lugar de aprendizagem, partilha e socialização, com possibilidades, que de outra forma, não seriam viáveis, nomeadamente no universo da expressão e educação artística.

O estudo, que permitiu uma compreensão das visões e razões dos artistas que se dedicam ao bordado na atualidade, revela que estas obras contemporâneas que integram o bordado não representam meras reminiscências do passado, mas novas formas de relacionamento com o mundo e com o outro, novas identidades, novas formas de expressão.

Através do bordado estes artistas manifestam a sua identidade que, como as suas obras, vai sofrendo transformações que resultam da interação dos artistas com o mundo, da assimilação das suas memórias e experiências.

O bordado expressa mas antes de meio expressivo é meio de crescimento e transformação e esta possibilidade seduz os artistas.

## 5.2. Limitações do estudo

No desenvolvimento do estudo apresentado foram enfrentadas algumas limitações e dificuldade. Serão citadas limitações impostas pela pandemia de covid 19, contudo a principal limitação/dificuldade não deve ser imputada à pandemia. Apesar da temática abordada ser de extremo interesse para a investigadora, a abordagem científica da mesma foi difícil, nomeadamente o tratamento dos dados recolhidos. Este facto deve-se à falta de conhecimento e prática da investigadora nos processos de interpretação de dados qualitativos. Mesmo tendo sido feita pesquisa e consulta de outros estudos que recorreram à mesma metodologia, a análise e interpretação dos resultados foram um desafio limitado, como foi dito, pelo restrito conhecimento e experiência da investigadora no que diz respeito a este momento da investigação.

Conclui-se por isso que teria sido proveitoso, durante a preparação da investigação, dedicar uma maior atenção à questão da interpretação de dados, revendo a teoria e explorando mais exemplos práticos.

O período em que o estudo foi desenvolvido correspondeu ao período de crise sanitária e económica causado pela pandemia de covid 19. Este facto trouxe várias dificuldades ao desenvolvimento do estudo. A pandemia de Covid19 condicionou o acesso a documentos e pessoas, recursos importantes para o desenvolvimento do estudo. Bibliotecas e instituições de ensino superior estiveram de portas encerradas e embora tivessem sido disponibilizados serviços online, o acesso não à documentação sofreu alterações significativas.

As entrevistas a alguns participantes foram adiadas várias vezes, por implicações da pandemia no quotidiano dos participantes. Felizmente, apesar dos adiamentos das entrevistas, todos os participantes mantiveram o interesse em participar no estudo.

Todas as dificuldades impostas pela situação pandémica acabaram por ser ultrapassadas, mas o impacto na investigação é inegável.

### **5.3. Implicações pessoais**

O estudo apresentado insere-se no curso de Mestrado em Educação Artística da Escola Superior de Educação de Viana do castelo – IPVC. A decisão por integrar este mestrado centrou-se em dois objetivos da investigadora: (1) regressar ao ambiente académico para aprender e interagir com diferentes interlocutores, ideias e conhecimentos na área da educação artística, como meio de crescimento pessoal e (2) adquirir nova habilitação académica que pudesse facilitar uma futura reintegração profissional na área do ensino.

O primeiro objetivo foi cumprido e a participação neste curso permitiu à investigadora assimilar diferentes aprendizagens proporcionadas através das várias unidades curriculares do curso, e da interação com docentes e colegas. O desenvolvimento do estudo propriamente dito também se revelou uma interessante experiência de aprendizagem, em que apesar das muitas dificuldades enfrentadas, entre avanços e recuos, foram desenvolvidas estratégias, métodos e processos.

Quanto ao objetivo de adquirir nova habilitação académica para uma possível reintegração profissional no ensino, o desenvolvimento do estudo contribuiu para uma nova perspetiva da investigadora nesta questão. O contacto com as histórias de vida e as narrativas dos diferentes participantes, alargou a visão da investigadora sobre a relação das qualificações adquiridas com a efetiva dedicação e integração nas áreas de interesse que identifica, nomeadamente na área da educação artística. Na verdade, o caminho percorrido no desenvolvimento do estudo levou a investigadora a valorizar formas alternativas de ensino aprendizagem das artes e lugares, externos à escola, onde o ensino e a aprendizagem podem decorrer com grande sucesso. Esta constatação abriu novos horizontes e caminhos para futuras opções a nível profissional.

No que respeita ao crescimento pessoal, a capacidade de resiliência desenvolvida perante as dificuldades enfrentadas foi uma surpresa muito bem recebida pela investigadora. Se momentos houve em que foi colocada a possibilidade de desistir do desenvolvimento do estudo, a esse momento sempre se seguiram outros em que a investigadora, depois de uma pausa, voltou à escrita e procurou soluções para avançar. Inicialmente a investigadora não previu este tipo de dificuldades no desenvolvimento do estudo e considerou que com uma base

teórica sólida e um bom plano de trabalho o estudo devia ser realizado com relativa facilidade. Tal não se verificou, mas a adaptação às circunstâncias acabou por acontecer e foram desenvolvidas novas estratégias. A constatação de que apesar das dificuldades é possível ser maleável e criar soluções é algo que a investigadora acabou por valorizar e transportar para outros contextos. Este processo, lento, trabalhoso, cheio de avanços e recuos, tem algumas similaridades com o processo de criação de uma obra de bordado: primeiro risca-se, faz-se um projeto, juntam-se os materiais necessários, vai-se vendo o trabalho a crescer...mas em certos momentos há que parar, talvez desfazer e voltar a fazer, a cor que escolhemos inicialmente parece não funcionar, experimentamos outra...Um e outro, longe de serem processos lineares, são caminhos percorridos, aprendizagens, construções que se fazem de experimentação e reflexão.

No desenvolvimento do estudo, nomeadamente na revisão da literatura e no contacto com as perspetivas dos artistas intervenientes, dois aspetos revelaram-se de especial interesse para a investigadora e conduziram a reflexões profundas, uteis à transformação e desenvolvimento pessoal: a questão do género e a questão da construção da identidade.

Enquanto artista e enquanto mulher, perceber o que está por trás da associação do bordado ao feminino e da desvalorização das artes têxteis enquanto meio expressivo teve muito impacto na transformação da perceção da investigadora sobre estas questões. Este processo confirmou a importância de uma análise compreensiva dos fenómenos, pois muitas vezes, erradamente, assumimos conhecer uma situação, fenómeno ou contexto, quando afinal, depois de uma análise mais profunda, concluímos que o conhecimento era afinal bastante vago e superficial.

#### **5.4. Sugestões para futuros estudos**

Muitas das questões levantadas neste estudo podem ser analisadas com maior profundidade, tanto no que respeita ao recurso a outros marcos teóricos tanto no que respeita aos diferentes domínios abordados como o das questões de género ou as relações sociais no âmbito do bordado.

Também a compreensão das inter-relações sociais possibilitadas pelas redes sociais digitais em espaços dedicados ao bordado poderá ser aprofundada através do alargamento da amostra de participantes, analisando o discurso de um maior número de artistas dedicados ao bordado e presentes no mundo virtual. A par do alargamento da amostra a mais participantes poderia também ser interessante analisar, especificamente, os grupos online dedicados ao bordado.

Neste caminho de compreensão das visões e razões dos artistas que se dedicam ao bordado na atualidade conclui-se que além da área artística, outras áreas podem ser abordadas associadas ao bordado como a utilização terapêutica do bordado em diversos contextos ou as potencialidades do bordado no âmbito da educação artística.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia

- AIRES, L.(2015). *Paradigma Qualitativo e Práticas de Investigação Educacional*. Universidade Aberta.
- AMARAL, I., (2016). *Redes Sociais na Internet: Sociabilidades Emergentes*. Editora LabCom.IFP. Universidade da Beira Interior. Covilhã.
- AMOS, J.; Binkley, L. (Ed.). (2020). *Stitching The Self: Identity And The Needle Arts*. Bloomsbury Publishing Plc. Londres.
- BELICHA, M. (2008). *História do Fabrico de Tecido*; disponível em <https://pt.scribd.com/doc/8424521/historia-tecido>, consultado em 20 de Janeiro de 2021.
- BELL, J. (1997). *Como Realizar um Projeto de Investigação : Um Guia para a pesquisa em ciências sociais e da educação*. Gradiva. Lisboa.
- BISQUERRA, R. (1989), *Métodos de Investigación Educativa*. Ediciones CEAC
- BLAXTER, L.; HUGHES, C; TIGHT M. (2000). *Como se Hace Una Investigación*. Editorial Gedisa S.A. . Barcelona.
- BOGDAN, R. ; Biklen, S (1994). *Investigação Qualitativa em Educação*. Porto Editora. Porto
- CABELEIRA, Helena (2016). *A imagem como fonte e objeto de investigação em educação artística: arquivos, metodologias, problemas*. Revista Matéria-Prima. ISSN 2182-9756 e- ISSN 2182-9829. Vol. 4 (3): 58-70
- CARIA, T. (org.) (2002). *A construção etnográfica do conhecimento em Ciências Sociais: Reflexividade e Fronteiras. Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*, Porto: Edições Afrontamento.
- COLLIER, P. (2019). *O Futuro do Capitalismo-Enfrentar As Novas Ansiedades* . D. Quixote. Alfragide.
- DURAND, J. (2006) *Bordar: Masculino, Feminino*. Seção de Antropologia, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5480>
- EISNER, E.W. & DAY, M.D. (Eds.) (2004). *Handbook Of Research And Policy In Art Education*. Mahwah, NJ: National Art Education Association & Lawrence Erlbaum Associates.
- ESTEVES, A., AZEVEDO, J. (Ed.). (1998). *Metodologias Qualitativas para as Ciências Sociais. Instituto de Sociologia*. Faculdade de Letras . Universidade do Porto.
- FIALHO, J., SARAGOÇA J., BALTAZAR M., SANTOS, M. (eds.), (2018). *Redes Sociais - Para Uma Compreensão Multidisciplinar Da Sociedade*. Edições Silabo. Lisboa.
- FLICK, U.(2005). *Métodos Qualitativos na Investigação Científica*. Monitor-Projetos e Edições Lda. Lisboa.
- GOMBRICH, E. H. (2020). *História da Arte*. LTC Editora. S. Paulo.



- GIDDENS, A. (1991). *As Consequências da Modernidade*. Fundação Editora da Unesp, São Paulo.
- GIDDENS, A. (2001). *Sociologia* (6ª ed). F. C. Gulbenkian. Lisboa.
- GIL, M. (2018). *Os Potenciais Narrativos Do Bordado No Traje De Cena*. Tese de Mestrado. Universidade de S. Paulo.
- HARRINGTON, C. & LINDY, I. (1998) *The Use of Reflexive Photography in the Study of the Freshman Year Experience*. Annual Conference of the Indiana Association for Institutional Research.
- HERNÁNDEZ, F. (2006). *Bases Para Un Debate Sobre Investigación Artística*. Ministerio de Educación y Ciencia. Espanha.
- JAMES, N. & BUSH, H. (2007). *Ethical Issues In Online Educational Research: Protecting Privacy, Establishing Authenticity In Email Interviewing*. International Journal of Research & Method in Education Vol. 30, No. 1, April 2007, pp. 101–113
- KAUFMANN, J. (2004). *A Invenção de Si. Uma teoria da Identidade*. Instituto Piaget. Lisboa.
- JOLY, M. (2007). *Introdução à Análise de Imagens*. Edições 70. Lisboa.
- JORTVEIT, A. E YVENES M. (eds.) (2014). *Nålen øye. Samtidsbroderi / The Needle's Eye. Contemporary Embroidery*. Catálogo de exposição, KODE Art Museums of Bergen 10.10.2014-04.01.2015 and The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo 22.02.-16.05.2015] Oslo 2014. ISBN : 9788281540927.
- MINISTÉRIO DA ECONOMIA, Direção Geral dos Serviços Agrícolas (1943). *O linho em Portugal: Subsídios Para o Fomento Da Sua Cultura*. Serviço editorial da repartição de estudos, informação e propaganda. Lisboa.
- MAGALHAES, C. (1956). *Bordados e Rendas de Portugal*. Coleção Educativa, serie N, nº 10. Campanha Nacional de Educação de Adultos.
- MINAYO, M. et al. (2013). *Pesquisa Social. Teoria, Método, Criatividade*. Ed. Vozes. Petrópolis, Rio de Janeiro.
- Os Bordados de Viana do Castelo - Embroideries of Viana do Castelo* . (2005). Câmara Municipal de Viana do Castelo. Viana do Castelo.
- PARKER, R. (2019). *The Subversive Stitch : Embroidery and the Making of the Feminine*. Bloomsbury Publishing Plc. Londres.
- PRAIN, L (2011). *Hoopla: The Art Of Unexpected Embroidery*. Arsenal Pulp Press. Vancouver.
- RODRIGUES, A. I., & COSTA, A. P. (2017). *A Imagem Em Investigação Qualitativa: Análise de Dados Visuais*. In J. Amado & N. M. de C. Crusoé (Eds.), Referenciais Teóricos e Metodológicos de Investigação em Educação e Ciências Sociais (1st ed., pp. 195–218). Edições UESB. Salvador da Bahia.
- RODRIGUES, A. (Agosto, 2018). *As Imagens em Investigação Qualitativa: O Uso de Métodos e Análise de Dados Visuais*. Palestra apresentada na Universidade Federal da Bahia.
- SHERCLIFF E. (2014). *Stitching As Personal, Social And Cultural Experience*. Tese de doutoramento. Faculdade de Filosofia, Royal College of Art, Londres, Reino Unido

SILVA, P. (2006). *Bordados Tradicionais Portugueses*. Tese de Mestrado, Departamento de Engenharia têxtil. Universidade do Minho.

SOUSA, J. (2019). *Tramas invisíveis: Bordado e a Memória do Feminino no Processo Criativo*. Tese de Mestrado. Universidade Federal do Pará instituto de Ciências da Arte. Belém. Pará. Brasil.

TOTA, A. (2000). *A sociologia da Arte. Do Museu Tradicional à Arte Multimédia*. Editorial Estampa. Lisboa.

WATT, M. (2003). *Textile Production in Europe: Embroidery, 1600–1800*. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/txt\\_e/hd\\_txt\\_e.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/txt_e/hd_txt_e.htm) , [data de consulta 02- 03-2021]

ZACARKIM, A. (2017). *Crafting Ourselves : Producing Knowledge and Constructing Identities Through Contemporary Handmade Embroidery*. Tese de Mestrado. Universidade de Radboud: Holanda.

## **ANEXOS**

## **1. Guião da entrevista (português)**

- 1.Quais foram as tuas primeiras experiências com o bordado?
- 2.Aprendeste a bordar num ambiente formal ou informal? Qual a tua formação académica?
- 3.Como descreverias a tua relação com o bordado? Que diferentes papéis tem o bordado na tua vida?
- 4.Fazes parte de algum grupo/organização (formal/informal; presencial/virtual) relacionada com o bordado?
- 5.Que competências e conhecimentos te parecem mais uteis na tua prática de bordado?
6. Que competências (técnicas, sociais, comportamentais) acreditas teres desenvolvido através da prática do bordado?
- 7.Como relacionas o bordado com as seguintes temáticas: género, identidade, memória, socialização, património.
- 8.Desde que começaste a desenvolver trabalhos utilizando o bordado sentes que se verificaram mudanças na forma como esta técnica tem sido utilizada no meio artístico?
- 9.Qual o papel da internet e das redes sociais na tua prática?
- 10.Por último gostaria que escolhesses um bordado teu e fizesses um comentário sobre o mesmo.  
(agradecia uma fotografia ou link)

## 2. Guião da entrevista (inglês)

1. Tell me a little bit about your early experiences with embroidery?
2. Did you studied embroidery in an academic environment or learned it in an informal context?  
What are your academic qualifications?
3. How would you describe your involvement with embroidery – what are all the different roles embroidering plays in your life?
4. Do you take part in any organizations /group (formal/informal; presential/virtual) related to embroidery?
5. What skills and knowledge have you found most useful in your practice?
6. What skills (technical, social and personal) do you believe were developed through your practice?
7. How do you relate embroidery with thematics like genre, identity, socialization, memory and heritage.
8. How do you feel the use of embroidery in the artistic field has changed since you first had contact with it?
9. What roles do internet and social media play in your practice?
10. If possible i would like you to choose one of your embroidery works and make some comment about it. (I would appreciate a picture or link)