



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO CONTEMPORÂNEA
CURSO DE MESTRADO**

JÉSSICA RIBEIRO DE OLIVEIRA

**PEDAGOGIAS CULTURAIS EM SUBVERSÃO: significações sobre arte, gênero
e feminismos a partir das obras de mulheres artistas de Tracunhaém,
Pernambuco**

**Caruaru
2022**

JÉSSICA RIBEIRO DE OLIVEIRA

**PEDAGOGIAS CULTURAIS EM SUBVERSÃO: significações sobre arte, gênero
e feminismos a partir das obras de mulheres artistas de Tracunhaém,
Pernambuco**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação Contemporânea da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestra em Educação Contemporânea.

Área de concentração: Educação.

Orientador: Prof. Dr. Mário de Faria Carvalho

Caruaru
2022

Catálogo na fonte:
Bibliotecária – Paula Silva - CRB/4 - 1223

- O48p Oliveira, Jéssica Ribeiro de.
Pedagogias culturais em subversão: significações sobre arte, gênero e feminismo a partir das obras de mulheres artistas de Tracunhaém, Pernambuco. / Jéssica Ribeiro de Oliveira. – 2022.
130 f.; il.: 30 cm.
- Orientador: Mário de Faria Carvalho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Programa de Pós-Graduação em Educação Contemporânea, 2022.
Inclui Referências.
1. Pedagogia culturalmente relevante – Tracunhaém (PE). 2. Identidade de gênero na educação – Tracunhaém (PE). 3. Feminismo – Tracunhaém (PE). 4. Artesãs – Tracunhaém (PE). 5. Subjetividade. I. Carvalho, Mário de Faria (Orientador). II. Título.

CDD 370 (23. ed.)

UFPE (CAA 2022-095)

JÉSSICA RIBEIRO DE OLIVEIRA

PEDAGOGIAS CULTURAIS EM SUBVERSÃO: significações sobre arte, gênero e feminismos a partir das obras de mulheres artistas de Tracunhaém, Pernambuco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação Contemporânea da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestra em Educação Contemporânea.
Área de concentração: Educação.

Aprovada em: 28/12/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mário de Faria Carvalho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Daniela Nery Bracchi (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Everaldo Fernandes da Silva (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Rosângela Tenório de Carvalho (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

a maya, maria carmelita (*in memoriam*) e maria aldilene por me ensinarem outros mundos possíveis.

a mestra maria amélia (*in memoriam*) por deixar a montanha mais alta para que nós pudéssemos ver além.

AGRADECIMENTOS

A meu pai Omulu que me mostrou a potência do Orixá. Que tão recentemente me possibilitou existir de novo, me trazendo fé e cura. A ti sou grata. Atotô, Obaluaê! Se neste espaço é o lugar que devo expressar minha gratidão a todas que se fizeram presente na escrita dessa pesquisa, para que fique eternizado nessas linhas os sentimentos que foram nutridos ao longo do meu pesquisar, alerta, pois, que não serei breve. Sem ordem de importância, ou cronologia, tal qual se configura a estética-escrita de meu trabalho, não há aqui temporalidades, ou hierarquias sentimentais.

Diante disso, expresso minha gratidão ao meu querido amigo e babalorixá Wellington T'Oxalá pelo cuidado comigo e com minha família, por ter sido um guia espiritual na caminhada desse processo. Igualmente agradeço as pessoas que fazem parte do Ilê Asé Funfun Loorê.

Sou grata a todas as mulheres que me perpassam pela escrita desse texto, estudiosas, intelectuais, teóricas, mulheres que me fizeram deslocar, deusas, bruxas, entidades que me guiaram pelo caminho, que estiveram ao meu lado, me fazendo firme e resiliente. A minha ancestralidade dou gratidão.

As mulheres que foram a força motriz dessa pesquisa e que me deram possibilidade de existir para além de mim mesma. Grecylene Mascarenhas, Regilene Tibúrcio, Mestra Maria Amélia e Noêmia Barbosa (das bonecas), gratidão pelo tempo, pela escuta, pelas trocas de saberes. Na singeleza da vida vocês transfiguraram um outro existir. Brechas. Fendas. Frestas. Fissuras. Obrigada por me permitir entrar nelas.

E se há alguém nesse mundo a quem devo ser grata por ter sido um guia, agradeço nesse espaço a Mário de Carvalho, que foi meu guia, mentor, orientador deste trabalho e meu inspirador pela vida. Um ser que transcende. Ilumina. Acolhe. Afeta. Mário foi mais que um pai, já que não tenho boas referências de um. Mário está num lugar que ainda não é possível de ser nomeado. Por isso, sou grata pelos ensinamentos, pelas preocupações e acolhimentos. Obrigada por me ensinar tanto sobre a vida, sobre as teorias, sobre a minha vida-pesquisa. Por acreditar em mim nos momentos em que nem eu mais acreditava.

Estendo meus agradecimentos ao amigo e professor Fernando Cardoso, que foi uma espécie de co-orientador da pesquisa, mesmo sem ser.

Obrigada pela parceria, pela escuta e pelas orientações extraoficiais. Sem você, Fernando, essa dissertação também não existiria. Obrigada pelas falas sempre inspiradoras nas reuniões d'O Imaginário, pelas provocações que suscitam sempre debates cheios de afetações. Sou feliz por acreditar nos meus devaneios, por me impulsionar e acreditar que é possível. E foi.

Aproveitando o ensejo, agradeço ao grupo de pesquisa transdisciplinares sobre estética, arte, educação e cultura "O imaginário", gratidão a todas as pessoas que integram o grupo, de algum modo, cada uma, proporcionou reflexões caras ao meu pesquisar, me ajudou a mudar os rumos inúmeras vezes obrigando-me a deslocar. Em especial, gostaria de agradecer a pessoa de Clécia Pereira, que em vários momentos foi ouvido atento as minhas aflições, sempre preocupada, sensível e disponível as minhas necessidades.

Por falar em amizades, sou grata às minhas "Quixotescas" por existirem. Maria Rita, Luís Massilon e Ridelma Moura, a existência de vocês foi ouro de mina para a construção desse trabalho. Quando eu estava à deriva, vocês apareceram para ser porto. Não existem palavras pra descrever o sentimento sentido. Apenas sinto o cheiro de afeto e folhas verdes do final de novembro quando penso em vocês, nós. Um encontro de almas. Gratidão por tudo. Essa dissertação também é de vocês.

Ridelma Moura, preciso te agradecer novamente, minha amiga. Agradecer simplesmente por você existir no mundo. Agradecer a nossa conexão. A inspiração que você é pra mim e agradecer o quanto te ver, te sentir, te ouvir, te ler foi precioso pra o meu pesquisar. Nossas trocas. Desabafos diários. Risos e cervejas. E lágrimas, de amor e de desabafo. Obrigada por ser potente e me fazer acreditar que era possível. Você me impulsionou, e impulsiona, a querer ser quem eu sou. Você acreditou junto comigo, e se existe alguém que esteve comigo todos os dias, literalmente, todos os momentos que eu precisei apoio, esse alguém foi você. Obrigada por sempre ler meus textos e me passar segurança, me dizendo sempre "tu é incrível", quando era você que sempre me ensinou tanto. Estendo aqui meus agradecimentos à Maria Isabel, nossa Bebel. A felicidade e altivez de Bebel me fez querer sonhar. Amo vocês.

Hellayne Sampaio, gratidão, minha amiga e irmã. Nossas almas se encontraram desde o primeiro momento em que nos vimos. Naquela sala de aula fria e sem vida (você sabe de qual sala eu falo), eu te olhei e você me olhou,

escolhemos nos acolher. Desde então, seguramos as mãos uma da outra, mesmo distante, caminhando juntas. Obrigada pelas orações, pelas energias positivas, pelos pedidos de proteção a mim e à minha família. Você é Axé, minha irmã.

Sou grata a Natália Belarmino e Wanderson Cruz por terem acreditado em mim antes mesmo que eu decidisse tentar a seleção do mestrado. Obrigada por terem me incentivado a fazer a seleção, mesmo um ano antes dela acontecer. Vocês foram imprescindíveis. Foram nas palavras de vocês dois, naquele dia, no hall do Centro de Educação, que me fizeram acreditar que era possível estar aqui hoje. Obrigada pelas observações nos projetos, pelas dicas e energias mentalizadas para que eu conseguisse a aprovação.

Continuo agradecendo Wanderson por sua amizade, pelas trocas constantes, por estar sempre disponível, pelas orientações quando estive perdida em diversos momentos. Obrigada pelos empréstimos de livros e dicas de leituras. Gratidão pelos cafezinhos aleatórios que surgiam repentinamente em uma tarde qualquer, só pra gente trocar um livro e algumas palavras de afeto. Você, meu amigo, sempre foi um abraço apertado, afago. Obrigada por ter estado comigo num dos momentos mais difíceis dessa dissertação e me feito acreditar em outras possibilidades.

“Família é quem a gente escolhe pra viver, família é quem você escolhe pra você, não precisa ter conta sanguínea, é preciso ter sempre um pouco mais de sintonia” (O rappa). À minha família que eu escolhi, obrigada por me apoiarem sempre nos meus sonhos, nas minhas aventuras. Priscila Melo, Júlia Beatriz, José Paulo (Gugah), Caroline Leite, Mikaela Vieira, José Henrique, Luís Felipe, Gilvanice Miranda, Miyuko, Ana Paula Calé, Isabella Carla Nascimento, Aianne Santos, Franciele, Diocielma Albuquerque, Deysiane Lopes, Virgínia Ivone, Nathalia Soares, Lígia e Amanda Travassos obrigada por terem sido pacientes, por entenderem minhas ausências. Vocês não imaginam o quanto isso foi importante para que eu continuasse em paz na jornada.

Amanda, gratidão pelo amor, pelo apoio sem esperar nada em troca, que mesmo diante de tantas tribulações em nossas vidas, se fez presente. Obrigada por ter me acolhido em sua casa no momento que mais precisei para finalizar o texto. José Paulo e Luís, obrigada pelo carinho e o amor sempre dedicado a mim e minha família, pela admiração, obrigada por ter me cedido o lugar que sempre vai ser meu lar.

À minha família sanguínea sou grata pelo apoio, pela paciência nos dias de fúria, por entenderem meus processos, por acreditarem. Em especial sou grata a minha mãe Maria Aldilene pelos dias de cuidado com Maya para que eu pudesse estudar, assistir aulas, participar de reuniões. Obrigada pela parceria da vida inteira. Você é o lugar para onde eu sempre quero voltar. Acolhida e afeto. Ao meu irmão Bruno, obrigada pelo apoio espiritual, sem ele não haveria texto. Obrigada por me fazer mais próxima de minha espiritualidade e ancestralidade. Gratidão pelas orações e pedidos constantes para que tudo voltasse a ficar bem, mesmo sem nem saber o tanto que eu precisava, você se fez presente. À minha irmã Rayline, obrigada por tua amizade, teu amor e teu colo sempre necessário e presente. Obrigada por ser uma escuta ativa das minhas emoções, por sempre antecipar minhas necessidades e por se colocar sempre disponível. Você me inspira a querer ser melhor. Ao meu irmão Diego, obrigada pelas conversas quase diárias, pela preocupação com o andamento do meu processo, pela admiração ao meu trabalho. Sou grata por estar sempre presente.

À minha sobrinha Maria Fernanda e meu sobrinho Bruno Henrique que me ensinam todos os dias que existe esperança e motivos pelos quais devemos lutar e nos orgulhar. Obrigada por serem meu ponto de fuga e calma. Esse texto também é por vocês, para que vocês possam vislumbrar outros possíveis. Ao meu pai Gerson Rosendo, que mesmo não entendendo o que se trata uma dissertação, mesmo que eu explique mil vezes (risos), sempre me desejou todo sucesso na trajetória acadêmica. À minha tia Ivana Ribeiro e meu tio Aldevan Ribeiro e primos Alan Hebert, e Anderson Felipe obrigada pelos dias de descontração no terraço de casa, pelas tardes e noites de cafezinho e conversa fora. Pelo incentivo, pelo cuidado, por ser apoio sempre que necessito de algo. Obrigada pelo amor. Vocês foram indispensáveis desde sempre, principalmente no período de isolamento social, ter vocês por perto foi sobrevivência.

Maya, minha filha, obrigada por me ensinar tanto. Essa dissertação é você. Você está nela. Do início ao fim. Obrigada por ser luz. Obrigada por me ensinar sobre a vida e sobre o amor. Gratidão por ter me impulsionado a viver, a escrever e querer superar minhas limitações. Marco Dantas, gratidão pela parceria, pelo companheirismo, obrigada por dividir a vida comigo. Pelo incentivo, por acreditar na minha escrita e na minha potência. Você é inspirador. Obrigada pelas trocas diárias, por nossas conversas e reflexões intermináveis, obrigada por me

provocar diariamente, por me fazer sempre sair do meu lugar comum, refletir e questionar tudo. Gratidão pelos livros emprestados e os comprados para que eu pudesse estudar para as seleções, obrigada pelas orientações e observações no meu projeto, foram cruciais para minha aprovação.

Tiago Antunes, meu amigo e minha inspiração. Obrigada por sempre me impulsionar, por me incentivar e acreditar em mim desde a graduação, você acreditou em mim, antes de mim mesma. Obrigada pela parceria no Clariceando, que gera frutos até hoje, essa dissertação é parte disso. Sou grata por você ter sido um mentor em vários momentos, mas também meu conselheiro sobre a vida. Gratidão pelo seu ombro, pelo abraço apertado, pelo colo e por ter enxugado minhas lágrimas tantas vezes. Sempre disponível, mesmo que distante, obrigada por caminhar junto comigo nesse texto.

Manuela Dias, gratidão por ter compartilhado o tempo, o ombro, as aflições. Por ter me ajudado a lidar com a vida, com a pesquisa, com minha maternidade. Por se colocar disponível, justamente por saber que não seria fácil. Por ter deixado o canal de escuta aberto para que eu pudesse, em qualquer tempo, procurar, falar, desabafar, chorar, sem julgamentos. De maneira singela e amorosa, sempre ouvindo. Obrigada por estar presente nos momentos mais dolorosos e ter me acolhido, acreditado e sobretudo mediado conflitos. Me ajudou a ter paz.

Professora Rosângela Tenório, obrigada por ser quem é. Por ser a pessoa que me inspira na academia e na vida. Costumo dizer que a senhora é como uma mãe para mim, apesar de ter tido uma incrível. A senhora é a minha referência de ética e lisura acadêmica. É em você que me inspiro. Foi vendo você que eu escolhi querer estar aqui. Obrigada por me acolher, por ter me ajudado a abrir portas. Pelos anos como minha professora, amiga, conselheira. Pelos puxões de orelha, pelas cobranças, pelos ensinamentos. Por ter me incentivado a não desistir quando eu descobri que estava grávida. Por ter pego na minha mão, olhado nos meus olhos e falado que era possível. Por vibrar em cada etapa de aprovação. Obrigada por ter me incentivado a “sair da barra da sua saia” e alçar novos voos. E eu voei, mesmo com medo. Obrigada por ter aceitado estar aqui em mais uma etapa da minha vida. A senhora é luz.

Meu amigo e maior incentivador, professor Everson Melquíades, obrigada pela sua existência no mundo. Você é necessário para essa vida. Que vida triste seria se as deusas e deuses não tivessem materializado você. Que honra, e

sorte, a minha ter entrado naquela sala de aula e ter te encontrado. Você trouxe amor para meus dias de maiores aflições. Você me mostrou outros mundos. Possibilitou outras existências em mim mesma. Provocou. Aguçou. Me moveu. Me ajudou a ver a arte de um outro ângulo. Sou eternamente grata pelo teu colo e por teu afeto, sobretudo sou grata pelos teus ensinamentos. Você me move, Melzinho!

Professora Fabiana Vidal, obrigada pelo apoio, por ver potência no meu trabalho. Pelos conselhos valiosos “é preciso desapegar do texto que a gente sonhou.” Essa dissertação tem muito de nossas conversas em sala de aula do programa de pós-graduação em artes visuais - PPGAV/UFPE-UFPB. A disciplina de Estudos Culturais foi fundamental para que eu pudesse me mover na escrita do meu texto. Por me ajudar a pensar outras possibilidades metodológicas para a pesquisa. Gratidão por proporcionar debates ricos e acalourados.

Agradeço também a Fabiana Vidal por ter proporcionado o encontro com o professor João Paulo Baliscei, que surpreendentemente se tornou um amigo e entusiasta do meu trabalho. Baliscei que já figurava como um teórico, proporcionando ricos diálogos em meus artigos, se tornou um amigo para discutir as questões sociais em torno dos gêneros e sexualidades na infância, mas também uma pessoa que me inspira a ser melhor, que me confere grandes risadas e muitas reflexões. Obrigada pelas dedicatórias nos seus livros, que de maneira muito cuidadosa me fez sentir especial e singular.

Obrigada à Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco - Facepe e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes pelo financiamento da pesquisa, a bolsa foi de suma importância para que fosse possível caminhar nessa jornada. Agradeço igualmente ao programa de pós-graduação em educação contemporânea, representada na pessoa de Rodrigo que sempre esteve disponível para tirar minhas dúvidas, de maneira paciente e acolhedora.

As docentes do programa de pós-graduação em educação contemporânea pelas trocas, pelas partilhas e ensinamentos, em especial sou grata ao professor Saulo pela sensibilidade e escuta.

À banca, professora Rosângela Tenório, professor Everaldo Fernandes, professora Daniela Bracchi, obrigada por terem aceitado o convite de ler meu texto, pelas contribuições, olhar sensível e amoroso à pesquisa e à vida.

RESUMO

Nas linhas que se apresentam nessa pesquisa-vida ensaio a minha trajetória enquanto mulher-pesquisadora que tece diálogos com as outras e que, no encontro com elas, propõe modos singulares e 'menores' de pensar possibilidades educativas a partir das fissuras da arte em barro de mulheres-artistas de Tracunhaém, Pernambuco. Dessa maneira, busquei uma análise, ou uma erótica da arte (SONTAG, 1987) que, entrelaçada a métodos da análise cultural (COSTA, 2010; WORTMANN, 2002) e da cartografia (ROLNIK, 2016; DELEUZE; GUATTARI, 1995), pudesse ressaltar uma pedagogia cultural subversiva. Para tanto, dialogo em meu aporte teórico com estudiosas do campo dos Estudos Culturais (ESCOSTEGUY, 1998; 2010; HALL, 2013; 2014; 2016; SILVA, 2005; 2006; 2014) e dos Estudos Feministas e de Gênero (LOURO, 1997; 2000; BUTLER, 2017; GIUNTA, 2020; hooks, 2019a; 2019b; 2020; HOLLANDA, 2019, 2020) com o intuito de observar fenômenos sociais, culturais e educativos que capazes de subverter o modo dominante de perceber e sentir a vida. Neste sentido, trouxe como objetivo desta pesquisa compreender como as obras de arte em barro, produzidas por mulheres artistas de Tracunhaém, Pernambuco, significam pedagogias culturais subversivas sobre a arte, o gênero e o feminismo. Assim, apostei nas fissuras, frestas e brechas das obras de arte em barro e nas narrativas de mulheres artistas, de modo a perceber que se pode fazer florir sabedorias que subvertem as lógicas hegemônicas. Desse modo, tracei como objetivos específicos: pensar os discursos de gênero encontrados nas obras e contar como tais saberes são representados com intuito de explorar quais práticas pedagógico-culturais estão nas fissuras. Permite-me olhar e ser olhada pelas obras de arte das artistas-mulheres de Tracunhaém, mergulhar no desejo e permitir abrir tais fendas. Caminho com as mulheres durante todo o texto, elas que me inspiram no pesquisar-viver e que possibilitaram ir ao encontro das obras de arte moldadas no barro que se costuram as narrativas de quem cria e de quem consome a arte, problematizando as pedagogias culturais que significam, subversivamente, outras possibilidades de re-existir.

Palavras-chave: pedagogias culturais; gênero; feminismos; Tracunhaém; mestras-artistas; subjetividades.

ABSTRACT

In the lines that are presented in this research-life, I essay my trajectory as a woman-researcher who weaves dialogues with others and who, in the encounter with them, proposes unique and 'minor' ways of thinking about educational possibilities from the fissures of art in clay of artisan women from Tracunhaém, Pernambuco. In this way, I sought an analysis, or an erotica of art (SONTAG, 1987) that, intertwined with methods of cultural analysis (COSTA, 2010; WORTMANN, 2002) and cartography (ROLNIK, 2016; DELEUZE; GUATTARI, 1995), could emphasize a subversive cultural pedagogy. To this end, I dialogue in my theoretical contribution with scholars in the field of Cultural Studies (ESCOSTEGUY, 1998; 2010; HALL, 2013; 2014; 2016; SILVA, 2005; 2006; 2014) and Feminist and Gender Studies (LOURO, 1997; 2000; BUTLER, 2017; GIUNTA, 2020; hooks, 2019a; 2019b; 2020; HOLLANDA, 2019, 2020) in order to observe social, cultural and educational phenomena that are capable of subverting the dominant way of perceiving and feeling life. In this sense, the objective of this research was to understand how the works of art in clay, produced by women artisans from Tracunhaém, Pernambuco, signify subversive cultural pedagogies about art, gender and feminism. Thus, I bet on the fissures, crevices and breaches of the works of art in clay and on the narratives of women artists, in order to perceive that wisdoms that subvert the hegemonic logics can flourish. In this way, I outlined the following specific objectives: thinking about the gender discourses found in the works and telling how such knowledge is represented in order to explore which pedagogical-cultural practices are in the cracks. It allows me to look and be looked at by the works of art by the women-artists of Tracunhaém, to delve into desire and allow opening such cracks. I walk with the women throughout the text, they who inspire me in research-live and who made it possible to meet the works of art molded in clay that sew the narratives of those who create and those who consume art, problematizing the cultural pedagogies that signify, subversively, other possibilities of re-existing.

Keywords: cultural pedagogies; gender; feminisms; Tracunhaém; master craftswomen; subjectivities.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1-	Mestra Maria Amélia – Patrimônio Vivo do Estado	17
Fotografia 2-	São Francisco – Lenys artes em barro	31
Fotografia 3-	O Torso de Anita Malfatti	48
Fotografia 4-	Diva de Juliana Notari	49
Fotografia 5-	Coleção minimalista KYF – Lenys artes em barro	71
Fotografia 6-	Nossa Senhora - Lenys artes em barro	76
Fotografia 7-	Nossa Senhora de Mestra Maria Amélia	77
Fotografia 8-	A namoradeira de Noêmia das bonecas	78
Fotografia 9-	Entrada da cidade de Tracunhaém – PE	87
Fotografia 10-	Escultura exposta na entrada de Tracunhaém – PE	91
Fotografia 11-	Escultura exposta na entrada de Tracunhaém – PE	93
Fotografia 12-	Entrada da casa-ateliê das Lenys artes em barro	94
Fotografia 13-	Entrada da casa-ateliê das Lenys artes em barro	94
Fotografia 14-	Entrevista com Regilene Tibúrcio na sala da casa-ateliê	95
Fotografia 15-	Colagem “todos os São Franciscos” das Lenys artes em barro	98
Fotografia 16-	Colagem São Francisco Lenys artes em barro	104
Fotografia 17-	São Francisco de Mark Sanislo	105
Fotografia 18-	São Francisco de Portinari	105
Fotografia 19-	Colagem “Nossa Senhora” de Maria Amélia	113
Fotografia 20-	Noêmia das bonecas ao lado de uma vendedora de flores	118
Fotografia 21-	Nilda de Tracunhaém e a Torre de Cristal de Brennand	123

SUMÁRIO

1	PRÓLOGO: OU UM DIÁLOGO COM AS OUTRAS	15
2	OLARIA I – ECOS PARA UMA VIDA-LIBERDADE: INÍCIOS	17
2.1	Encontros, desencontros e atravessamentos: trajetórias de mim, ou talvez uma justificativa	18
2.2	Situando a pesquisa	22
2.3	Sobre as artes no barro, sobre saberes: o que nos dizem as outras – um breve apanhado sobre um estado do conhecimento	25
3	OLARIA II – DAS TEORIAS AOS SABERES DO BARRO	31
3.1	Pedagogia Cultural: a educação e a perspectiva dos Estudos Culturais	32
3.2	Gênero e cultura: identidade e representações em construção e disputa	37
3.3	Arte, cultura e mulheres	43
3.4	Mulheres e sabedoria popular	55
3.5	Mulheres negras, arte e representação	61
4	OLARIA III – O CAMINHAR ENTRE AS MULHERES DE BARRO: UM ENCONTRO. UM PERCURSO. OU TALVEZ UMA METODOLOGIA	71
4.1	O encontro	73
4.1.1	<i>Caminhando entre elas</i>	74
4.2	O percurso	79
4.3	A análise cultural e a cartografia: uma colcha de retalhos	81
4.4	Cartografia: mapas em movimento – subversão	84
5	OLARIA IV – UMA ERÓTICA DA ARTE	87
5.1	Tracunhaém: cheganças	90
5.2	As Lenys, São Francisco, o barro e a subversão	94
5.3	‘Santa’ Maria Amélia: o barro e a mulher como provedora da família	106
5.4	Noêmia das bonecas: nem dona, nem Mestre de coisa alguma – narrativas em subversão	113
6	OLARIA V – ESTILHAÇOS: O BARRO E A ARTE QUE SALVA!	120
	REFERÊNCIAS	124

1 PRÓLOGO: OU UM DIÁLOGO COM AS OUTRAS

Aqui não começo nada. Não se trata de um texto pré-introdutório, pelo menos não é minha intenção. Aqui também não se trata de um monólogo, uma conversa comigo mesma. Pode até ser que pareça, mas mesmo que as outras não saibam, aqui dialogo com elas. E quando digo aqui, quero dizer neste prelúdio, neste projeto-pesquisa, na vida.

Apesar de não querer fazer destas linhas um pretexto para um pré-texto, sinto que preciso indicar alguns pontos de desorientação e descaminhos a que o projeto-pesquisa-vida se pretende nas leitoras desse texto. Digo leitoras, mas por que não escritoras-pesquisadoras-autoras também? Ora, afinal de contas esse projeto, que também é vida, minha vida, mas também a delas, é escrito por muitas mãos. As mãos e reflexões de pensamentos de todas elas. Então preciso dizer que esse texto pretende, talvez - pois seria audácia ou prepotência achar que esse meu desejo se cumpra - desorientar as leitoras e autoras dele.

Esse texto poderia então ser o fim, ou o meio, ou poderia nem existir. Poderia ficar nas entrelinhas. No abstrato. Mas enquanto terminava os ajustes para o envio desse projeto, me veio um desejo que pulsa no meu corpo para que estas linhas fossem escritas, que lhes dessem um des-caminho. Portanto, sinto a necessidade de dizer-lhes, a vocês que leem, mas que também escrevem, quem são essas leitoras. Na verdade, por que leitorAs? Pois bem, esse projeto-vida-pesquisa é um movimento político acadêmico, uma tentativa de fazer ouvir vozes silenciadas, apagadas e negligenciadas. Por este motivo vocês irão se deparar com um texto escrito no feminino, nos referindo às PESSOAS numa tentativa de subverter a norma patriarcal da língua portuguesa que generaliza todas as pessoas a partir de artigos e pronomes no masculino. E como diria Tomaz Tadeu da Silva (2014) “a linguagem vacila” (p. 78). Então usarei essa possibilidade de vacilar a partir da gramática e tentar subverter os nexos dominantes.

O que me parece curioso é que eu preciso justificar a minha escolha, como se estivesse cometendo algum crime. Mas generalizar todas as pessoas a partir de um único gênero não foi o que a gramática portuguesa patriarcal sempre fez? Mas como eu mesma disse é esse “patriarcal” e “dominante” que pretendo romper e é por causa dele que preciso justificar minhas escolhas. É por uma lógica dominante na academia também que preciso justificar que escrevo em primeira pessoa por escolha político-poética, pois já sinalizei mais acima que esse texto não se escreve sozinho, mas é feito no diálogo com

as outras. A escolha de escrever em primeira pessoa se deu, pois, minhas reflexões nascem desses diálogos. É nessa conexão entre mim e elas que nasce essa pesquisa. E quando digo elas, refiro-me às mulheres que perpassam minha existência, mas também as autoras que me fazem desejar epistemologias possíveis de subverter.

2 OLARIA I – ECOS PARA UMA VIDA-LIBERDADE: INÍCIOS

Fotografia 1- Mestra Maria Amélia – Patrimônio Vivo do Estado



Fonte: Fundarpe (2012) / Foto: Ricardo Moura

me levanto
sobre o sacrifício
de um milhão de mulheres que vieram antes
e penso
o que é que eu faço
para tornar essa montanha mais alta
para que as mulheres que vierem depois de mim
possam ver além
- legado
(RUPI KAUR, 2018, p. 216)

2.1 Encontros, desencontros e atravessamentos: trajetórias de mim, ou talvez uma justificativa

Escrever um texto acadêmico, para mim, é escrever a vida. Quando menina eu escrevia cartas. Cartas para ninguém. Um Ninguém que habitava em mim. Uma outra, ou outras. Cartas para expurgar dores e temores. Hoje sei disso, antes não. Antes eu só sabia das dores e temores que sentia na carne, na pele, os tremores de viver ainda menina. Eu não entendia, mas ali, com 8 ou 9, eu já sabia o que era ser “fe-minina”. Assim o meu encontro com a escrita se deu na dor e pela dor, mas também na ânsia de transfigurar a ferida em potência.

Nesse sentido, não me vejo enquanto pesquisadora sem perceber meu trajeto, meu caminhar e meus (des)encontros com a dor, com a potência de um escrever-viver. É na ferida viva que encontro meu pesquisar. Assim, vida e pesquisa se tornam, organicamente, inseparáveis. Nesse momento é importante dizer que, o que tentei fazer nesse texto foi, e é, uma possibilidade de metamorfosear a escrita, assim reflito com Linhares (2016) para pensar os estranhamentos e entranhamentos desse escrever-viver, pois “Se há um fascínio que aprecio no exercício da escrita é essa indefinível atração para transfigurar a vida, expandindo e deslocando fluxos de pensamento, em uma produção existencial e coletiva” (LINHARES, 2016, p.7). Como proponho uma escrita que vive, pulsa e luta para re-existir, penso na minha escrita como uma forma de reelaborar existências, fazendo uso da palavra como campo de luta, um recurso, um instrumento para uma prática coletiva (BRANDÃO, 1985), capaz de fazer resistir re-existindo.

Considero que meu encontro com a pesquisa veio primeiro, mas não primeiro num sentido cronológico, linear. Não existe, aqui, uma temporalidade fixa, rígida. Acredito que não exista uma linha do tempo a ser traçada, talvez seja uma tentativa de situar vocês leitoras nesse meu caminhar e tropeços, entre a escrita-pesquisa-vida, de como cheguei até aqui. Mas que fique notório que não se trata de um caminhar com uma linha temporal pautada no passado-presente-futuro numa lógica sequencial.

Percebi-me pesquisadora pouco antes de entrar no curso de mestrado, mas a pesquisa já me havia encontrado muito tempo antes, antes que eu mesma soubesse, questionando-me e sendo questionada ‘de onde vem esse desejo de pesquisar?’. Lancei-me numa vereda que se tornaria minha casca, e depois ferida, dor, para só depois cicatriz. Iniciei meus estudos, ainda na graduação, em torno de temáticas consideradas

‘polêmicas’, como gênero, sexualidades, feminismos, a cultura, as variadas formas culturais, e qual impacto estas têm na constituição das pessoas. Era certo, havia me encontrado em tais temáticas, passei a considerar as questões de gênero no cerne das pautas educacionais, pedagógicas e culturais. Passei a refletir em torno da vida de mulheres no meu entorno, na minha própria trajetória enquanto mulher e de como as questões de gênero estavam entrelaçadas nas vidas, nessas escolhas e decisões de ser quem se é. No entanto, ainda faltava uma pergunta a ser respondida, por que pesquisar e por que gênero? O que me trouxe até a pesquisa que me propus a realizar no mestrado? Ainda mais, fui questionada e posta a pensar quando cheguei no mestrado, ‘por que mulheres artesãs?’, ‘o que artesanato tinha a ver comigo?’.

Chegou meu gestar. Gerar uma outra dentro de mim. Depois Pandemia. Luto. Maternidade. Nascimento. Renascimento. Rompimentos. Solidão. Mestrado. Sensibilidades. Sentidos. Sensações. Terapia. Memórias resgatadas. Medo. (Re)encontro comigo e com as outras que habitam em mim. Vinte e quatro anos de solidão e medo. Nostalgia. Nem sabia que havia tanta luta para lutar, tanta dor em mim. Divagando em meus pensamentos, aqui em enquanto rabisco o meu escrever-pesquisar-viver, começo a fazer conexões com temáticas que sempre estiveram ao meu entorno, fazendo-me, constituindo-me enquanto mulher-pesquisadora. Diante da dor, do luto e medos que o reencontro comigo mesma causou, precisei ressignificar algumas questões que já estavam postas, sobre meu viver e sobre a pesquisa também, afinal como já dito, estão organicamente entrelaçadas, vida e pesquisa numa só coisa.

Nessa divagação penso nas perguntas feitas a mim do porquê arte, por que mulheres, o que a arte conversa comigo. Me proponho responder essas questões na tentativa de encontrar caminhos, ou quem sabe descaminhos nesse meu encontro com a pesquisa e com a pesquisadora que nasce e vem ao meu encontro, fazendo emergir as outras adormecidas em mim.

Para dar seguimento e tentar responder essas questões, e também poder falar da pesquisa propriamente dita, pois, tenho medo de que estas notas introdutórias, e esse falar de mim mesma, fiquem demasiado longo e enfadonho, não quero escrever tanto sobre mim, mas considero pertinente para que eu consiga dialogar com as epistemologias que essa pesquisa se propõe pensar, faz-se necessário localizar questões que me foram postas, para que assim eu possa me localizar enquanto pesquisadora que produz a partir de um entranhamento com a vida, como já mencionei, neste meu escrever-pesquisar-viver.

Neste sentido, penso que a arte me salvou, ela sempre esteve à espreita na minha vida, achando brechas para me capturar. Na escola, nas aulas de matemática, a arte me salvou quando precisava fugir do pavor que sentia dos números, das tabuadas e dos sinais de somar, subtrair, dividir, multiplicar, entre outros. Nesses momentos eu desenhava nas laterais das folhas do caderno, nos braços das cadeiras, na hora das tarefas e provas, deslocava-me para um lugar outro a partir dos meus desenhos de flores. Em casa eu fugia para esse lugar através da escrita, na arte da escrita como mencionei no início deste capítulo. Fazia máscaras de carnaval com a minha mãe para vender no ateliê que tínhamos no centro de Olinda – PE.

Agora acho importante fazer uma pausa para falar de outras mulheres que atravessaram meu caminhar, constituindo-me na que sou hoje, ou as tantas que coexistem em mim. Em primeiro lugar, apresento a vocês leitoras, minha ‘mamãezinha’, Maria Aldilene, mulher negra, cisgênero, a qual a arte também salvou. Tornou-se escultora após longos anos de um relacionamento abusivo com seu primeiro companheiro, meu pai, ela encontra na arte uma fuga, provoca um rasgo e possibilita outras existências de si mesma. Ela esculpia em papel machê, eternizando em suas obras a cultura popular do carnaval de Olinda.

Durante a minha graduação em Pedagogia, na Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, minha vida foi atravessada por Mikaela Vieira e Caroline Oliveira, juntas me ensinaram diariamente sobre feminismos e gênero. Com elas, entendi a importância de situar o lugar de onde se fala de modo a compreender as trajetórias das outras com atravessamentos diferentes dos nossos. Deysiane Lopes veio antes mesmo da graduação, mas que desde 2010 já me deslocava, e ainda desloca, do meu lugar-comum, fazendo-me refletir sobre as posições sociais que as pessoas ocupam no que se refere às identidades de gênero e sexualidades, vem sempre partilhando comigo diversos anseios em torno das lutas de movimentos sociais de gênero. Maria Carmelita, minha ‘vozinha’ materna, mulher potente, viveu sozinha por longos anos, livre e independente, me ensinou ao longo de sua vida a importância de lutar, de brigar por liberdade e pelo direito de ser/estar o que, e onde, quiser. Cada uma dessas mulheres, com suas trajetórias, caminhos, encontros e desencontros me ajudaram no meu caminhar, no meu tornar-se mulher-pesquisadora.

Na academia, o encontro com as professoras Rosângela Tenório e Thereza Didier me possibilitaram pensar outras maneiras de educar, outras possibilidades de pensar os processos educativos. Essas duas mulheres me fizeram ‘desencaixotar’,

porque antes eu vivia muito presa, encaixotada mesmo, num movimento linear e tradicional de educação, não que eu me considere totalmente livre dessas caixas, porque é um processo lento e doloroso, o de sair das caixas, pelo menos para mim, tem sido assim, mas tem amor e muita potência também. Costumo dizer que esse encontro com elas foram um acontecimento. Numa busca de desnaturalização do meu olhar e do meu sentir, de perceber a pesquisa – e a própria vida. Ambas fizeram provocações me fazendo debruçar pelas temáticas que permeiam meu pesquisar.

Com Rosângela comecei a estudar sobre Currículo, Cultura e Sociedade, analisando com ela diversos artefatos culturais, desde filmes e desenhos animados a brinquedos e brincadeiras, o recreio escolar, dentre tantos outros. Com Thereza fui me debruçando sobre temáticas das sensibilidades a fim de questionar as narrativas que se fizeram hegemônicas no curso da História Moderna Ocidental. Os estudos sempre sob o enfoque de gênero e/ou sexualidade. Para mim, era, e é, importante saber por que as pessoas se constituíam de uma determinada maneira e não de outra, questionando a existência das bipolaridades, das dicotomias e binarismos, a posição social das mulheres em diferentes contextos, na cultura, na política ou na economia. Assim, passei a refletir, também, com Judith Butler (2017), bell hooks (2020) e Guacira Lopes Louro (2000; 1997) sobre as noções de mulher, ou mulheres.

Os encontros com essas mulheres potentes foram importantes para que eu pudesse refletir o meu caminho e meu viver-pesquisar enquanto mulher e as tantas identidades que se encontram coabitando meu corpo e minhas sensibilidades. Fazendo-me pensar de como o caminhar, de todas nós, está sempre permeado por padrões capazes de constituir os gêneros e as sexualidades de maneiras mais diversas possíveis, como os discursos circulantes em sociedades podem nos capturar e nos constituir dentro de uma lógica que nos oprime e mata; pensar sobre a subalternização que essa lógica provoca nas pessoas que escapam desses padrões preestabelecidos social e culturalmente; e também me fazendo lançar um olhar curioso na busca por entender como esses padrões se estabelecem, mas também importa saber como rasgos acontecem os rasgos, fazendo emergir outras possibilidades de existências.

A partir desses questionamentos, e dos atravessamentos das outras nos meus (des)caminhos e sobretudo inspirada na vida e obra de minha própria mãe, passei a pensar a produção artística de mulheres artistas, especificamente artesãs do barro, enquanto potência pedagógica a partir de uma pedagogia cultural de gênero como resistência e (re)existência. Entendendo a produção artística dessas mulheres como

possibilidade outra na constituição de se fazer mulher-artista com e a partir da arte. Considerando os atravessamentos possíveis e reverberações que tais obras podem suscitar tanto em quem produz o artefato, como para quem consome.

2.2 Situando a pesquisa

No caminhar das perspectivas das pedagogias culturais, partimos do campo teórico-metodológico dos Estudos Culturais para pensar e refletir em torno das produções artísticas de mulheres artesãs da Zona da Mata Norte de Pernambuco, no município de Tracunhaém, considerando-as como pessoas que foram subalternizadas no que se refere ao gênero, enquanto mulheres artistas-artesãs, mas também problematizar a própria arte-artesanato produzida por elas enquanto uma arte ‘inferior’, e assim tentar uma (des)construção de que seria uma produção menos importante cultural e socialmente.

Neste sentido, a presente pesquisa analisou a produção artística dessas artistas do barro de modo a compreender as mediações pedagógico-culturais materializadas na arte produzida por elas. Sob a ótica dos Estudos Culturais (EC) e enfoque nos estudos sobre gênero e feminismos, a partir de Louro (2000; 1997), Butler (2017), Giunta (2020); hooks (2019a; 2019b; 2020); Hollanda (2019, 2020); a pesquisa compreende o artesanato enquanto um artefato pedagógico cultural. De acordo com Camozzato (2016), Costa (2010) e Sabat (2001) tais pedagogias possuem uma intencionalidade educativa, mesmo não tendo um currículo formal institucionalizado. Embora o uso dos termos Pedagogia, Cultura e Educação numa mesma frase possa indicar certa redundância, considero relevante frisar a necessidade do termo Pedagogias Culturais, com a intencionalidade de expressar, talvez, o caráter político que está contido nele. Afinal, as pedagogias culturais surgem em meio às necessidades de pensar outras possibilidades educativas fora da escola, mesmo que esta última também seja cultural.

Ainda que a pedagogia cultural tenha uma capacidade potente em reforçar padrões, nesse texto compreendo as pedagogias nomeadas ‘culturais’ como uma força de resistência para além dos domínios institucionais escolares, fogem, escapam, subvertem a lógica disciplinadora da escola, dos currículos pré-prontos, programados para serem aplicados, embora elas também estejam ali, submersas nos currículos formais, causando, dentro e fora da escola, rupturas e rasgos na vida em sociedade, constituindo as maneiras de ser nas pessoas.

Assim, a arte produzida por mulheres artesãs do município de Tracunhaém será problematizada, nesta pesquisa, com um caráter educativo do ponto de vista de gênero, ou seja, tais artefatos serão vistos como um instrumento que media dada pedagogia. É nesse sentido que os Estudos Culturais, que se debruçam em diversos campos de conhecimentos, saberes e temáticas, dentre elas, as questões de gênero e das pedagogias culturais, serão o campo teórico e metodológico que conduzirão este estudo.

Os Estudos Culturais engendram a cultura em torno da luta de significação social, ou seja, a cultura produz significados ao ponto que diferentes grupos sociais, em distintas posições de poder, lutam por significação à sociedade, de maneira mais ampla. Neste sentido, o que está em jogo é a definição das identidades desses grupos. Portanto, a cultura pode ser considerada como um jogo de poder, onde os modos de significação operam. Os Estudos Culturais vão problematizar as relações de poder que determinam a Cultura. Então poderíamos dizer que os EC buscam investigar e se conectar nos estudos entre cultura, significação, identidade e poder (SILVA, 2005). Essas relações estão presentes em instituições culturais, não necessariamente escolares, mas que possuem uma intencionalidade pedagógica, atuam como pedagogias culturais, produzem efeitos na fabricação de corpos e produzem nas pessoas, modos de existências.

Na perspectiva das pedagogias culturais é possível assumir que a arte produzida pelas mulheres artesãs de Tracunhaém atua como artefato pedagógico cultural, e é potencialmente capaz de disseminar valores e significados presentes no imaginário das pessoas que consomem o artefato, ou das próprias mulheres que os produzem. No que se refere ao debate de gênero, pretendemos problematizar a arte dessas mulheres como algo negligenciado pelos discursos dominantes da história ocidental e patriarcal, que promoveu a morte de certas narrativas em detrimento de outras que se fizeram hegemônicas. Talvez se a história tivesse dado lugar às narrativas dessas artistas, valorizado suas obras, não tivesse negado espaço às mulheres, a História seria diferente (BARBOSA, 2019).

Portanto, penso sobre o apagamento dessas narrativas, refletindo possibilidades outras de que artistas mulheres, suas obras e narrativas, possam ocupar lugar na história, na história da arte e, sobretudo, na educação enquanto uma potência artística de resistência política, libertadora e possivelmente capaz de romper com os limites dos lugares que lhes foram preconcebidos, predeterminados social e culturalmente pelos discursos do patriarcado.

O estudo sobre as artes visuais são outro campo de intersecção com os Estudos Culturais, assim, trataremos a arte em barro, produzida por mulheres artesãs, como artefatos dessa natureza, e trabalharemos a partir da perspectiva de gênero a fim de responder o seguinte problema de pesquisa: como as obras de arte em barro, produzidas por mulheres artesãs de Tracunhaém, Pernambuco, significam o modo de existência das pessoas?

Entender a obra de arte dessas artistas do barro, como uma pedagogia cultural que se pretende subversiva, é olhar a obra não apenas como uma peça a adornar nossas estantes, ou analisá-la como sendo uma reprodutora de padrões e discursos de gênero, mas encará-la como ato político de resistência dessas artistas, e que ao produzirem seus artefatos possibilitam existências inimagináveis.

No entanto, necessito compartilhar, embora já tenha ficado expresso, que a natureza desse trabalho é fluída, ela dança por entre, e com, os acontecimentos que me perpassaram no caminho, fazendo com que os objetivos traçados inicialmente fossem constantemente reformulados. Considerando a inspiração cartográfica a que essa pesquisa se propõe, ancorada num campo teórico-metodológico que é igualmente fluído, traço os objetivos específicos da pesquisa, mesmo sabendo que eles podem tomar outros rumos ao final.

Portanto, para tentar responder, ou refletir, tais problemáticas ensaio os seguintes objetivos específicos: pensar nos discursos de gênero presentes nas fissuras das obras de mulheres artesãs de Tracunhaém – Pernambuco; narrar como os saberes de gênero que emergem das fissuras, são representados através da arte produzida por essas mulheres; explorar as práticas pedagógico-culturais de gênero encontradas nas fissuras dos artefatos produzidos pelas mulheres-artesãs.

Com o desejo de assumir uma estética textual que se aproxima da escrita do texto e da materialidade do que a pesquisa busca compreender, nomeio os capítulos dessa dissertação, inspirada na forma de existência das pessoas que vivem da feitura do artesanato aqui investigado. Desse modo, cada capítulo recebe o nome de Olaria, os subitens são nomeados a partir das afetações que os encontros me proporcionaram. Na tentativa de romper com uma estética formal que geralmente é apresentada na academia, me lanço na tentativa de propor uma maneira mais poética, ou menos dura, de ler a pesquisa.

Assim, inicio os elementos textuais da pesquisa com um Prelúdio, na intenção apresentar as justificativas para esse modo de escrever. Na primeira Olaria, ou capítulo,

que nomeio de ‘Ecos para uma vida-liberdade: inícios’, subdivido em 3 sessões os diálogos comigo e com as outras, apresentando no primeiro subitem as justificativas pessoais, entrelaçando a minha vida-pesquisa, minha trajetória e meu encontro com as outras. No segundo subitem eu apresento a pesquisa, as bases teóricas, metodológicas e epistemológicas que norteiam o trabalho. No terceiro e último subitem desta Olaria, estabeleço um diálogo com outras pesquisadoras, que em maior ou menor medida, se aproximam ou se distanciam da minha prática, do meu pesquisar, da minha vida.

Na Olaria II, apresento as bases teóricas que fundamentaram a pesquisa. Discuto em torno das questões de cultura, representação, gênero, mulheres artistas e sobre o apagamento da nossa existência na história em vários âmbitos, sobretudo na arte. Tento traçar um diálogo entre mim e as outras, trazendo meu cotidiano quase sempre como ponto de partida ou de chegada, para explorar as problemáticas apresentadas na pesquisa.

No terceiro momento do texto, intitulado de Olaria III “O caminhar entre as mulheres de barro”, desenvolvo uma tentativa de encontro com as mulheres artesãs que constituem essa pesquisa junto comigo. Proponho um diálogo com as bases metodológicas que me guiam no percurso, para apresentar uma metodologia possível de compreender as necessidades da pesquisa de se fazer epistêmica.

Na quarta Olaria, apresento as análises dos achados, ou ainda ancorada por uma inspiração de Susan Sontag (1987), uma erótica da arte. Nas sessões da análise-erótica, vou mais uma vez dialogando com as reverberações pedagógicas subversivas que as mulheres de Tracunhaém apresentam, na tentativa de promover um diálogo com as narrativas e visualidades de suas obras.

Por fim, apresento na Olaria V as in-conclusões do meu trabalho, que se apresenta de maneira fluída e sem fechamentos. Propondo, talvez, mais reflexões do que certezas, abraçando a natureza da pesquisa, que se propõe fluída, dançando entre as obras e narrações.

2.3 Sobre as artes no barro, sobre saberes: o que nos dizem as outras – um breve apanhado sobre um estado do conhecimento

Nesta seção elaboro diálogos com saberes pensados por pesquisadoras do campo das ciências humanas na busca por mapear estudos em Pós-Graduações *stricto sensu* que em alguma medida dialoguem com meus campos de pesquisa, estudos e vivências.

Tendo em vista a imensidão de trabalhos acadêmicos desenvolvidos na área das humanidades, não pretendo aqui discorrer sobre a importância de cada um deles, e/ou eleger uma metodologia mais coerente ou verdadeira de se fazer pesquisa no campo das ciências humanas, mais especificamente na área da Educação, que é a área de concentração que se propõe esta dissertação, mas que dialoga com os diversos campos de saberes. Destaco que o que pretendemos nesta seção é uma tentativa de estabelecer diálogos com este mar de produções acadêmicas, que não necessariamente estejam diretamente ligadas à área de educação, mas que em alguma medida me perpassam, ou perpassam meus escritos acadêmicos e elocubrações. No entanto, apesar de um desejo enorme de conversar com todo esse vasto universo de estudiosas, assumimos nossos limites dessa impossibilidade e neste momento elegemos, através de um levantamento cuidadoso, alguns trabalhos para manter a conversa.

No momento é preciso dizer sobre o caminho que percorremos para a escolha árdua do material que será discutido nessa seção. Digo árduo no sentido de que ao fazermos escolhas deixamos tantas outras de fora de igual pertinência e relevância dos que aqui discutiremos, e de tantos outros que podem ter passado despercebido aos meus olhares, ou até mesmo podem ter ficado de fora devido à escolha feita dos descritores utilizados, do refinamento realizado, do recorte temporal, do tipo de material elegido etc.

Neste sentido, as buscas foram realizadas através do Catálogo de Teses & Dissertações da Capes e do Repositório Digital da Universidade Federal de Pernambuco – Attena, realizando uma pesquisa mais cuidadosa no que consiste às pesquisas realizadas no Programa de Pós-Graduação em Educação Contemporânea - PPGEduc, ao qual estou vinculada. Foram selecionados trabalhos publicados no intervalo de 2010 a 2020, e refinada a busca para trabalhos das Ciências Humanas, com áreas de conhecimentos diversos que tenham alguma aproximação com a pesquisa pretendida por mim. Nesse movimento, depurei a busca para trabalhos desenvolvidos nas áreas de conhecimento em Educação, Artes, Sociologia, Antropologia e inter e multidisciplinares, devido às distintas áreas de conhecimentos que perpassam esta pesquisa.

No que se refere aos descritores, fiz a escolha inicial pelo campo a que esse trabalho se propõe investigar, que são as mulheres artesãs-artistas que trabalham sobretudo com o moldar do barro. Tomando como ponto de partida neste caminhar agreguei algumas outras palavras para tentar chegar a um compilado, ou amostra, de trabalhos que tentassem responder algumas de minhas inquietações. Assim, escolhi o seguinte conjunto de descritores em um primeiro grupo: artesãs; barro; artesanato; arte

figurativa; saberes de gênero; gênero; artefatos culturais; pedagogias culturais; pedagogia cultural e estudos culturais. Tais descritores passaram por arranjos e combinações diversas para obter a maior variedade de trabalhos possíveis, aumentando meus horizontes. E em um segundo grupo buscamos por trabalhos que tenham sido realizados especificamente no município de Tracunhaém em Pernambuco onde a pesquisa se situa, e que tivesse alguma aproximação com o campo teórico a que esse trabalho dialoga.

Iniciei as minhas conversas e interlocuções com os trabalhos e autoras selecionadas a partir do Catálogo de Teses & Dissertações da Capes, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. É importante dizer que numa tentativa de se distanciar do rigor que geralmente se aplica aos mapeamentos de pesquisas científicas optei pelo não uso de tabelas e gráficos para a exposição e diálogo das amostras aqui apresentadas. Ao invés disso, refleti juntamente com as estudosas em torno das problematizações, atravessamentos, distanciamentos, aproximações e tensionamentos que convergem com nossos estudos e possibilitar um olhar outro no campo das pesquisas em - para e sobre - educação. Para isso, dividi esses diálogos em três grupos temáticos: *Produção artística enquanto forjadora de identidades; Mulheres artesãs; e Atravessamentos entre arte, narrativas e pedagogias culturais.*

No primeiro grupo temático dialoguei com os trabalhos de Amanda Magrini (2019), em *Lá no Alto, o barro é encantado: a cerâmica do Alto Vale do Ribeira - SP*; Telma Saraiva dos Santos (2011), em *As voltas do Tempo: as reminiscências de um projeto de identidade nacional na cerâmica Marajoara de Icoaraci*; e Edileuza Penha de Souza (2013), em *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Os trabalhos listados nesse primeiro grupo se conectam em torno da constituição de identidades das pessoas a partir de produções artísticas.

Encontrei aproximações com minha pesquisa nos trabalhos de Magrini (2019), Santos (2011) e Souza (2013) quando elas apresentam o artesanato como principal fonte de renda das pessoas que os produzem, mas também se tornou símbolo de resistência local construindo, a partir de uma esfera social e econômica, a identidade das pessoas. É nesse sentido que caminhamos, refletindo a produção artística de mulheres artesãs de Tracunhaém-PE como potencialmente capazes de provocar subjetivações na constituição das identidades - e diferenças - das pessoas envolvidas no processo de artesanato, além de ser uma das principais fontes de renda e trabalho das mulheres que estão envolvidas no processo artístico e produtivo.

No segundo grupo temático, *Mulheres artesãs*, observei relações nos trabalhos de Amanda Magrini (2019), em *Lá no Alto, o barro é encantado: a cerâmica do Alto Vale do Ribeira - SP*; Edileuza Penha de Souza (2013), em *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*; Ilza Nunes da Cunha Polini (2012), em *Associação “arte da terra”: das mãos das mulheres artesãs às relações educativas construídas no processo de autogestão do trabalho*; e Flavia Leme de Almeida (2018), em *Desvios do barro: raízes culturais, feminismos e rituais nas poéticas de mulheres artistas da cena contemporânea Latino-Americana*. Neste grupo, os trabalhos citados, dialogam em alguma medida com a dimensão artística da nossa pesquisa quando trazem mulheres artesãs como atrizes sociais de suas pesquisas.

No trabalho de Magrini (2019) é possível estabelecer relações quando ela se refere às obras produzidas pelas mulheres como sendo um artefato potente na subjetivação dos corpos. A autora busca na tradição na produção artística da região compreender a poética nas narrativas das artesãs.

Já os trabalhos de Souza (2013) e Polini (2012) problematizam os saberes que suscitam das obras produzidas e os impactos da representação na cultura local a partir dos saberes culturais que ali estão imbricados. Polini (2012) estabelece relação entre as mulheres-artistas e a produção dos artefatos culturais como pedagógicos e o espaço aprendente a partir da experiência de se fazer arte com argila/barro. Desse modo, essas autoras estabelecem conexões com minha pesquisa no que se relaciona com as obras, vistas como um espaço educativo, de partilha de saberes, estabelecendo conexões entre obras, narrativas e saberes constituídos e partilhados pelas mulheres-artistas.

Apesar de Magrini (2019), Souza (2013) e Polini (2012) trazerem mulheres como artesãs e atrizes sociais de suas pesquisas, elas não problematizam as questões em torno da dimensão do gênero, do ser mulher-artista, ou sobre o lugar da mulher no cenário artístico, o que se distancia desta pesquisa, pois busco no fazer artístico das mulheres artesãs de Tracunhaém/PE quais os saberes de gênero estão envoltos em suas obras. Já o trabalho de Almeida (2018) traz no cerne da discussão em torno do feminismo. A autora direciona a pesquisa para as questões culturais feministas e tenta se distanciar dos padrões estéticos eurocentrados e tradicionais, dialogando sobre culturas e mulheres buscando valorizar e dar voz a estas mulheres que são, muitas vezes, subestimadas na cena artística. A tese de Almeida (2018) dialoga com minha pesquisa neste sentido, pois busco, a partir dos Estudos Culturais, trazer para cena mulheres-artistas que foram por muito tempo esquecidas pela História

No terceiro grupo nossas interlocuções se concentraram em torno dos trabalhos de Cleber José Silveira da Costa (2014), em *Seu Paulo - a escrita no barro: um Outro Sujeito, um Sujeito Outro, uma Pedagogia Outra, uma Outra Pedagogia*; Rosane Felix Ferreira (2012), em *Ensinos do Barro: Conversas com Francisco Brennand*; Os trabalhos em questão trazem a arte enquanto uma pedagogia enredada na cultura. Costa (2014) propôs um estudo de caso em busca de problematizar a escultura de “Seu” Paulo (Mestre do barro) como uma pedagogia de fronteira, estabelecendo um diálogo entre educação e arte. Ferreira (2012) enxerga a produção artística de Francisco Brennand como um agente da educação. Dessa maneira entendemos que os trabalhos de Costa (2014) e Ferreira (2012) se aproximam de nossos estudos por entendermos a arte das mulheres artesãs de Tracunhaém-PE como um artefato da cultura capaz de mediar uma pedagogia forjada em espaços socialmente compreendidos como artísticos e culturais.

Em torno de uma dimensão teórica, Costa (2014) vai problematizar a produção artística fazendo uma interlocução com autores das pedagogias culturais, como Henry Giroux, no entanto, apesar do autor mencionar a dimensão das pedagogias culturais, não percebemos a temática como ponto central na discussão do autor, o que difere de nossos estudos no que se refere este aspecto teórico.

Num segundo momento tentamos dialogar com trabalhos selecionados no Repositório Digital - Attena da Universidade Federal de Pernambuco, na tentativa de evidenciar as produções feitas no Programa de Pós-graduação em Educação Contemporânea - PPGEduc, no qual estou vinculada e desenvolvo esta pesquisa. Considerando que o quantitativo de estudos-pesquisas a serem vistos no repositório Attena - PPGEduc seria bem menor em termos de busca, optei por visualizar os títulos dos trabalhos em sua totalidade, desse modo não fizemos uso de descritores nesta busca. Assim, ao lermos os títulos de todas as pesquisas desenvolvidas no programa citado, nos deparamos com o trabalho de Aldir José da Silva (2016) intitulado *Mulheres vestidas de barros e os sentidos da produção de mestras artesãs da comunidade do Alto do Moura em Caruaru/PE* que nos chama atenção para o diálogo devido ao campo que foi desenvolvida, por se tratar de uma pesquisa desenvolvida no interior do estado, no município que está localizada o Campus Agreste da UFPE ao qual o PPGEduc também se situa, e por trazer em seu título o interesse pelas mulheres artesãs do barro.

Partindo dessas inquietações que me proponho a dialogar com Silva (2016) levando em considerações algumas aproximações e distanciamentos com a pesquisa no que se refere a busca por visibilidade e reconhecimento das mulheres no campo da arte e

o diálogo que o autor propõe com epistemologias feministas a fim de pensar um fortalecimento dessas mulheres colocando-as como protagonistas de suas produções e saberes, apesar de nossas pesquisas percorrerem caminhos diferentes no que se refere os percursos teórico-metodológicos, a pesquisa de Silva (2016) nos atravessa por refletir a arte moldada no barro pensada a partir de epistemologias do Sul Global, apesar de não pensarmos nossa pesquisa especificamente a partir das teorizações de Boaventura de Souza Santos, como faz Silva (2016), nos propomos pensar com os Estudos Culturais alguns tensionamentos com saberes que foram subalternizados ao longo da História Moderna Ocidental, tomando como ponto de partida os Estudos Culturais, mas sem a pretensão de encerrar nossas tensões neste campo. O que pretendo é justamente propor um entrelaçamento com as várias formas de produzir conhecimento, e por esta razão os Estudos Culturais nos parece apropriado, afinal como nos propõe Wortmann (2007) os Estudos Culturais são um campo fluido capaz de produzir uma colcha de retalhos.

3 OLARIA II – DAS TEORIAS AOS SABERES DO BARRO

Fotografia 2- São Francisco – Lenys artes em barro



Fonte: Acervo pessoal da artista

fiz todas as mudanças
no caminho da perfeição
mas quando enfim me senti linda o bastante
mudaram a definição de beleza
da noite para o dia

e se não existir linha de chegada
e de tanto tentar chegar lá
eu perder tudo que era meu
em nome de uma beleza tão insegura
que não conquista nem a si mesma
- as mentiras que vendem
(RUPÍ KAUR, 2018, p. 225)

3.1 Pedagogia Cultural: a educação e a perspectiva dos Estudos Culturais

Na seção que dá início ao capítulo busco discutir a noção de pedagogia cultural a partir do olhar dos Estudos Culturais em Educação (ANDRADE; COSTA, 2015; COSTA, 2010; ESCOSTEGUY, 2010; WORTMANN, 2010; WORTMANN; COSTA; SILVEIRA, 2015). Tentarei fazer uma breve apresentação do que são os EC e como estão relacionados com os estudos que se voltam para as pedagogias culturais e as análises de artefatos da cultura, sobretudo da cultura visual (BALISCEI, 2020; BARBOSA, 2011). No entanto, não tenho a intenção de traçar uma genealogia do termo, não procuro estabelecer uma origem, um ponto de partida para o surgimento dos usos e desusos das noções de pedagogias culturais, tampouco procuro estabelecer uma linha temporal linear.

Afinal de contas, como já havia sinalizado nas notas introdutórias, não busco uma fixidez na escrita ou traçar linhas do tempo, mas tentarei apresentar possibilidades para uma pedagogia cultural que se proponha pensar deslocamentos a partir do artefato cultural que será analisado na pesquisa. Apesar disso, penso ser necessário percorrer alguns caminhos, dialogar com algumas outras noções, e caminhar para o entendimento do que este estudo busca mobilizar no que se refere o uso do termo das pedagogias culturais.

Nesse sentido, julguei necessário discutir algumas noções sobre cultura, e sob quais lentes pretendo direcionar o meu olhar. Bem como situar o campo dos Estudos Culturais nesse estudo, por ser o campo teórico-metodológico que se debruça nesta pesquisa. Antemão gostaria de me apoiar em Hall (2013) para dizer que não existem "inícios absolutos" (p.143), mesmo com o cuidado para não afirmar nada, para que não pareça que estou a determinar uma verdade, mas me arrisco nesta afirmativa, amparada por Hall, de que não existe nada que não possa ser repensado, revisto, analisado por outros olhares, ganhando novos pensamentos, gerando rupturas.

Ainda dialogando com Stuart Hall (2013), que é considerado o "pai" dos Estudos Culturais, embora o próprio Hall tenha se negado a esta paternidade a ele atribuída. Em seu livro "Da diáspora: identidades e mediações culturais" Stuart Hall questiona inclusive sobre a origem dos Estudos Culturais, que talvez sua origem pudesse estar, também, no Brasil. No entanto, é sabido que os Estudos Culturais se institucionalizam na Inglaterra, mais precisamente na Universidade de Birmingham, funda-se em 1964 o Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) e Stuart Hall participa de sua fundação. O CCCS que em seus primeiros anos teve como diretor Hoggart, mas é com a direção de Hall que

o centro consolida os Estudos Culturais na Inglaterra enquanto uma “antidisciplina” (ESCOSTEGUY, 2010; WALSH, 2010), e por este motivo que Hall fica conhecido como o pai fundador dos EC. Embora o mesmo recuse o título.

O Centro foi criado para que se pudesse re-pensar sobre a noção de cultura, e tinham um caráter eminentemente político e com proposta de estabelecer bases teóricas mais firmes para “as leituras de “textos” da cultura”. É importante salientar a palavra “texto” aqui será tratada de maneira ampla (SILVA, 2005), afinal Segundo Escosteguy (1998), “Os *cultural studies* difundiram o conceito “texto” como além das grandes obras, incluindo aí a cultura popular e as práticas sociais cotidianas” (p. 94).

Antes de iniciar discussões em torno das noções que sustentam as justificativas teóricas da pesquisa, a fim de localizar as leitoras sobre quais bases epistêmicas pretendo me lançar, tenciono uma reflexão em torno de algo que aconteceu em minha vida quando refletia sobre meu caminhar para a pesquisa, ali entre a seleção do mestrado e o momento presente. Pensando no quanto o termo “cultura” se tornou caro para mim e meu fazer acadêmico. Na verdade, talvez tenha sido acometida por esse pensamento desde o primeiro período do curso de Pedagogia, na disciplina de Antropologia da Educação, com a professora Rita Voss, mas talvez só agora tenha me dado conta disso. Ali entre um texto sobre os Bonobos e um outro texto sobre os Estudos Culturais, o primeiro que lia sobre o tema e ainda sem entender muito sobre do que se tratava, mas que já era, naquele momento, algo que me colocaria a pensar as voltas do termo “cultura”. Talvez já estivesse trilhando meu caminho para esse encontro. Mas pergunto, e não seria assim para todas nós? Digo, a cultura nos talhando e talhando nossos caminhos?

Mas voltemos, vocês e eu, a minha reflexão sobre esse termo. Algo que pude constatar depois de minha maternidade, mas que já estava posto a mim desde muito antes do materno, desde a disciplina com a professora Rita Voss, é que tudo em nós é cultural. Tudo que sabemos sobre nós mesmas, o que dizemos e como, o que sentimos, o modo como nomeamos as coisas, nossa fala, nosso olhar. Tudo que conhecemos de nós foi aprendido, forjado, subjetivado na e pela cultura. Observando Maya, minha filha, eu percebi algo que pode lhes parecer óbvio, mas é que no exercício de uma quase pesquisa o óbvio pode nos ser valioso. Percebi nela, acompanhando-a desde o nascimento, que tudo, ou quase tudo (para não soar universalista), foi se constituindo, quase nada inato. Pode até parecer contraditório quando digo mais acima que não pretendo fundar

verdades que sejam absolutas, e apesar de parecer, digo que não estou, pelo menos não intenciono fazer.

O que quero com isso é dizer que essa é uma faceta de verdade, olhando por lentes que tentam não essencializar as coisas, embora busque um certo tom ancestral, buscando nas outras conexões para um devir. Tomando de empréstimo a noção de hibridização em García Canclini (2019) para dizer que não existe pureza nos processos da cultura, mas acredito junto com a autora em “ciclos de hibridização” que une fragmentos de diversas culturas, o que a torna heterogênea. Até mesmo àquelas que se dizem “puras” e homogêneas nasceram de junções, de interferências, de adequações locais com as culturas consideradas mais globais, com as ancestralidades se hibridizando com o agora, com culturas “roubadas”, “furtadas” e readequadas por uma estrutura que se hegemonizou e se fez cânone, de modo a apagar as influências de formas culturais subalternizadas, jogadas às margens. Mas isso não quer dizer que essas influências *outras* não estejam ali presentes, afinal foram com elas – também – que se constituíram enquanto cânones, inclusive pela morte e apagamento das mesmas.

Então, sem tentar impor uma verdade, mas talvez trazer à tona verdades subalternizadas. Apagadas. Aniquiladas. Marginalizadas. Esquecidas. Fazer que essas verdades apareçam. Ganhem força e corpo.

No seio dessas descobertas, ao observar Maya e o seu desenvolvimento, percebi que em seu primeiro dia de nascida ela tinha que aprender a sugar meu seio para que eu pudesse amamentá-la. Ao contrário do que geralmente as pessoas me diziam sobre o instinto de sucção, na verdade, se trata de um reflexo e isso sim talvez seja inato, mas entre o reflexo, o sugar e o alimentar-se tivemos que ensiná-la como fazer, direcioná-la, mostrar o caminho. Até para enxergar tem que ser aprendido quando se é uma bebê que acabou de chegar ao mundo, e isso também parece óbvio. Dentro do útero esse sentido não é estimulado devido à baixa luz no “ambiente”, então quando aqui fora elas têm que ser estimuladas aos poucos, na medida certa para que não cause danos à saúde dos olhos.

E no processo de provocar os estímulos certos, no tempo adequado, vamos apresentando (o mundo e eu) Maya a artefatos que interpelam seus modos de ver tudo à sua volta, e os modos com ela passará a enxergar a si mesma. Exemplo disso são os usos de “telas” (Tevê, Celulares, Computadores em geral). Há famílias que já introduzem crianças muito pequenas às telas desde cedo, ainda bebês como Maya, há famílias que optam por se apresentar mais tardiamente. E isto acaba influenciando de maneira vital o

modo como enxergamos à nossa volta. Agora preciso fazer uma pausa e contar como eu havia pensado essa relação de Maya com as telas. Bem, eu havia decidido desde o ventre que Maya só teria acesso às telas quando chegasse em idade escolar, por volta de seus 4 anos, que era também a idade que eu pensava em colocá-la na escola. Decidi isto em conjunto com o pai de Maya e nossa rede de apoio, afinal de contas criar uma criança é um trabalho coletivo.

No entanto, ao passo que essa dissertação se delineava em meus pensamentos e começava a ganhar tinta no papel-tela, minha vida começou a mudar de maneira substancial, a ponto de forçar meus planos a se adequarem. Com a pandemia minha rede de apoio ficou reduzida, *éramos* só o pai dela e eu, e minha mãe no suporte. Entre uma aula e outra, amamentar. Entre uma reunião e outra, amamentar. Coloca pra dormir. Precisa trocar fralda. Banho. Fralda. Banho. Amamenta. Escrever, vai escrever! Ler. Escreve. Artigo. Ensaio. Produz. Amamenta. Assistir aula. Assiste e amamenta.

Mas e o pai? Há o pai... O pai também, mas depois nem tanto. Nesse ir e vir que é viver, ele se foi. Não voltou. Talvez retorne. Não sei. Não sabemos. Ficamos nós. Maya e eu, e minha mãe. Nesse processo minha rede de apoio teve que crescer. Chama as amigas. As parentadas. Mas aí tem que ter a tela, a famigerada e bendita tela. A tela me salvou. Nos salvou. E salva tantas outras mães solo, e as não solo também. Tenho tantas ressalvas quanto ao uso de telas, sobretudo ainda tão precocemente utilizadas. Maya tem apenas 1 ano e 4 meses (enquanto escrevo essas linhas). Mas considero também os contextos, as pessoas, as necessidades que se instalam e nos fazem mudar o percurso. A tela hiperestimula, existem justificativas científicas de vários campos da ciência que me fizeram e fazem, enquanto pedagoga, acadêmica e cientista, postergar o uso de telas pelo maior tempo que for possível, mas existe a mãe solo, com pouco apoio, uma pandemia no meio. A tela acaba se tornando - com as devidas restrições - uma forma de cuidado. A tela também pode ser cuidado e afeto. É via de escape. É possibilidade.

É nesse contato com as telas que Maya aprendeu a gostar de música francesa, na verdade, algumas artistas em especial. Não de forma aleatória obviamente, nós que apresentamos. Maya não gostou de forma acidental da música e/ou das artistas, mas desde que eu estava grávida eu ouvia as músicas do *Stromae*¹, e quando Maya nasceu, ainda durante o parto, estava tocando algumas de suas músicas. E depois ao longo dos meses escutamos na casa sempre a mesma artista. Eu cantarolava a melodia mesmo

¹ Cantor e compositor belga. É filho de pai ruandês e mãe belga. Perdeu o pai ainda jovem devido o genocídio na Guerra Civil em Ruanda.

sem saber francês. Hoje Maya gosta da música de Stromae, mas gosta também de outras que se assemelham.

Um dia desses, enquanto Maya dançava ao som de “*Tous Les Mêmes*”, minha mãe solta “ah, menina, mas engraçado como ela gosta né? Como pode uma bebê tão pequena já decidir os próprios gostos?” De imediato me veio uma epifania, por isso estou escrevendo sobre Maya e seu processo de constituição de si, e como os artefatos da cultura estão organicamente ligados a isto.

Ora, e se Maya estivesse ouvindo outros estilos musicais, talvez um mais apropriado para sua idade, e que mães e pais costumeiramente tendem a apresentar como, A galinha pintadinha, Patati e Patatá, A Palavra Cantada, Maya certamente iria se constituir a partir de outro repertório com suas sensibilidades e sensações sendo estimuladas por outros signos. Outras formas culturais iriam se hibridizar nesse contexto.

Afinal, muito provavelmente Maya não se afeiçoaria ao Stromae se a ele não tivesse sido apresentada tão cedo. Isso se constata para mim quando tento apresentar outras coisas, inserir outras artistas e estilos em seu repertório musical, ela rapidamente recusa. Insiste pelo Stromae. Com o seu pequeno dedo indicador em riste, ela aponta para a Tevê. Com testa franzida. Vocalizando algo com certa irritação. E em seguida ela resmunga algo e choraminga. E eu insisto para que ela ouça outras possibilidades. Entre algumas insistências, minhas e dela, consegui introduzir, a muito custo, outras artistas e alguns desenhos animados que julguei pertinente para a idade de Maya. Mas quando ela vê o Stromae na tela, ela rapidamente vocaliza algum som quase gutural enfatizando a sua querencia pela artista.

Não tenho como precisar o resultado dessas interferências culturais, dessas hibridizações, mas arrisco em dizer que a depender do agrupamento de artefatos apresentados a uma pessoa, as constituições de identidades e diferenças (HALL, 2013, 2016; SILVA, 2014) podem ser diversas, mesmo que não se saiba o que resultará dessas interlocuções culturais. Pois, além do contato com esses artefatos da cultura que interpelam Maya, e as pessoas de modo geral, ainda aparece um compilado de outras interferências, de contextos sociais e conexões que vão então perfazendo, constituindo. Ainda que não se veja na superfície, estão nas entrelinhas, nas sutilezas. “[...] a aparente tranquilidade da festa não significa, absolutamente, ausência de paixões, disputas, vaidade, sofrimento” (LOURO, 2017, p. 40).

Não dá para pré-ver, no entanto, o que pretendo ao escrever sobre isto é dizer que as culturas forjam, constituem, dizem sobre os corpos, “significam”. Desde o nascimento

de Maya, as aprendizagens sobre as sensações do enxergar, balbuciar, até mesmo se mexer, o contato com algumas texturas, até as conexões com sua musicalidade, seus gostos musicais e visuais na tela. De algum modo, a maneira como ela sorri, como anda, e até o bater palmas dela foi sendo subjetivado a partir dessas conexões. As interferências minhas, do pai, da avó, as relações sociais que vão se estabelecendo e trazendo para Maya um agrupamento de artefatos da cultura que se juntam a outras práticas sociais e culturais, interpelando sua existência.

Agora considero pertinente apresentar a vocês algumas noções sobre cultura, e quais caminhos que pretendo trilhar e quais pretendo deixar de fora (ADICHIE, 2019) para chegar nas pedagogias culturais que se pretende subversiva e que intenciono dialogar, mas para isso é preciso contar um pouco sobre história, apesar de não ser historiadora. Não “A História” vista de cima, mas dialogando, e questionando, com ela para trazer a visão que pretendo que vocês vejam.

3.2 Gênero e cultura: identidade e representações em construção e disputa

Tomando como ponto de partida a discussão que encerra o capítulo anterior, penso a partir das interpelações que entrecruzam a existência de Maya para pensar como as coisas vão construindo um modo de ser na minha filha, para a partir disso refletir como essa construção determina as identidades por meio da forma como as coisas são representadas e significadas, forjando muitas vezes identidades que seguem uma norma hegemônica, ou quebrando ciclos, reinventando novos modos de ser, escapando à norma e subvertendo as lógicas. Como já mencionado anteriormente em algum momento deste texto, não se trata de uma receita exata do que vai acontecer quando se trata de identidades e diferenças, mas ao invés disso se trata de um conjunto de fatores, que vai se aglutinando e que nunca saberemos o resultado final, sem falar que esse resultado se molda, se transmuta, sempre estará sujeito a se modificar, ou seja, não é algo fixo.

Ainda que um bebê, agora com 2 anos, o comportamento de Maya, jeito de ser, coisas que gosta, vão sendo moldados a partir de uma teia de acontecimentos, envolta em diversos fatores, que juntas vão constituindo o que pode vir a ser uma identificação de identidades que são, e serão, múltiplas, multifacetadas, fluídas. Eu, por exemplo, me identifico enquanto mulher cis gênero, e sem querer adentrar muito nesses meandros em torno das classificações de gênero/sexo, mas apenas preciso dizer sobre como me enxergo para falar sobre como isso impacta as outras a minha volta, e sobretudo minha

própria filha. O que quero dizer com isso é que, a representação de mulher que Maya tem e terá, a partir de sua pessoa adulta de referência, que sou eu sua mãe, é uma referência com alguns elementos que se diferenciam de outras mulheres, sejam elas cis gêneros, ou não. Enquanto outros elementos podem aparecer confirmando um padrão, outros podem se distanciar da norma, fazendo com que Maya crie seu próprio repertório de representações e processos identitários.

O que não se pode prever é o resultado dessa junção de coisas, no entanto, eu suspeito que, quanto mais limitado é o repertório cultural e social, limitando-se a norma hegemônica, mais hipótese Maya terá de reproduzir o padrão esperado social e culturalmente. O modo como eu me enxergo vai, muito provavelmente, fazer com que eu a enxergue como uma igual a mim, respeitando uma matriz heterossexual compulsória Butler (2017) que determina a binaridade oposta e complementar Pênis-homem-heterossexual em oposição a Vulva-vagina-mulher-heterossexual. De modo que a forma como eu a enxergo, a partir da minha leitura do que é ser mulher/homem, vai também interpelando o modo como a própria Maya se vê. Logo, ela vai identificar em mim e em outros elementos e artefatos consumidos por ela, o que é ser mulher. Esse fato, minha cisgeneridade, corrobora para uma manutenção de um padrão identitário que confirma essa matriz discutida por Butler (2017).

No entanto, existem outras marcas que podem fazer com que, apesar de ser mulher cisgênero, me distancie da noção do que é ser uma Mulher. Afinal, segundo hooks (2020), ser Mulher, nos estados unidos dos anos 1960-1970, significava ser Mulher Branca, enquanto mulheres negras eram excluídas das discussões feministas da época. Irei retomar essas questões mais adiante, mas o que pretendo levantar aqui é questionar essa ideia sobre identidade do que é ser uma mulher, e como essa identificação pode se modificar de acordo com as marcas que são impressas social e culturalmente a partir de um estereótipo.

Para compreendermos como se formam as identidades de gênero e que estas não são inatas aos seres humanos, precisamos nos debruçar sobre as noções de identidade e diferença a partir de Hall (2014) e Silva (2014), e representações na perspectiva dos Estudos Culturais. Silva (2014) infere identidade e diferença como sendo noções interconectadas, fragmentos de uma mesma estrutura, ou seja, assumem uma estreita relação, pois, quando se afirma “sou heterossexual” se faz referência a uma identidade que se opõe a uma outra, ou seja, estou afirmando que não “sou bissexual”. Para Hall (2014) e Silva (2014), as identidades se formam a partir de construções sociais e culturais

e estão diretamente ligadas à construção daquilo que não somos, ou seja, a partir das nossas diferenças. É no processo de produção social e cultural da diferença que as identidades se constituem.

Além da noção de identidade ser marcada pela diferença, ambos, identidade e diferença, ganham sentido a partir do funcionamento da linguagem. Ora, se a linguagem atribui significados às coisas, tais sentidos são compartilhados a partir de um acesso comum à linguagem, que funciona como um sistema de representação. Portanto, a representação, através do uso da linguagem, produz significado. É a partir do uso que fazemos das coisas que atribuímos significados a elas. Para Silva (2014) os signos não fazem sentido se dito isoladamente, considerando apenas o aspecto fonético da palavra.

Se falarmos a palavra “anel” ela poderia remeter a qualquer outra coisa, é apenas quando atribuímos ao “anel” uma série de outros significados – do modo como representamos – que o objeto falado passa a ter sentido. Em outras palavras, podemos dizer que os significados que atribuímos às coisas, e às pessoas, acontecem a partir da interpretação que fazemos e do modo como as constituímos em nossos saberes, práticas, usos, cotidianos e de como são representadas.

Logo, tomo como exemplo, palavras e expressões que podem ter variados significados a depender da região do país que se fala. Algumas outras que só farão sentido se ditas naquela localidade específica, se dita fora daquela região dificilmente será compreendida. E enquanto escrevia esse trecho do texto me recordo de uma conversa com minha amiga Caroline Leite, que é natural do Rio de Janeiro, que falávamos sobre o uso de certas palavras que assumem significados diferentes aqui em Pernambuco. Essa conversa começou quando certa vez, Carol me pediu uma lapiseira, e eu entreguei um objeto que faz a ponta do lápis, sendo que o que a Caroline desejava era um lápis “*grafitti*”. Lembro-me que essa conversa nos rendeu várias risadas e várias outras histórias sobre nome de coisas que são chamadas de formas diferentes em cada canto do país, às vezes até mesmo dentro de famílias, lares.

O pai de Maya, por exemplo, costuma dizer o verbo “pocar” para dizer que algo vai partir, se romper. Eu nunca tinha ouvido falar dessa expressão, mas ele me disse que é uma expressão comum na família dele, que é composta por pessoas de vários lugares do país, e essa mistura de culturas fez com que Marco tivesse um repertório de palavras que, aos meus ouvidos, eram inusitadas. Nunca tinha ouvido, mas para ele e sua família é algo quase “natural”. E nesse sentido ele vai ensinando Maya, de algum modo, com seus modos de falar e seus significados. É muito provável que Maya aprenda a palavra “pocar”

e que para ela se torne algo naturalizado e ao reproduzir essa palavra ela vai atribuir um significado a ação que a linguagem produziu.

Se é a partir do sistema de representação que são traçados os significados e tais significados produzidos pela linguagem, podemos interpretar as linguagens visuais (revistas em quadrinhos, telenovelas, desenhos animados, arte figurativa, etc.), como produtoras de identidades – e diferença – a partir da construção social, estabelecendo estereótipos que influenciam na forma de como a pessoa se vê.

Diante do exposto, entendemos que as identidades de gênero não são inatas ao ser humano, mas constituídas no âmbito social, cultural e político. Louro (2009) ressalta que é no final do século XIX que os discursos passam a ter vozes exclusivamente masculinas, corpos de homens e mulheres passam a receber novas configurações com a aprovação de figuras de autoridade como a Igreja e o Estado. Médicos de variadas áreas determinavam agora o que era “verdade”. “Passamos, assim, a tomar como verdade que as mulheres se constituíam no segundo sexo ou que gays, lésbicas, bissexuais eram sujeitos de sexualidades desviantes” (LOURO, 2009, p. 20-21).

As relações de poder são nutridas por um discurso que determina o que é “verdade”, regulando corpos determinando o que é, ou não, normal. Numa dada conjuntura, circunstâncias se mesclam possibilitando que algo seja empregado como “verdade”, esse cenário permite que algumas “verdades” apareçam e outras sejam silenciadas, inferiorizadas (LOURO, 2009). Contudo, é preciso salientar que, a discussão sobre gênero não se restringe às identidades de homem-mulher. Neste sentido reflito a noção de Mulher a partir de Butler (2017), hooks (2020) e Oyěwùmí (2021).

Apesar de entender que as identidades de gênero ultrapassam o entendimento do que é ser homem ou mulher, a partir de uma cisgeneridade que me parece compulsória, é preciso destacar que neste texto especificamente, questiono a invenção das mulheres Oyěwùmí (2021), mas que ainda assim parto de um ponto de vista de mulher cisgênero. Então, é preciso dizer que essas mulheres participantes desta pesquisa representam apenas uma parcela do que é ser mulher artista, assim como a pesquisadora. No entanto, parto de um marcador que diferencia e distancia meu olhar do padrão heteronormativo cisgênero, é que sou uma mulher negra, e de acordo com bell hooks (2020) discutir raça é também discutir gênero. Gênero e raça estão intrinsecamente interconectados. Não teria como eu mulher negra, falar de um ponto de vista isolado sobre gênero, sem questionar esse lugar social que as questões sobre raça me perpassam e me localizam.

Afinal, “[...] quando se falam sobre mulheres, o foco tende a ser mulheres brancas” hooks (2020). Sobretudo na academia, na literatura, hooks (2020) destaca que o imperialismo branco apoia que acadêmicos utilizem a palavra mulheres, mesmo que estes estejam falando apenas das experiências de mulheres brancas. Neste sentido acabam por generalizar as experiências de que todas as mulheres comungam de experiências semelhantes, ou simplesmente excluem a existência de mulheres negras e/ou não brancas.

Segundo Oyěwùmí (2021) mulheres negras nativas da África Colonial Ocidental eram lidas como algo insignificante, o Outro (ARROYO, 2014). O domínio colonial, na Nigéria², forjou quatro grupos hierárquicos do “topo” Homens (brancos europeus), mulheres (brancas europeias), nativos (homens africanos) e Outras (mulheres africanas) (OYĚWÙMÍ, 2021). Junto com a socióloga é possível reconhecer e estabelecer diálogo com Arroyo (2014) o sentido que o autor atribui a categoria do Outro.

Quando se pensam os Outros como marginais, excluídos, desiguais, inconscientes se reconhece sua existência, é possível a copresença do Nós e do Outro. No pensamento abissal o lado de cá esgota a realidade relevante, existente. O Nós esgota a existência [...] Logo, os Outros, ao não existirem, não são passíveis de serem incluídos, nem reguláveis, nem emancipáveis, nem capazes de estar copresentes nos mesmos espaços e nas mesmas pedagogias (ARROYO, 2014, p. 49).

De modo que as mulheres nativas ocupavam o lugar do Outro, numa categoria “residual e não especificada” Oyěwùmí (2021).

No livro “A invenção das mulheres” Oyěwùmí (2021) vai destrinchando como a categoria mulher foi inventada no período colonial, desde o período que antecedeu a colonização na Nigéria, e que modificou os modos de existências da população nigeriana de origens lorubás. Em certo momento a autora mostra como o patriarcado europeu excluiu as mulheres nativas da organização societal daquela época, que acabou perpetuando uma ideia do que é ser mulher a partir do olhar do homem europeu, instituindo na Nigéria de hoje costumes e valores do patriarcado que é ocidental, branco e cristão. Oyěwùmí (2021) vai destacar alguns pontos que revelam como a sociedade se organizava antes da introdução do cristianismo e da educação colonial europeia, que era cristã, comprovando através de vários estudos que a sociedade não se organizava a partir do gênero, mas que as hierarquias políticas eram determinadas a partir do parentesco, da

² No livro a autora trata especificamente do processo de colonização das sociedades lorubás, na localidade que hoje se compreende a Nigéria.

ancestralidade. As chefias do Estado iorubá eram passadas de geração em geração. Não era a biologia que determinava o poder na sociedade iorubá. No entanto, é a partir da colonização que as mulheres são excluídas da arena estatal, excluídas de todas as estruturas do Estado, tornando-se inexistentes nesse aspecto.

É fácil de se compreender, pois, na sociedade europeia o acesso ao poder era baseado a partir do gênero, logo as decisões políticas eram designadas aos homens, e “a colonização, que é fundamentalmente um assunto político, não foi exceção” (OYĒWÙMÍ, 2021, p. 188). Assim, fica exposto que a categoria Mulher para a sociedade iorubá só ganha significado a partir da invasão europeia. Bem, se para a África Ocidental o termo mulher só começa a ser cunhado a partir da colonização europeia, posso então afirmar, apesar de não gostar de absolutismos de nenhum modo, tendo a sustentar a ideia de que Homens e Mulheres são forjados na e pela cultura. E se estes podem ser “criados”, outros sentidos podem ser atribuídos a essas categorias de modo a subvertê-las. Outros modos de existência podem ser engendrados quebrando dicotomias e rompendo lógicas. A Outra pode ser re-inventada a fim de gritar: Eu existo, também sou uma mulher!

Continuo então minha conversa com Arroyo (2014) para dizer que essas Outras, coletivamente, apontam “tentativas de destruição desse cânone” (ARROYO, 2014, p. 51). Se aprendem existentes, mesmo sendo decretada sua inexistência (ARROYO, 2014). Desse modo passam a forjar novas pedagogias, novos modos de existir e resistirem.

Portanto, o que se pretende destacar neste trabalho é a ideia de que gênero é discursivo, social e cultural, ambos são constituídos a partir dos sistemas de significação. É neste sentido que os Estudos de Gênero passam a problematizar que a discussão sobre gênero não se esgota no ser homem ou ser mulher, não está restrito às identidades masculino e feminino. Dito isto, tentaremos problematizar a dicotomia presente na polarização entre os gêneros, quebrando com a lógica binária que se estabelece entre os pares homem-mulher. De acordo com Louro (1997), essa lógica dicotômica assume a ideia de que o par homem-mulher opera a partir de uma relação entre dominador versus dominado, e esse seria o único modo operante entre esses polos existentes.

Quando aceitamos que a construção do gênero é histórica, entendemos que as relações aqui expostas, entre homens e mulheres, os discursos e representações, estão em constantes deslocamentos. Até mesmo as teorias e práticas aqui abordadas, na tentativa de desconstrução das identidades, também estão construindo gênero (LOURO, 1997).

3.3 Arte, cultura e mulheres

Dialogo com a História da arte, fazendo um caminho por entre os apagamentos das mulheres ao longo dos tempos e a busca pelo reconhecimento e valorização de mulheres artistas no campo das artes. Busco costurar esses retalhos com Andrea Giunta (2020), Linda Nochlin (1971) e Ana Mae Barbosa (2019) para refletir a presença-ausência das mulheres na História da Arte e como esses apagamentos refletem na educação, na arte-educação e como esses processos acabam corroborando para a construção de ciclos que fixam hierarquias e hegemonias de saberes. Onde elas estão? É a pergunta que norteiam as pesquisas de Giunta, a autora faz reflexões em torno do que foi proposto por Nochlin de pensar na existência, ou não, de mulheres artistas. Nochlin nos questiona “Por que não houve grandes artistas mulheres na História?”, no entanto o que Andrea Giunta vai denunciar é que elas existem e sempre existiram, já sabemos disso. Então o que fica para nós é nos perguntarmos, onde elas estão?

Na busca por reconhecimento, Ana Mae Barbosa (2019) estabelece diálogo com a necessidade de trazermos as mulheres artistas para dentro do campo educacional. Ora, se não apresentamos as mulheres enquanto artistas dentro das salas de aula, nos museus, nos espaços formativos em geral, se não discutimos a presença e existência delas na universidade, nas graduações, se nos fixamos nos modelos hegemônicos de se fazer arte, vamos colaborando com a construção desses discursos que formam esses ciclos de repetições. É neste sentido que me aproximo das autoras, na tentativa de propor rupturas desses ciclos, pensando junto com as artistas mulheres que foram apagadas ao longo de nossa história e tentar fazer interlocuções entre as mulheres artistas de Tracunhaém. Para evidenciá-las enquanto lugar de potência artística que lhe cabem.

No desejo que pulsa por valorizar potências artísticas de mulheres, fico refletindo no silenciamento que nós mulheres passamos em outras esferas sociais de nossas vidas. Como os companheiros tolhem e matam desejos, aspirações, inspirações, quando não fazem morrer nossos corpos de maneira literal. Nos matam. Morremos. Quando não nos matam, matam nossa existência de outros modos. A sociedade sobrecarrega mulheres, as empurrando a uma maternidade compulsória que faz com que aceitemos a maternidade como destino. Depois de abraçarmos o destino, somos abandonadas, julgadas, culpadas! A sobrecarga social da mulher. Da mulher mãe. Da mulher que não é mãe, mas é do “lar”. Que é do lar e é também da labuta fora de casa. Porque labuta, para nós mulheres, sempre tem. Sempre vai ter. Penso como tudo isso vai corroborando

também para o apagamento de algumas narrativas, e o fortalecimento de outras que nos oprimem. Como mais uma ferramenta do patriarcado de dizer que somos incapazes. Ou dizer que somos capazes apenas daquilo que cabe à nossa forjada biologia.

Aqui me pego lembrando de minha mãe. Artista. Mulher negra. Arte-educadora. Já mencionei ela em algum lugar desse texto. Lembro com sabor de “revolta” que minha mãe sempre precisava da aprovação de seu companheiro na época, também artista. Ambos trabalhavam, muitas vezes, em parceria. Mas também tinham seus trabalhos individuais. Não raras as vezes minha mãe fazia todo o trabalho sozinha, caprichada demais nos detalhes, dava acabamentos perfeitos nas obras. Esculturas em tamanho natural. Carnaval de Olinda. Decoração de Natal. Eram muitos os trabalhos que faziam em parceria, como casal de artistas. Apesar de minha mãe sempre fazer o serviço mais bem-acabado, e na maioria das vezes sozinha, mesmo nas peças que eram conjuntas, ambos assinavam, mas ele sempre levava o maior reconhecimento da clientela, do público, das amizades, e até das parentes. Quando o trabalho era individual ele sempre tinha que opinar no trabalho dela, quase como seu “mentor”. Ensinando-lhe técnicas. Maneiras de fazer.

Certo dia, depois de uma exposição de arte aqui de Olinda, minha mãe recebeu uma ligação de alguém interessado em suas obras. Miniaturas de passistas de frevo, de brincantes do carnaval de Olinda, dos maracatus. Acredito que um dono de galeria de algum lugar de São Paulo, se não me falhe a memória. O companheiro de pronto disse-lhe: ‘Isso deve ser bem algum golpe. Não faz sentido a pessoa ligar assim do nada e querer uma encomenda dessa tão grande. É golpe.’ Depois disso minha mãe ficou com medo e não retornou as ligações, não seguiu adiante com o serviço. Ele lhe encorajou a desistir. Penso como somos impulsionadas a desistir. A nos ver como incapazes cotidianamente. O que quero dizer com isso é que falta reconhecimento e autorreconhecimento de nossas potências. Nos tolhem para que acreditemos que não merecemos o lugar que é nosso. Essas histórias se repetem. Reforçando uma narrativa que mantém a nossa morte e apagamento.

Na busca de evidenciar narrativas que corroborem para a valorização de vozes que foram subalternizadas, apagadas. Vozes como a de minha mãe. Tolhida. Subjugada. Entendendo que existem várias formas de ler o mundo, escolho a leitura que percebe o mundo como um lugar multipolar e que a existência de outros mundos são possíveis (GÓMEZ, 2019).

Para García Canclini (2019) o que existe na contemporaneidade são relatos de variadas culturas que se hibridizam, se interconectam buscando uma suposta diversidade cultural. No entanto, penso que a narrativa tracejada na diversidade, ainda que se proponha diversa, partem de relatos que se legitimam a partir de uma lógica dominante, que cria histórias que merecem ser contadas sobre essa diversidade. Quais grupos marginalizados terão suas histórias contadas, mas sob o olhar de quem detém o poder. Desse modo criam-se estereótipos e o dilema que se cria com os estereótipos é que eles criam histórias únicas, impossibilitando que outras possam existir (ADICHIE, 2019). As histórias importam. Muitas histórias importam. “As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada” (ADICHIE, 2019, p. 32).

Todavia penso que o esforço para uma diversidade cultural, legitima o discurso da tolerância, pois ao acreditar que todas as formas culturais humanas devem ser respeitadas, cria um sentimento romantizado de que tudo que é humano e, portanto, “natural” não é estranho e/ou diferente. Em geral, o resultado é a produção de novas dicotomias, como a do dominante tolerante e a do dominado tolerado ou a da identidade hegemônica, mas benevolente e da identidade subalterna mas “respeitada” (SILVA, 2014, p. 98). Ademais, tolerar não é concordar, não autoriza um discurso como verdade (BARBOSA, 2019), pois não se trata de tolerar, mas questionar e entender como essas diferenças são produzidas, em benefício de que, ou quem, como e por que o Outro se torna outro. A fim de promover o diálogo com o Outro (ARROYO, 2014), (SILVA, 2014), fazendo com que narrativas à margem explodam as barreiras, é preciso traçar estratégias que façam as pessoas questionarem as relações de poder que mantêm esse Outro à margem. “O Outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é a outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente” (SILVA, 2014, p. 97).

Me proponho, nesta seção, (re)visitar a discussão da invisibilidade de artistas mulheres de modo geral, percebendo como a produção de um ideal de mulher faz produzir uma arte feminina que se encaixe dentro de um padrão formatado para ser, mas também produzem brechas que fazem extrapolar os nexos, subvertendo o esperado, fazendo nascer o inusitado. Muitas vezes com elementos que foram formatados para serem femininos, mulheres se apropriam de seus corpos e símbolos a elas designados como próprios, naturais, para fazer renascer Outras possibilidades de existência. De

modo que flores, um estereótipo de feminilidade, torna-se potência. Obras de arte permeadas de críticas ácidas, reformulando o que é frágil, tornando-o politicamente forte. (KUHNERT, 2018). Desse modo, dialogo com elas para evidenciar suas narrativas e saberes contidos em suas vidas-obras, e que foram silenciadas ao longo do tempo devido ao gênero³.

Por que não existiram grandes artistas mulheres? Esse é o mote que move a historiadora de arte Linda Nochlin em 1971, ao levar para a academia tal questionamento. Entretanto, eu não estou certa de que exista uma dúvida a respeito da existência de mulheres que produziam arte na década de 70, até mesmo porque existem inúmeros trabalhos que mostram a existência delas em vários campos da arte, desde as artes visuais até a literatura. É possível, por exemplo, perceber isso no trabalho de Virginia Woolf (2019) que desde os anos de 1920 já denunciava de maneira ácida, sarcástica e inteligente, os efeitos nocivos do patriarcado sobre as mulheres de sua sociedade na época. No conto *Uma sociedade* a autora demonstra sua inquietação sobre a “ausência” das mulheres na arte. Ora, a função da mulher era procriar, enquanto homens deveriam desbravar o mundo, escrever livros, pintar, servir na guerra (WOOLF, 2019). Em outro escrito, Woolf (2019) convidada para palestrar em uma empresa e falar sobre profissão para mulheres, ela fala um pouco sobre sua própria profissão como escritora quando jovem. Revelando que se tornar escritora era comum e fácil, para sua classe social obviamente, mas que ao fazer críticas de livros feitos por homens era preciso ser o “anjo da casa”,

[...] intensamente compreensiva. Ela era imensamente encantadora. Ela era absolutamente altruísta. Ela se destacava nas difíceis artes da vida em família. Ela se sacrificava diariamente. Se havia uma galinha, ela ficava com o pé; se havia uma corrente de ar, sentava-se no local por onde ela passava - em suma, ela era construída de tal forma que nunca tinha uma opinião ou vontade própria, sempre preferindo estar de acordo com a opinião ou a vontade dos outros (WOOLF, 2019, p.30-31).

Woolf brinca dizendo que no início de sua carreira, enquanto desenhava suas críticas, o anjo da casa sempre sussurrava em seus ouvidos:

Minha querida, você é uma jovem mulher. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja boazinha; seja meiga; lisonjeie; iluda; use todas as artes e astúcias de nosso sexo. Nunca deixe que adivinhem que você pensa por conta própria. Sobretudo, seja pura (WOOLF, 2019, p.31).

³ Aqui, gostaria de enfatizar que essa dissertação reserva um espaço para tratarmos especificamente da invisibilização de mulheres artistas inferiorizadas a partir de outros recortes para além do gênero. Raça e classe farão parte do recorte social a que esta pesquisa se dedica politicamente. Portanto, raça e classe vão dialogar com as questões de gênero refletindo novas formas de pensar as diferenças.

Com isso questiono a mim mesma, e a vocês, minhas leitoras. Com Woolf, convido a pensar junto comigo, qual o lugar da mulher na arte? Esse lugar existe? O que é ser uma mulher artista a partir do pensamento de Woolf? O que é necessário para sermos considerados artistas? Essas e outras tantas perguntas inundam meus pensamentos, mas aviso de pronto que talvez não consiga responder todas elas, mas também não tenho a intenção de responder, pois, talvez não consiga respostas, talvez não precisemos delas. Me interessa mais questionar o que está posto, o porquê das coisas.

Segundo Ana Mae Barbosa (2019) no Brasil a luta por reconhecimento no campo da arte teve início na semana de arte moderna em 1922. Entre tantas mulheres artistas que faziam parte do movimento, Barbosa (2019) cita duas mulheres — Anita Malfatti e Tarsila do Amaral — que ficaram famosas por sua arte, que provocaram alguma subversão. O reconhecimento veio a partir de outras duas mulheres⁴, críticas de arte, que evidenciaram em livros sobre a importância de ambas para o movimento (BARBOSA, 2019).

Apesar de terem se tornado artistas reconhecidas, Malfatti, e sua obra, foi intensamente reprovada por Monteiro Lobato, devido sua ousadia em subverter os nexos dominantes do patriarcado, que determinam a respeito de como mulheres devem se portar, inclusive no campo da arte. Anita Malfatti tinha uma pintura livre, expondo em sua obra uma sexualidade ambígua (BARBOSA, 2019), a isto Lobato dá o nome de “extravagância” e nomeia Malfatti de “artista que veem anormalmente a natureza”, ainda a intitula de paranóica com sua arte “anormal”, dona de uma estética forçada nos moldes de Picasso (SANTOZ, 2012).

⁴ Respectivamente escreveram sobre as artistas supracitadas, Aracy Amaral e Marta Rosseti (BARBOSA, 2019).

Fotografia 3- O Torso de Anita Malfatti



Fonte: O Gazzeta (2012)

Segundo o pensamento do escritor sobre a obra de Malfatti, posso aferir que Lobato entendia a ousadia da artista como algo reprovado, ora, expor qualquer indício de sexualidade era visto como vulgar, sobretudo uma sexualidade vista como uma aberração. Sobre a visão de Lobato a respeito de Malfatti, penso com Sontag (1987) que a interpretação de uma obra de arte é uma tática brusca para o conservadorismo, onde o intérprete, sem precisar necessariamente refazer a obra, acaba por alterá-la, mesmo que não admita. “Ele afirma que pretende apenas [torná-la] inteligível, revelando seu verdadeiro sentido” (SONTAG, 1987, p. 14-15). Nesse aspecto, me pego pensando com Sontag (1987), Woolf (2019) e com a própria Malfatti sobre sua obra, e qual o verdadeiro sentido da obra de Malfatti? E qual a ideia que Malfatti estava passando com sua arte? Quais discussões ela problematizou em seu tempo? Não sei se me sinto capaz de responder esses questionamentos, mas os deixo aqui para que possamos pensar, vocês e eu.

Apesar de não ter respostas agora, talvez nunca as tenha, mas discordo de Lobato acerca de suas afirmações. Penso que a interpretação não é absoluta, ela também

“precisa ser avaliada no âmbito de uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. É uma forma

de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto. Em outros contextos culturais, é reacionária, impertinente, covarde, asfixiante” (SONTAG, 1987, p. 15-16).

Nesse contexto, penso que a interpretação de Lobato se encaixa nessa última definição de Sontag (1987), impertinente, “capaz de envenenar a nossa sensibilidade” (p.16). Pois, normal seria que mulheres, caso se arriscassem nas artes deveriam estar destinadas a serem “o anjo da casa” (WOOLF, 2019), afinal a nós mulheres era esperado um comportamento amável, domesticado, ninguém poderia suspeitar que mulheres poderiam pensar, afinal a isto poderia ser atribuído uma anomalia, algo contra a natureza da mulher. As mulheres, quando se dedicavam à pintura, ficava reservado o direito de pintar quadros de flores, animais e temas religiosos (BARBOSA, 2019).

“Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil” (SONTAG, 1987, p. 16).

Se caminharmos para observar obras mais contemporâneas é possível perceber as críticas às mulheres artistas que ousam expor uma obra mais livre ainda bastante visível. É o caso da pernambucana Juliana Notari, com sua Diva, escultura gigante com mais de 30 metros de altura, exposta na usina de arte no município de Água Preta em Pernambuco.

Fotografia 4- Diva de Juliana Notari



Fonte: Revista Continente (2021)

Assim que eu conheci Diva na tela do meu celular, através do *site Instagram*, eu me senti motivada a conhecê-la. Diva, para mim, é personificada, tem vida própria. O impacto que Diva gerou em mim, e creio que em tantas outras, é inexplicável. Cada uma a seu modo é deslocada ao se encontrar com Diva. Ela é imponente, provocativa, audaciosa. Em 2020, quase 2021, pandemia, as pessoas sem poder sair de casa para vê-la pessoalmente, Diva nasce corajosa. Diva nasce querendo quebrar barreiras. Tabus. Provocando o conservadorismo que tenta dominar os dias atuais. Diva nasceu pra ficar na história.

Os ataques destinados à Diva e à Notari tiveram repercussão internacional, dentre muitos conflitos que pairavam em torno das questões de classe e raça, pois Juliana Notari é uma mulher cisgênero, branca e de classe média, e sua equipe composta por homens e em sua grande maioria negros de classes menos abastadas, considero que os ataques que Juliana sofreu está muito mais relacionado às questões de gênero e o fato de Diva representar uma vulva. Talvez, as questões de raça, que são igualmente relevantes, tenham sido usadas como pretexto, por alguns, para esconder o ostensivo sexismo disparado à Diva e sua artista.

As questões de gênero foram, a meu ver, o centro dos ataques que Diva sofreu, e deve sofrer eventualmente. Dialogando com Woolf (2019) e Barbosa (2019) e tendo como ponto de partida “o Torso” de Malfatti, como forma de defesa do meu ponto de vista referente a obra e a artista em foco. Ao expor sua sexualidade, sua ferida suja de sangue, a pergunta que faço é se Diva causa inquietação por ser vulva, ou pela obra ter sido exposta por uma mulher? De acordo com a Historiadora de Arte Laura Erber (G1, 2021) afirma que o desconforto causado por Diva não está relacionado ao fato de a obra representar um órgão sexual, mas atribui a isto o fato de Diva representar o “feminino”. Eu concordo com Erber, mas acrescento. Arrisco dizer que a problemática está muito mais relacionada ao fato de Diva ser criada por uma mulher, não somente pela obra representar o que é lido socialmente como feminino. Afinal de contas, é sabido que aos homens sempre lhe foi permitido expor sexualidades em obras de artes, sejam elas as suas próprias sexualidades, ou a sexualidade de mulheres.

A capital pernambucana é exemplo disso. Recife é repleta de obras de arte de Francisco Brennand. A artista possui no Marco Zero do Recife “O Parque das Esculturas” onde se localiza sua obra de mais destaque, conhecida e reconhecida internacionalmente. A Torre de Cristal, já citada anteriormente em outro lugar deste texto, obra fálica, assim como tantas esculturas de Brennand. Além da Torre de Cristal,

Brennand possui uma oficina onde eram produzidas suas peças, a oficina mais parece um enorme parque de esculturas, com galerias de arte e jardins espalhados pelo terreno, inclusive uma praça projetada pelo arquiteto e paisagista Burle Marx. Em uma breve caminhada pela enorme propriedade também poderemos perceber as nuances de vulvas espalhadas por suas esculturas e quadros expostos em suas galerias.

A quem critica Juliana Notari pelo suposto racismo por ter usado a mão de obra de homens negros, é importante ter em mente é que a arte, Diva e Notari, assim como tantas outras obras e artistas, estão no mundo social, e não dá para apartar a arte do contexto que se vive. A crítica à Notari se deu pelo fato da artista ter divulgado uma fotografia no perfil de seu Instagram, ela em primeiro plano enquanto homens negros, com ferramentas na mão, trabalhavam na construção da Vulva-ferida. Vários comentários acusando a artista de racista e que usava os trabalhadores como “escravos”, pois, “descobriu-se”, com a fotografia exposta, que no Brasil a mão de obra, sobretudo da construção civil, é composta por sua maioria de homens negros. “Ao classificar homens negros que trabalham em obras de arte como “escravos”, desumanizamos duplamente pessoas que precisam trabalhar e viver dentro de um sistema capitalista cuja gênese já é racista” (MORAES, 2021).

Tomando de empréstimo um pensamento de bell hooks sobre as experiências de mulheres negras, mas que acredito ser pertinente nesta discussão. Compartilhando de um sentimento de que é difícil construir uma subjetividade radical dentro de um sistema capitalista que é em si racista, supremacista branco (hooks, 2019c).

Além disso, os próprios trabalhadores saíram em defesa da artista, alegando se sentirem pertencentes, artistas, do trabalho feito. “Uma obra daquela proporção é uma ousadia. De longe, a gente olha e pensa que é uma pintura, um quadro, uma escultura, um banner gigante. Fiquei orgulhoso, foi um trabalho novo pra gente” (FIRMINO, 2021). Contudo, desconheço críticas a Brennand sobre o mesmo ato, pelo menos não que tenha tido igual repercussão. Ora, a quem é atribuída a construção da gigantesca Torre de Cristal? Que mãos ergueram a imponente e fállica torre? Nas palavras do poeta recifense Fred Caju (2017) em seu livro “retratos sedimentais do Recife”

Brennand

quantos calos
outras mãos tiveram
para os falos

que aqui se fizeram
(CAJU, Fred. 2017, p.10)

Com isso não quero dizer que não há questões a se problematizar em torno das questões de raça e classe, que permeiam a vida e obra de Notari. Acredito que é muito provável encontrarmos elementos que corroborem para a manutenção de racismos, afinal de contas estamos numa sociedade que é histórica e culturalmente racista, a própria artista, Juliana Notari, confirma que a fotografia por ela divulgada contribui sim para a manutenção de um sistema e faz a autocrítica, analisando só após a postagem da foto, o conteúdo problemático que ela continha. No entanto, Notari considera pertinente a discussão, afinal Diva fala sobre feridas que precisam ser abertas e expostas, e o racismo é uma ferida que precisa ser falada.

Mas o que quero dizer com isso é que, o foco das críticas que a artista sofreu está no fato da artista ser uma mulher expondo algo considerado vulgar, seu próprio corpo. No entanto, o corpo de mulheres sempre foi alvo de representação na arte clássica, retratadas por homens. Todavia, me refiro ao corpo de mulheres cisgêneros e brancas, pois, corpos de pessoas trans, e/ou mulheres negras, eram consideradas como sexualidades ambíguas, desviantes e perigosas. Mulheres negras retratadas como pessoas de caráter duvidoso, donas de uma sexualidade selvagem.

Era tão difusa a tendência dos brancos para considerar mulheres negras sexualmente desinibidas e indignas de respeito, que suas realizações eram ignoradas. Mesmo que uma mulher negra se tornasse advogada, médica ou professora, era provável que ela fosse rotulada, por brancos, de meretriz, prostituta (hooks, 2020, p. 101-102).

Como também qualquer mulher branca que deturpa a lógica padrão do que se esperava para uma mulher branca. Aos anjos da casa (WOOLF, 2019), as que se encaixavam nos padrões e aceitavam a submissão como destino, serviam como musas, tendo seus corpos purificados, separadas de seus desejos lascivos.

São os discursos com suas entranhas embriagadas de poder, constituídos por opiniões formuladas por especialistas homens, de diversas áreas, anuindo os discursos produzidos por instituições como a Igreja e o Estado que criam uma norma, uma “verdade” (LOURO, 2009). Essa norma corrobora para fixar a ideia de que mulheres são donas de uma sexualidade duvidosa e nociva, devendo ser contida para que se evite danos à sociedade. “Passamos, assim, a tomar como verdade que as mulheres se

constituíam no segundo sexo ou que gays, lésbicas, bissexuais eram sujeitos de sexualidades desviantes” (LOURO, 2008, p. 20-21).

Partindo desses pressupostos apontados por Louro, posso inferir que a exclusão das mulheres no cenário artístico se relaciona com essa repressão que Louro destaca. É preciso conter as mulheres de modo que, o lar e o cuidado com a prole sejam seu destino pré-definido por uma norma arquitetada para manutenção desse sistema. Apesar disso, há as que fogem. Que escapam. Que rasgam a norma. Forjam novas formas de existir. Neste sentido, Andrea Giunta (2020) questiona onde essas mulheres estão? Sabemos que elas existem, mas onde?

Em uma entrevista ao site *arte que acontece*, a autora é questionada se todas as mulheres artistas se consideram feministas. A isso Giunta responde que deveríamos recriar um novo termo para artista, já que a expressão nasce do patriarcado. Mas penso que não. Nem todas as mulheres artistas, ou não, são feministas, no entanto isso não impede que olhemos para elas, não como feministas, mas com o olhar analítico de quem produz alguma subversão pelo simples fato de existir enquanto mulher que produz arte. Afinal, qualquer mulher que se arrisque, no campo da arte especificamente, mas poderia ampliar para outras áreas de atuação, deveria ser vista como subversiva. Como já mostrado anteriormente, é certo que temos longos caminhos a percorrer, caminhos árduos. Às vezes uns menos espinhosos que outros, mas sempre difíceis em algum ponto.

É certo que mulheres quando são artistas, ou qualquer outra coisa, são, muitas vezes, mães, muitas vezes mães solas. Cuidam do lar, da prole, da mãe doente etc. São infinitas as atribuições, é no hiato entre uma coisa e outra que mulheres produzem. Homens artistas, são apenas artistas, se dedicam com exclusividade. Então, mesmo que uma mulher não se autodeclare enquanto feminista, ou que produza uma obra feminista, parto do pressuposto que somos, as que ousam romper com alguma lógica do lugar comum, em algum ponto, subversivas.

Essa subversão pode ser vista pelo prisma dos feminismos. Acredito que não é necessariamente enquadrar todas as mulheres enquanto feministas, mas atribuir à luta dos movimentos sociais de mulheres as conquistas de muitas. Apesar disso, muitas que conseguem legitimação no campo da arte resistem ao título de feministas, ou artistas mulheres. Muitas querem apenas o título de “artista”, por acreditarem que ao se denominarem feministas, ou numa categoria de arte feita por mulheres, suas produções seriam reduzidas, ou ainda se afirmam possuir uma obra tão significativa quanto a de um

homem (BARBOSA, 2019; GIUNTA, 2020), assim, não precisam usar da luta feminista como subterfúgio para validarem seus trabalhos.

Considero que as habilidades de mulheres artistas não têm relação com seu gênero, apesar dessa conjuntura ser um fator que dificulta às mulheres aprimorarem o fazer artístico, devido à falta de tempo que é negada às mulheres à dedicação exclusiva ao ofício, tal qual como é proporcionado aos homens. Ainda assim, não é sua suposta biologia o determinante da qualidade de seu trabalho, mas os obstáculos sociais e culturais que nos são impostos. No entanto, são as relações de gênero o elemento preponderante para a ausência dessas artistas em galerias, museus, exposições e porque não nos livros didáticos e paradidáticos, logo, tendo a existência, obras e narrativas suprimidas da História.

Talvez, esse fato possa contribuir para que algumas mulheres neguem (ou negavam) esse título, preferindo muitas vezes utilizarem pseudônimos masculinos, sob a justificativa de não correrem o risco de sua obra ser negligenciada, sendo olhada exclusivamente pela sua qualidade.

Esta exclusión obra desde un punto de partida extraestético que cuestionamos y que consideramos urgente disolver. En el contexto actual, las políticas de representación igualitaria deberían ser parte de la forma de operar de todos los agentes del mundo del arte: directores de museos, ferias, galerías, periodistas, editores de libros, críticos, curadores, historiadores. Incluso de los artistas a quienes el sistema clasifica como varones. Esta es la única metodología aplicable en el corto plazo que permitirá dar visibilidad a cuerpos de obra invisibilizados. Se trata de una estrategia, de acciones afirmativas que comienzan a proponerse en el campo de la política pero que están ausentes en el campo del arte. No por eso representan la solución del problema; pero permitirán dar visibilidad a lo que es sistemáticamente invisibilizado y cuestionar los parámetros normalizados del gusto y de la calidad estética (GIUNTA, 2020, p.67).

Em diálogo com a autora pensamos que a “metodologia possível” a que a autora se refere poderia se estender a nós do campo da educação como aliadas na luta por representação, representatividade e reconhecimento. O que nos interessa nesse texto é pensar sobre o apagamento dessas narrativas, para além dos museus, galerias e críticos da arte, é refletir possibilidades outras de que artistas mulheres, suas obras e narrativas, possam ocupar lugar na história, na história da arte, e sobretudo na educação como uma potência artística de resistência política, libertadora e potencialmente capaz de romper com os limites dos lugares que lhes foram pré-concebidos, pré-determinados social e culturalmente pelos discursos do patriarcado.

Ana Mae Barbosa discute a importância do ensino de artes na escola a partir de uma metodologia intercultural, para ela é possível identificar a ideologia da profissional a partir da seleção de obras de artes que é eleita para as aulas, por exemplo, se a professora escolhe “só homens artistas para os alunos estudarem ele está dizendo que só homens é que são boas artistas. Então eu vejo também a valorização da cultura das mulheres como parte importante da interculturalidade” (BARBOSA, 2019).

3.4 Mulheres e sabedoria popular

Nesta seção pretendo dialogar com as outras sobre sabedoria popular evocando minha ancestralidade. Tomarei como ponto de partida a experiência vivida por mim em meu parto. Parto natural. Visceral. Maya nasceu em casa, como as antigas pariam. Assim como minha avó e as outras antes dela. Fui assistida por uma equipe de parteiras, mulheres potentes, com histórias de vida que dialogam profundamente com a vida feminina entranhada nas vísceras. Aqui peço licença para saudar Rosinha Acioli e Tatianne Frank, minha equipe de parto. Rosinha e Tatianne me viram parir, foram acolhidas de afeto na espera por Maya. Maya que em tupi significa mãe, ou pode significar deusa da terra para as civilizações antigas. Em sânscrito Maya assume a forma da mãe de Buda.

A escolha do nome de Maya não foi ao acaso, eu havia feito o ‘dever de casa’ e escolhido de maneira consciente. No entanto, eu não sabia a potência que Maya seria, tampouco o que ela iria provocar em mim. Deslocamento. Autoconhecimento. Me rasguei, para depois me costurar. Costura essa que não foi feita sozinha, isolada em meus pensamentos. Um processo de encontro comigo mesma me possibilitando caminhar com e para as outras. Maya, assim como a arte, me salvou. Sem querer depositar nela o peso da salvação. Assumo a total responsabilidade de tamanho peso. Na verdade, escolhi ser salva por ela, assim como fui salva pela arte.

Portanto, o diálogo que proponho é com esses processos que me aconteceram. O parir. Maternar. A queda. Uma epifania. 03 (Três) de junho de 2020, o dia em que eu pari o medo. Mistério. Desconhecido. Sentei-me na cama, às 3h da madrugada de uma quarta-feira. Contrações. Sento-me na cama e deságua no infinito desconhecido. O medo e a força. Juntos. Ali começou a minha saga a caminho da grande charada que se tornaria minha vida. Montanha-russa. Mas o que é isso? Logo eu que morro de medo de montanhas. O abismo se abriu, e eu só precisava cair. Desaguar.

Desabar dentro daquela imensidão. Da ilusão. De dores. De amores. Ocitocina. Fui. Deixei ir. Tinha que ir. Mas ir para onde? Para a imensidão que seria Maya. Maya que também é utopia. Maya é minha quimera. É o reencontro comigo mesma.

Maya chegou. 12:59 de uma quarta-feira ensolarada. Tinha tudo pra ser chuva, mas fez sol. Maya foi luz. Raiou pela janela do quarto, pelo olhar da minha mãe e de minha irmã, que ardia à porta, que brechavam pela fresta tentando ver-ouvir seus primeiros sons. Maya chegou silenciosa. Calma e serena. Trouxe nos primeiros minutos de vida a certeza de uma tranquilidade que eu tanto ansiava para minha vida. Maya fez silêncio, sem alardes se aquietou no meu colo, peito. Marco atrás de mim, sorria e chorava ao mesmo tempo, era possível ver-sentir o gosto e o cheiro do gozo, do riso, de Marco. Agora pai. Que não queria ser, mas ali, naquele instante, foi. Sorrimos ao som do silêncio e o cheiro do trem azul de Lô Borges que pediu licença para trazer Maya ao mundo. Nós 3 sorrimos.

Antes tudo era medo. Tinha pandemia, um bebê por vir, uma dissertação para gestar e nascer. O medo tomou conta. Como fazer Maya nascer segura no meio do caos? Ao assistir as inúmeras reportagens sobre a pandemia da Covid-19 nos noticiários, eu conheci a iniciativa de um grupo de enfermeiras obstetras, que formaram grupos de *WhatsApp* para dar apoio às mulheres grávidas que haviam sido obrigadas a interromper as consultas de pré-natal, que foi o meu caso, ou mulheres que tinham medo de sair de casa para as consultas. Esse grupo começou a usar a ferramenta do chat online para acolher outras mulheres, tirar dúvidas, indicar procedimentos e locais de menor risco para as mulheres se consultarem e até parir. Foi nesse grupo que conheci Rosinha Acioli e Tatiane Frank. Meu medo era parir em hospitais superlotados com o vírus, expor a mim e Maya a um ambiente hostil e insalubre. Um improvável nascimento respeitoso que tanto desejava. O medo de sofrer violência obstétrica crescia e a certeza de que, se fosse parir em um hospital, a violência seria certa. Mas parir em casa era um medo também. Medo de todas. Minha mãe, meu, de Marco.

Foi com 30 semanas de gestação que a busca começou. Mandeí mensagem nesse grupo perguntando se alguém conhecia algum grupo de parto em casa. Recebi o contato de Rosinha. Mandeí mensagem para ela e com 1 semana do primeiro contato, nós já estávamos planejando o parto. Meu medo era as intercorrências. E se algo desse errado e eu precisasse ir para o hospital? E se eu não conseguisse, se eu não soubesse parir? Quando conheci Rosinha pessoalmente, nossa primeira reunião, sai com tanta segurança. Aprendi tanto com aquela mulher potente e sábia. Sabemos parir. Nosso

corpo sabe parir. Comecei a estudar de forma voraz sobre parto domiciliar, quais os riscos, quais as evidências e quais as chances que eu tinha de parir em casa, um parto respeitoso e natural. Entender que a probabilidade de sofrer com violências ao parir em um ambiente medicalizado era muito maior que parir em casa, foi crucial para minha decisão, mas também me trouxe medo e revolta.

Como “tarefa de casa”, Rosinha me indicou assistir ao documentário “O renascimento do parto”, que me ajudou a entender, em parte, como a medicina transformou o nascimento em um evento médico. Patologizando o parto. A medicina ocidental foi transformando o parto em uma doença que precisaria de intervenção, ou estariam, todas as pessoas que parem, fadadas à morte. Foi nesse momento que comecei a me questionar. Parecia ser óbvio, era o patriarcado estabelecendo o controle dos corpos de “mulheres”, fazia parte do projeto da dominação masculina sobre nossos corpos. Ainda assim, apesar de parecer óbvio, essa resposta me parece um tanto quanto genérica, rasa e superficial. Assim, comecei a me interessar e me debruçar em leituras que, em primeiro momento, parecia fugir um pouco do meu referencial teórico para a pesquisa. No entanto, era de meu interesse enquanto mulher-pesquisadora-mãe entender de maneira um pouco mais aprofundada, e tentar interconectar os pontos, as linhas que une a subalternização de mulheres de modo geral, a cultura e saberes de mulheres apagados, criminalizados e negligenciados, a marginalização de parteiras e como o parto, que era um evento natural passou a ser um evento médico.

Quando decidi parir em casa, contei para poucas pessoas sobre minha decisão, mas as poucas amigas e familiares que ficaram sabendo como seria o planejamento para o nascimento de Maya, a reação foi de espanto e medo. Preocupação. Ansiedade. Como assim parir em casa? Eu dizia as mais velhas “sim, vou parir em casa como as antigas, como minha vizinha Carmelita pariu a grande maioria de seus filhos”. Entender como esse medo, que também era meu, havia se instituído na grande maioria das pessoas que eu conhecia, e se naturalizado como sendo algo pavoroso de se pensar, era algo que eu estava determinada a fazer. Em algum momento parir em casa se tornou sinônimo de medo, falta de cuidado, ou até mesmo loucura. A institucionalização do parto se tornou um evento médico e controlado, e que, a meu ver, partia do interesse em controlar o corpo daquelas pessoas que pariam.

Ter o controle da “vida” e do próprio corpo parece libertador. Para a Igreja e o Estado, manter o controle de corpos e regular o comportamento sexual vem de longa data, desde que o cristianismo se tornou religião estatal, na Europa do século IV

(FEDERICI, 2017). O clero começa a considerar o poder que o “desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens” (FEDERICI, 2017, p. 80) e tentou afastar as mulheres e o sexo da vida litúrgica. Assim, a igreja começou a fazer da sexualidade instrumento de humilhação, desonra, imoral. Passaram a considerar a capacidade reprodutiva das mulheres um ato mágico. Desse modo a sexualidade passou a ser objeto de confissão, e por volta do século VII o clero passou a distribuir manuais, como guias para as pessoas que iam se confessar, para ajudar na “reconstrução” das normas sexuais eclesiásticas (FREDERICI, 2017).

Entre os clérigos o casamento passou a ser proibido, os que já eram casados tiveram seus matrimônios desfeitos, a igreja temia que as esposas pudessem interferir em suas decisões, e para evitar que as mesmas se tornassem herdeiras de seus cônjuges. As relações extraconjugais também passaram a ser “pecado”. Logo, qualquer relação “sexual” deveria ter a autoridade da igreja sob a forma de matrimônio. Desse modo, a homossexualidade passou a ser uma heresia, assim como o concubinato. Mulheres e homens, que não se encaixam nos padrões da Igreja e tentavam subverter as normas, passaram a formar vários movimentos hereges. Dentre esses movimentos, podemos citar a vida das Beguinhas, que, a meu ver, pode ser visto como uma espécie de um movimento que antecedeu as caças às bruxas pela inquisição, logo, passo a considerar que esse grupo de mulheres tenha sido, já no século V, um movimento social feminista, mesmo antes de falarmos em feminismos. À luz dos movimentos feministas atuais, digo que esse talvez tenha sido um dos primeiros movimentos de mulheres a favor da liberdade contra as normas do patriarcado.

As beguinhas foram perseguidas, e algumas até foram mortas na fogueira pela inquisição. Sob a pena de promoverem a liberdade de outras mulheres, acolher mulheres desamparadas, que não queriam o destino do matrimônio ou o destino dos conventos, nem ter filhos, ou até mesmo mulheres que eram expulsas de casa pelo sexo antes do casamento, ou engravidarem antes dele. Mulheres que fugiam da norma esperada, definida pela igreja, encontravam um lar nos beguinatários. Segundo Federici (2017) as beguinhas eram mulheres laicas da classe média urbana, na Alemanha e no Flandres, que mantinham suas atividades laborais longe do poder masculino e da igreja, no entanto, não havia a obrigatoriedade de celibato, como nos conventos.

Para outras autoras, as mulheres beguinhas eram “beatas” mulheres que tinham sua fé, mas que se confessavam diretamente com Deus, eram sobretudo mulheres cristãs, no entanto, desobrigadas do celibato por não ser uma ordem que fizesse parte do clero,

eram livres para ficar ou não nos beguinatários. Muitas saíam, engravidavam e retornavam para os centros para criarem seus filhos com as outras mulheres do grupo. Esse movimento de liberdade que as beguinhas criaram, começou a incomodar a igreja, e é quando o clero começa a persegui-las, sendo consideradas hereges. É nessa perseguição aos hereges que as mulheres passam a ser a figura principal de perseguição da Igreja e do Estado e que a figura da mulher passa a ser o foco da repressão. Dentre as mulheres que eram perseguidas, trago de volta para nossa conversa as parteiras e sua sabedoria popular.

Essa repressão se deu em grande medida, segundo Frederici (2017), devido à crise econômica que ocorreu logo após ao “holocausto americano” devido à invasão ao continente. O clero justificou o genocídio dizendo ser um castigo divino devido ao comportamento animalesco e repugnante das pessoas nativas, no entanto, as consequências econômicas foram sentidas, pois, o genocídio causado começou a impactar na economia e “a população começou a diminuir também na Europa Ocidental [...]” (FREDERICI, 2017, p. 167). De maneira geral a morte atingiu com mais impacto aos pobres, afetando de maneira significativa a mão de obra. Outro fator que se acredita ter impactado na taxa de natalidade, é que as pessoas com menos poder aquisitivo passaram a evitar ter filhos, para não ter mais uma pessoa para alimentar. Nesse período muitas crianças começaram a ser abandonadas ainda recém-nascidas, enquanto algumas mulheres faziam uso da medicina popular contraceptiva para evitar engravidar, ou até mesmo abortarem.

Diante desse contexto, o Estado passou a pensar estratégias de controle demográfico, tendo como grandes culpadas da alta taxa de mortalidade infantil as mulheres, sobretudo as bruxas e as parteiras, devido ao conhecimento de ervas medicinais, conhecimento sobre o funcionamento dos corpos com útero. A fim de regular a concepção, pretendia-se arruinar com o controle que as mulheres tinham sobre a reprodução, sobre os próprios corpos. As parteiras foram também acusadas de cometerem bruxaria devido ao conhecimento popular que tinham sobre a saúde da mulher. Com esse cenário o discurso médico entra em cena, era preciso que a medicina assumisse o papel das parteiras, com a intencionalidade de tirar das mãos das mulheres o poder pelo nascimento, e da contracepção.

[...] a suspeita que recaiu sobre as parteiras nesse período — e que levou à entrada de médicos homens na de partos — provinha mais do medo que as autoridades tinham do infanticídio do que de qualquer outra preocupação pela suposta incompetência médica das parteiras (FREDERICI, 2017, p. 177).

Para Frederici (2017) esse contexto pode ser pensado como “os primeiros elementos de uma política populacional e um regime de “biopoder”” (p.169), tal qual tratou Foucault (2020) na História da Sexualidade, volume I: A vontade de saber. De acordo com o pensamento de Bueno (2021) o estabelecimento da medicina acadêmica sobre a medicina da mulher estava diretamente ligado à disputa de poder, “[...] tanto sobre questões teóricas quanto sobre questões técnicas referentes ao exercício da profissão e das práticas populares. As ideias higienistas buscavam desqualificar os saberes populares a partir da perseguição aos curandeiros [...]” (BUENO, 2021, p. 68). É com a marginalização da profissão das parteiras que as mulheres perdem o controle sobre a procriação e se tornam passivas no processo do parto, “[...] enquanto médicos homens passaram a ser considerados como “aqueles que realmente davam vida” [...]” (FREDERICI, 2017, p. 177). “As parteiras tinham que se tornar espiãs do Estado se quisessem continuar com a prática” (FREDERICI, 2017, p. 177).

Com a habilitação trabalhista para exercer a profissão na parturição, a medicina criou um nicho de mercado, a obstetrícia. Os saberes, que eram populares, passados de mãe para filha, avós para netas, de mulheres para mulheres, passaram a ser ensinados nas instituições de maneira desconectada dos mistérios que extrapolavam a fisiologia e biologia dos corpos (BUENO, 2021). A sabedoria popular das mulheres vinha sendo negligenciada, o discurso médico passou a constituir as verdades sobre os corpos das pessoas, regular como nossos corpos poderiam parir.

Parir em casa, que deveria ser encarado como um ato fisiológico, passou a ser um ato de resistência para algumas, para outras pessoas imprudência e loucura. “Essa é uma boa parideira.” Ouvi isso enquanto Maya vinha aos meus braços e Rosinha conferia o horário do nascimento, e o tempo de parto. 4 horas de trabalho de parto ativo. Maya nasceu. O parto em casa é possível. A re-conexão com nossa ancestralidade e sabedoria também. Estudar sobre a história do parto, entender como esses saberes foram sendo retirados de nós, enquanto outros eram introduzidos quase que como uma verdade, trouxe segurança no meu corpo. Sabemos parir!

Esse encontro me proporcionou um resgate de minhas memórias. Com minha ancestralidade. Saberes negligenciados. Subalternizados. Saberes esses que esta pesquisa se debruça e busca valorizar. Os saberes Outros. Esse reencontro fez com que eu me reconecta-se de algum modo com minhas memórias da infância, com outras de mim, me deram o entendimento sobre a potência artística que existia em mim desde a infância, a literatura, as memórias escritas em diários que se perderam no tempo, mas

nunca das memórias, histórias resgatadas sobre as vivências de minha mãe enquanto artista plástica de Olinda. E são esses saberes que me levaram ao encontro com as mulheres de barro.

É nesse caminhar que passo a compreender um pouco mais como os saberes populares, de mulheres e cultura popular foram subalternizados. Como a caça às bruxas (FEDERICI, 2017) ajudou a cavar um abismo social onde mulheres foram mortas por homens que tinham medo “do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista” (FEDERICI, 2017, p. 294). Sumariamente, poderia dizer que o genocídio de mulheres, em meados do século XVI, a caça às bruxas, contribuiu substancialmente para com o ataque à cultura popular na contemporaneidade, para a morte e apagamento das mulheres em ambientes que deslegitimam nossos saberes.

3.5 Mulheres negras, arte e representação

Engajada pelo movimento de reflexão proposto no item anterior, proponho neste item pensar a subalternização de mulheres na cena artística em torno de recortes que me são caros na construção de minhas identidades e do modo como me reconheço enquanto mulher negra. Falar sobre a minha experiência de reconhecimento enquanto mulher negra é algo relativamente novo, digo no sentido da minha vida como um todo, não apenas na vida acadêmica, afinal de contas esta é também um tanto jovem. Tenho 33 anos, me identifico como uma mulher negra, no entanto, nem sempre foi assim, esse (auto)reconhecimento custou a chegar, ao passo que chegava, eu me escondia, não por medo das implicações racistas que sempre vivenciei, apesar de não as entender na época enquanto experiências racistas, mas por ter dificuldade de me entender nesse lugar de pessoa negra.

Foi por volta dos 25 anos que passei a me reconhecer enquanto uma pessoa negra. No reconhecimento com as outras, na universidade, durante o curso de Pedagogia, quando a discussão sobre as relações raciais efervesciam nas salas de aula do centro de educação da UFPE, durante as aulas da querida professora Roseli Tavares e os debates sempre muito bem fundamentados pela minha colega de profissão e amiga Raíza Oliveira. Fundamentados pelas experiências vividas e por suas elocuições com as teorias que Raíza possivelmente aprendera com a vida, nos movimentos sociais que fazia parte, nos encontros religiosos nos terreiros de candomblé que frequentava desde

criança. Comecei a me reconhecer nas falas de Raíza sempre a cada aula, meu encontro com ela desmantelou aquilo que eu entendia quando me via no espelho. É óbvio, ao menos pra mim, que eu não era branca, eu sabia que era negra, apesar de só vir entender a potência de chamar-me “negra” aos vinte e cinco. O que digo é que eu enxergava o tom da minha pele, mas não compreendia o sentido racial que estava tatuado nela. A moreninha. Morena. Tropicana. Nunca negra.

Ao passo que o curso seguia, meu encontro com Raíza crescia, admiração pela potência, mas também resistência em entender e aceitar, que sou uma mulher negra. Raíza, assim como outras colegas negras, faziam a leitura e me davam o “atestado” de negritude, enquanto outras diziam reiteradamente, assim como ouvia na infância de meus familiares e amigos, que eu tinha os cabelos lisos, logo, não era negra, mas branca também não era. Os racismos velados. O suposto “privilégio” de ter o cabelo liso e que me dava o passaporte para estar na sala da casa grande, mas nunca se sentar à mesa. Entender isso custou muito à minha autoestima e às minhas memórias de infância.

Eu sou uma mulher negra, mas negra de pele clara, porque se tem que marcar mais esta diferença. De pele clara e cabelos lisos. Minha mãe mulher negra de pele um pouco mais escura que a minha. Nasci numa família majoritariamente branca. Minha mãe e eu somos negras. Negras não, ‘moreninha’, ‘marrom bombom’, ‘queimadinha do sol’. Cresci ouvindo essas e outras incontáveis ‘piadas’ a meu respeito e a respeito da minha mãe, e de tantas outras mulheres e homens negros. Minhas primas até se dizem injustiçadas pelas divindades, ‘logo eu que nasci branca tenho cabelos ruins, enquanto vocês queimadinhas com cabelos bons? Que azar!’ Fui sendo apagada junto com minhas identidades e minha cor.

Com minha família também aprendi que minha boca grande era motivo de piada, mas que pelo menos eu tinha o cabelo liso. “Essa experiência do racismo no interior da família, uma das instituições mais importantes para o aprendizado e reprodução das ideologias raciais e de gênero, marcou profundamente nossa subjetividade” (FIGUEIREDO, 2020, p. 247). Meu cabelo liso, além de me dar o passaporte para acesso a alguns espaços quase sempre negados às pessoas negras, também me conferia o status de beleza que a maioria das meninas negras que eu conhecia não tinham. Junto com a beleza, conheci o exotismo do tom da minha pele clara associada às minhas longas madeixas lisas. ‘Que beleza exótica, esse cabelo é natural?’, era o que as pessoas brancas me dizem em qualquer lugar que eu vá. “De repente, o sujeito negro torna-se um

objeto para as/os brancas/os olharem, se dirigirem e questionarem, a qualquer momento e em qualquer lugar” (KILOMBA, 2020, sp).

Cresci entendendo que beleza negra, só era bela se fosse “exótica”. Passei a compreender, só depois de adulta, bem recentemente inclusive, que ter o cabelo liso, a pele clara e o corpo pequeno, não me preservou de vivenciar episódios de racismos cotidianos (KILOMBA, 2020), meu cabelo sempre foi sinônimo de admiração das pessoas brancas, mas também de estranheza e suspeição, “mas você é índia né? Para ter o cabelo liso assim, só pode ter descendência com os índios.” “O racismo não é apenas insultar, mas antes de tudo, como as pessoas [brancas] olham para você... quando as pessoas vêm perguntar [...] [esse cabelo é seu mesmo?] Isso é racismo... e essas formas de racismo me perturbam ainda mais” (KILOMBA, 2020, sp).

Provocada por essas memórias de experiências cotidianas, busquei refletir como a produção das minhas identidades e diferenças, de quem sou e como me vejo, fez com que eu elaborasse a forma de como eu leio o mundo. Ressignificar esses sentidos é meu desejo com esse texto, o encontro com minha negritude fez com que eu buscasse rever minhas verdades, minhas noções de beleza, minhas concepções sobre cultura. Assim, tenho tentado externar como a subalternização de mulheres artesãs perpassam questões de diferenças, identidades e representações de raça, classe e interiorização, para além das questões de gênero. Por isto, proponho ir além das violências de gênero que afastam e matam essas mulheres desses espaços, mas sobretudo refletir que esse apagamento é ainda mais presente quando proponho tais intersecções em torno das questões que permeiam as relações raciais, de classe e dessas mulheres que vivem às margens dos grandes centros.

Penso que quanto mais diferenças se aglutinam, mais à margem esse corpo será submetido. Impossibilitando que esse corpo exista. E na busca pela valorização dos corpos e culturas subalternizadas, para que estes possam existir e re-existir, proponho deslocar o termo artesãs, usado anteriormente, e me lanço a posicioná-las apenas enquanto artistas, não mais como artesãs. A fim de fazer um contraponto com a noção dicotômica de arte/artesanato, artistas/artesãs, que localizam arte-artesanato enquanto algo de menor valor. No entanto, ancorada pelas teorizações dos Estudos Culturais, não pretendo reforçar dicotomias, mas posicionar o artesanato considerado “popular” enquanto artefatos da cultura tão potente quanto qualquer outro considerado mais válido que os tidos como populares. Aqui “artesanato” é Arte.

Dito isto, acho importante pensar sobre colonialidade e que esse pensamento tenha seu ponto de partida em outras noções de mundo. De modo que seja possível considerar uma localização que ultrapasse a geografia, é epistêmica Gomez (2019). É política. Ética, estética, “pues recoge la experiencia vivida de la colonialidad durante más de cinco siglos” (GOMEZ, 2019, p. 369).

Minha intenção em trazer este ponto sobre a colonialidade para a discussão é que possamos ruminar a questão sobre os saberes subalternizados, tentar, mesmo que brevemente, trazer uma explanação sobre o processo de hierarquização cultural que, segundo Gomez (2019), compreende o mundo formatado com um único centro, que colonizou o sentir artístico a partir de uma visão ocidental, de uma estética colonial, elaborada pelo pensamento estético colonial capitalista. Nesta dissertação, tento, humildemente, um exercício de pensar outros mundos possíveis (GOMEZ, 2019).

Neste sentido, busco entender como esse processo de colonizar a estética corroborou para o apagamento de artistas mulheres, sobretudo as mulheres negras e periféricas. Acredito que meu ponto de vista acerca desse assunto já esteja subentendido em outros tópicos abordados acima, no entanto, acho pertinente trazer à tona, de maneira mais específica, como essa visão de mundo, que o divide entre o que é válido e o que é inexistente, construiu muros, definiu “arte” como sinônimo do que é belo, logo o artesanato recebeu o lugar inferior nessa classificação (GOMEZ, 2019). Neste sentido, Piper (2019), em um texto publicado em 1990, denunciava os racismos que mulheres negras artistas sofriam nos Estados Unidos entre a década de 1980 a 1990.

Sociólogos sabem que grupos tentam aumentar pressões internas visando à conformidade e à homogeneidade, para assim conservar suas identidades em face de pressões externas que forcem a dissolução em um todo maior. E justo agora, quando a sociedade estadunidense impõe um *ethos* euro-étnico, cristão e heterossexual masculino a todos nós, com o intuito de manter uma única identidade estadunidense em oposição a incursão do outro, das democracias emergentes na Rússia e na Europa Central, do mesmo modo o mundo da arte reafirma a todos nós uma estética euro-étnica, heterossexual masculina, com o objetivo de resistir à presença de gays, negros, indígenas, imigrantes e praticantes de sexualidades desviantes dentro de seu santuário íntimo (PIPER, 2019, p. 209).

Pensar sobre isto me fez recordar um momento de diálogo, enquanto eu ainda era estudante de Pedagogia, lá pelo terceiro ou quarto período do curso, quando conheci Everson Melquíades, hoje um grande amigo. Em sua primeira aula, Mel era o professor fora do lugar, para mim, quebrava com todos os estereótipos que eu esperava e que havia construído a respeito da docência, sobretudo ao nível de graduação. Irreverente. Divertido. Provocativo. Mel pôs a sala toda a pensar. Com uma didática e metodologia

únicas, fez com que eu questionasse minhas certezas. Mel é professor da disciplina de Fundamentos de Ensino de Artes, no Centro de Educação da UFPE. Logo no primeiro encontro Mel pediu que a turma levasse um objeto de arte para apresentar na aula seguinte. Sem maiores detalhes sobre o que seria a atividade, a des(ordem) era levar o objeto e apresentar a turma, e sob o julgo das demais pessoas da sala, dizer se o objeto apresentado se tratava ou não de “arte”.

A aula de Melquiades seguiu inteira com as apresentações. Sempre que alguém apresentava um objeto, o professor questionava quem apresentava e as demais pessoas na sala “E isso é arte?”. Com tom ambíguo na fala, Mel questionava repetidas vezes. “Tem certeza? Isso é arte?”. Entre um burburinho e outro, a turma cochichava e afirmavam que sim, outras mudavam as opiniões, se questionavam se era ou não arte. É arte ou não é o pano de prato bordado pela minha vizinha? E o filme documentário que eu produzi com minha turma no período anterior? O boneco de barro que trouxemos da nossa viagem à Caruaru após um congresso? Muitos eram os objetos. Mas a questão que ficou durante toda a aula foi “então o que danado é arte?”.

Mel encerrou a aula deixando a questão em aberto. Não afirmou, tampouco negou que qualquer um dos objetos apresentados fossem ou não arte. Fui pra casa refletindo sobre isso, questionando-me. Tentando entender a proposta da aula. Confesso que de início achei provocadora, mas irritante. Mel havia mexido com minhas certezas, mas também com minha vaidade. Um semestre antes eu havia participado de um curso sobre arte educação, ali mesmo naquele mesmo centro, e neste curso as noções sobre o que era arte estavam muito bem demarcadas, muito embora o que as professoras diziam em aula parecesse dizer o contrário, mas era possível perceber nas entrelinhas, nas expressões artísticas por elas apresentadas à turma, pela seleção de obras e artistas. Lembro que a professora Bia falou que nem tudo poderia ser arte, existiam alguns critérios para que algo pudesse ser considerado arte, ou não.

Ora, foi partindo desses pressupostos apreendidos nas aulas daquele curso de extensão, aplicado por duas arte/educadoras, igualmente “habilitadas” tal qual o professor Melquíades, que eu passei a questionar os posicionamentos de Mel, mais pelo sentido de preservar as minhas convicções. Pouco a pouco comecei a compreender, e mais que isso, sentir a arte que o professor Mel falava. Concomitantemente a isto eu estava cursando as aulas da professora Rosângela sobre as teorias de currículo, e integrante do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) em História com a Tereza Didier. Com Rosângela eu fui aprendendo ser possível usar a literatura, a poesia e a arte

para falar sobre currículo, sobre cultura. Tereza Didier trouxe um olhar mais sensível sobre a história, como ela costumava nos dizer, as histórias cotidianas. A história está na sabedoria das nossas avós, na brincadeira de criança, na lembrança, nas memórias. É possível sair desse lugar-comum e começar a enxergar o mundo por outra ótica não ocidental, descentralizada, para além do capitalismo, como nos propõe Gomez (2019).

Voltando ao diálogo e provocações de Mel, pude ir mudando minhas certezas ao passo que ia amadurecendo na universidade, vivenciando certos espaços que me provocavam deslocamentos. Desse modo, em certa altura das aulas de Melquiades, ele passou a questionar justamente como construímos nossos ideais de beleza, usando como exemplo o amor romântico e as expectativas que criamos para o nosso par amoroso. Baseando sempre nossos desejos em referências que os filmes e telenovelas, estes artefatos da mídia nos ajudaram a construir um padrão estético de par ideal e de beleza, mas que quase sempre essa expectativa não conseguia ser atendida, pois, esse padrão é irreal e baseado em uma estética branca e ocidentalizada. De maneira a confrontar as estudantes, professor Mel começou a perguntar quem ali tinha um par romântico digno dos galãs de filmes, algumas se arriscavam a dizer que tinham, de imediato Melquíades pedia para ver a foto, e com tom de sarcasmo ele logo dizia “isso aqui? Não é padrão europeu de jeito nenhum!”.

O que quero com isso é usar como exemplo as provocações de Mel para pensar como as nossas convicções se constituem, nossas verdades, nossos desejos e gostos. Ao confrontar de maneira peculiar as alunas sobre seus gostos e de desmentir que elas não tinham um par romântico que atendessem a tal expectativa, Mel pôs a turma a pensar em como essa visão de beleza era deturpada por essas expectativas que nos são apresentadas desde muito cedo. Dessa maneira, vamos aprendendo o que é beleza não apenas sobre a fantasia do par ideal, mas também sobre outros aspectos que vão sendo constituídos em conjunto com esses ideais. Assim como a construção da ideia do que é arte como sinônimo do que é belo, e artesanato constituído como algo feio, inferior e de menor valor. De mesmo modo a arte de pessoas negras, sobretudo de mulheres negras, sofrem repressão no mundo da arte.

Ainda em diálogo com Adrian Piper (2019), sobre a negação de que existam mulheres de cor artistas, a autora argumenta com vários exemplos que demonstram essa repressão com as pessoas negras nos Estados Unidos na década de 80.

Exemplo de 1983: Rosalind Krauss explica para seus companheiros participantes do simpósio de crítica de arte da NEA⁵ que duvida que exista alguma arte afro-americana de qualidade que não tenha sido reconhecida, porque, pelo que lhe consta, provavelmente não existe (PIPER, 2019, p. 210).

Exemplo de 1989: Roberta Smith explica ao documentarista Terry McCoy que o verdadeiro problema com a arte dos afro-americanos é simplesmente que esta não é boa, pois se fosse estaria nas grandes galerias; que ela esteve no Studio Museum algumas vezes, mas nunca viu nada que valesse a pena; que é tudo muito derivativo e por aí vai (PIPER, 2019, p.210).

Para além dos racismos incutidos nessas declarações, gostaria de chamar atenção para as questões, igualmente racistas, que dizem respeito a qualidade da arte de pessoas negras, inclusive indicando a possível (in)existência para justificar o (não) reconhecimento dessas artistas e suas produções. Afinal, se não foram reconhecidas é porque não existem, ou como sugere o segundo exemplo, é que simplesmente não é boa. Desse modo, posso retomar as questões levantadas por Melquíades a respeito de um padrão daquilo que é belo, do que é validado como arte e o que não é. Para mim, hoje compreendo de maneira mais alargada as declarações do professor Everson Melquíades, entendendo quais leituras de imagens somos levadas construir a respeito da cultura popular, por exemplo.

É a partir de uma rede de discursos brancos, masculinos e heterossexuais que as representações tomam forma, implicando nas significações que absorveremos e tornar “real” no nosso imaginário e na constituição de nossas identidades. Nesse sentido, passamos a rechaçar tudo aquilo que nos foi imposto como inferior e ruim, logo, feio e sem qualidade, questionável. “[...] o problema do mundo da arte que, dominado por brancos, não costuma vislumbrar negros como produtores de imagem” (WALLACE, 2019, p. 225).

Isto posto, gostaria de seguir o diálogo retomando, acompanhada de Wallace (2019), a questão levantada por Nochlin (1971) sobre o “problema histórico da artista mulher [...] e com a questão visual da representação da mulher na arte” (WALLACE, 2019, p. 228), sobre isso Nochlin reiteradamente completa suas formulações com “e artistas negros também.” Ora, nós, mulheres negras, em nossos debates sobre identidade e a constituição do Outro, levantamos justamente como ponto central a noção de “e negros também” (WALLACE, 2019). Nesse sentido o que eu gostaria de expor é que não é possível, de maneira conceitual, abordar a questão de gênero sem ampliar a discussão sobre o problema racial que perpassa a constituição de nossas individualidades e do

⁵ National Endowment for the Arts.

modo como somos lidas como (não) sujeitos. Para Wallace (2019), não é possível anexar a questão racial às elaborações sobre gênero sem que provoque algum tipo de violência.

Ainda assim, o que Nochlin (1971) propôs foi discutir a impossibilidade de alcance institucional por parte das mulheres (brancas) e das pessoas negras/não brancas.

De fato, artistas negros [...] tem sido submetidos a uma restrição ainda mais absoluta e devastadora dos seus direitos à genealidade, ao talento individual e à “doçura e visibilidade”, celebrada formulação de Metthew Arnold (1822-1888) (WALLACE, 2019, p. 228).

Outro ponto significativo nas análises de Nochlin (1971) é o problema sobre o nu feminino na arte ocidental. A mulher (branca) é recorrentemente objetificada com uma sensualidade dócil e pura, “um clichê do imaginário ocidental branco de belas artes [...]” (WALLACE, 2019, p. 228), para o deleite do espectador branco. Em contrapartida, o nu de pessoas negras é inexistente nas obras de artistas negras do século XIX e raros no século 20. O nu feminino negro é desproporcionalmente raro, na contemporaneidade, especialmente na produção de pessoas negras (WALLACE, 2019).

Artistas brancos dificilmente retrataram nus negros por causa da falta de crença na humanidade negra, ao passo que artistas negros, por sua vez, também não o fizeram, possivelmente em resposta à ênfase estereotipada numa suposta hiperssexualidade animalesca (WALLACE, 2019, p. 228-229).

Nesse ponto, gostaria de retomar as questões sobre identidades e diferenças, e como nos reconhecemos a partir dos artefatos da cultura, como estes representam pessoas negras e suas narrativas, como nos ensinam a reproduzir um padrão estético hegemônico de beleza, e de que modos constroem ideias dominantes sobre o que é belo e bom a partir de exemplos e discursos criados num *ethos* ocidental. Para mim a noção de Cultura é uma das noções mais difusas e inquietas, confesso ter um pouco de dificuldade de compreendê-la e trazer para discussão nesse texto, apesar de o termo ser uma parte substancial da pesquisa.

Portanto, admito que venho tentando dialogar com várias autoras na tentativa de, talvez não compreender, mas achar um sentido mais próximo para aquilo que sinto enquanto desenvolvo essa pesquisa. Sem querer acertar, ou afirmar uma noção fechada do que é a cultura, mas tentarei – não sem intervalos, pois, concordo que às vezes posso ser demasiada piegas e prolixa – conversar com algumas ideias para que assim eu possa compreender mais a mim, do que a própria ideia de cultura. E talvez achar algumas respostas, mesmo que estas não sejam as únicas respostas possíveis.

Desse modo, na tentativa de elucidar que nenhuma questão está fechada neste estudo, tampouco no que diz respeito às indagações sobre o termo Cultura, retomo uma conversa que tive logo no início nas formulações que fundamentam teoricamente a pesquisa. Segundo Hall (2016) o termo Cultura, se lido a partir de teorizações tradicionais, pode ser entendido como algo que agrupa “o melhor” que já foi produzido numa sociedade, considerado “alta cultura”. Por outro lado, a “cultura popular”, assumindo uma interpretação mais moderna do termo, foi distribuída às atividades desenvolvidas no cotidiano das “pessoas comuns”.

Por muito tempo, o confronto entre alta cultura e cultura popular foi a maneira clássica de se enquadrar o debate sobre o tema - em que esses termos se viam inevitavelmente atrelados a uma poderosa carga de valor (grosso modo, alta = bom; popular = degradado) (HALL, 2016, p. 19).

De maneira mais geral, elaboro, nesse momento, o termo Cultura a partir de Hall (2016) para dizer que se trata de um “compartilhamento de significados” entre os integrantes de uma sociedade. É a forma como determinado grupo, participantes de uma mesma cultura, interpretam e dão sentido “[...] a indivíduos, objetos e acontecimentos. As coisas “em si” raramente – talvez nunca – têm um significado único, fixo e inalterável” (HALL, 2016, p. 20). Porém, há sempre uma diversidade de significados dentro de toda cultura, mas as formas culturais ocidentais passaram a dividir esses significados, atribuindo a eles um sentido mais fixo de cultura e estereotipando tudo aquilo que é “diferente” do esperado pela cultura de discursos hegemônicos. “Acima de tudo, os significados culturais não estão somente na nossa cabeça - eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos” (HALL, 2016, p. 20). Contudo, é a partir do uso que fazemos, da forma como os interpretamos, que levamos sentido aos objetos, pessoas ou acontecimentos, ou ainda pelo modo que os integramos no nosso cotidiano.

De outro modo, poderia dizer que é possível conceber sentido às coisas, ou pessoas, levando em conta o modo como as representamos, ou seja,

[...] as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p. 21).

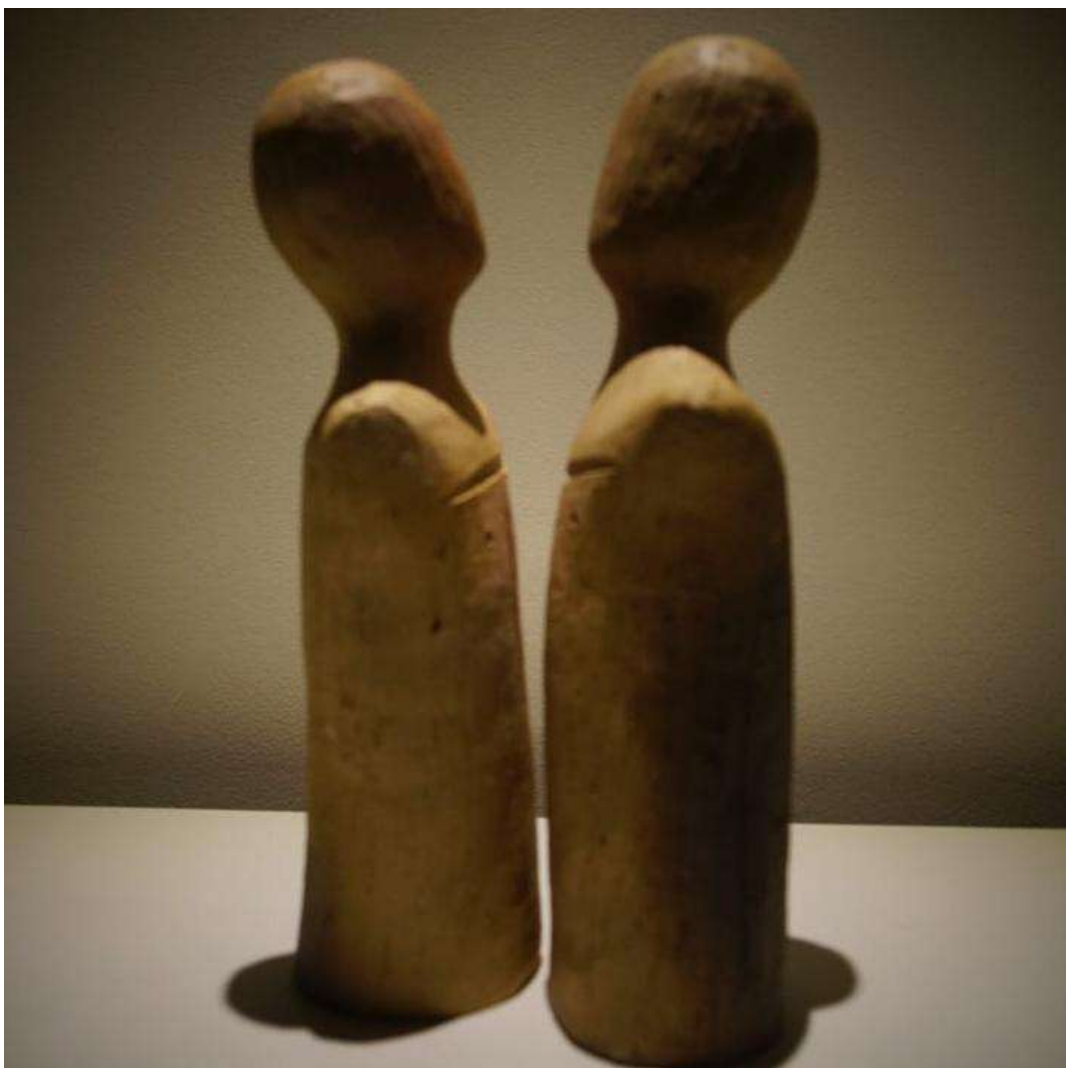
Por esse motivo, que as questões em torno das representações sobre pessoas negras, sobre mulheres e mulheres negras, me levam a pensar nos exemplos expostos por Adrian Piper (2019), refletir os motivos, ou alguns deles, para que pessoas negras, sobretudo mulheres negras, sejam rechaçadas na sociedade ocidental. Quais imagens, quais

compartilhamentos de significados, circulam nas interações que fazemos para que pessoas negras sejam vistas como inferiores, como “diferentes”? Para Hall (2016) é a partir da produção de sentidos, elaborados em diferentes áreas e desdobrados vários processos e práticas que o nosso circuito cultural sugere que sentidos serão elaborados. É o sentido que alimenta a noção sobre nossas identidades, e diferenças, sobre quem somos, a que grupo pertencemos, e que é possível entender como a cultura restringe ou mantém as identidades e diferenças dentro do grupo em que vivemos.

A vista disso, proponho ao longo das análises que seguem nos capítulos seguintes, a partir das obras e narrativas das mulheres artistas de Tracunhaém, considerando tais intersecções levantadas brevemente nesta seção, um diálogo possível de subverter a lógica hegemônica de representação. Embora essas mulheres tenham sido constituídas em um circuito cultural que tende a apagá-las enquanto pessoas que produzem imagens e significados a partir de sua arte, é importante destacar que esses circuitos e imagens não são fixas, a depender da forma como atribuímos sentido a elas. Assim, analiso as obras e as narrativas das mulheres na tentativa de enxergar para além do hegemônico que meu olhar também foi culturalmente ensinado a ver, mas procurando reeducar outros modos de olhar.

4 OLARIA III – O CAMINHAR ENTRE AS MULHERES DE BARRO: UM ENCONTRO. UM PERCURSO. OU TALVEZ UMA METODOLOGIA

Fotografia 5- Coleção minimalista KYF - Lenys artes em barro



Fonte: Acervo pessoal da artista / Foto: Renato Nal

Não deixem sua mente negar
suas mãos
memória alguma do que passa por elas
nem seus olhos
nem seu coração
tudo pode ser usado
menos o que é inútil
(você precisarão se lembrar disso quando forem acusadas de destruição) [...]
(AUDRE LORDE, 2020, p.13 – trecho do poema “para cada uma de vocês”)

Partindo dos pressupostos apresentados até aqui acredito que seja preciso destacar alguns caminhos que pretendo percorrer para a feitura do serviço que aqui me cabe. Portanto, neste capítulo discutirei os percursos, os encontros e desencontros com a pesquisa, os caminhos que me levaram até as artistas-mulheres, e o caminho teórico-metodológico eleito para darmos conta dos objetivos e respondermos nossas perguntas.

Neste sentido, considero importante retomar o objetivo geral que a pesquisa pretende alcançar, que gira em torno da busca pelas principais mediações pedagógicas-culturais, a partir da perspectiva de gênero, a fim de compreender como estas pedagogias aparecem nas obras de arte das mulheres artesãs de Tracunhaém.

Logo, a pesquisa se vale da noção de pesquisa qualitativa baseada em Minayo (2001) que considera as preocupações da pesquisa social uma realidade que não é capaz de ser quantificada, matematizada. Para a autora a pesquisa de cunho qualitativa se debruça no universo “de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 2001, p.21-22). O que para Melucci (2005) possibilita às pesquisadoras refletir sobre a produção de conhecimento na Ciência como sendo algo em constante construção, que não existe uma verdade absoluta dos fatos. A produção de conhecimento se dá no cotidiano social e não se dá separadamente da vida, tampouco está acima dela.

Neste sentido, esta pesquisa pretende se contrapor a uma visão tradicional de se produzir conhecimento, assim me propus “a repensar o funcionamento metodológico que é fundado na concepção cartesiana do saber científico, que carrega a pretensão de domínio sobre o sujeito que participa da pesquisa, distanciando-o de seu pesquisador” (CARDOSO; CARVALHO, 2018, p. 188). Afinal de contas é inspirado num modo não racionalista de conceber os saberes que este texto tem se apresentado desde suas primeiras linhas. É na tentativa de um pesquisar-viver que me debruço em tais perspectivas, por acreditar ser possível reinventar e ressignificar as noções racionalistas que concebem o entendimento do que significa fazer Ciência. Pretendo demonstrar através das pedagogias e fissuras encontradas nas peças que serão por mim analisadas a possibilidade de articular a inegável dobradiça que engendra a produção de conhecimento e o fazer ciência no cotidiano.

4.1 O encontro

O meu caminhar para as mulheres do município de Tracunhaém em Pernambuco, e suas obras de arte esculpidas no barro, como já foi dito nas notas introdutórias deste trabalho, se deu motivado pelas interlocuções com as outras que (per)passam minha trajetória de vida-acadêmica. Retomo aqui algumas questões que levantei lá, para que possa apontar os percursos teóricos-metodológicos da pesquisa. E, portanto, digo-lhes que meu caminhar para essas artistas-mulheres-artistas se deu no encontro comigo mesma, ao encontrar com as outras. Ao passo que caminhava pela vida com as outras, fui me fazendo, no entanto não necessariamente me encontrando. Foi muito recentemente que fui acometida por uma epifania, ou por algumas epifanias ao longo do caminhar com as outras, e que assim, talvez, pude me encontrar. Ao menos a versão que escreve estas linhas agora. Em 19 de outubro de 2021 às 11h53min. Amanhã, ou mais tarde, poderei eu ser uma outra versão de mim mesma, ou outras versões que coexistem e habitam no meu corpo-existência.

Minha mãe, que é artista-mulher e escultora em papel machê, representa em suas peças a Cultura Popular de Pernambuco. Entre Rainhas e Reis do Maracatu, dançantes do frevo de rua, o bumba meu boi, caiporas e papangus. Cresci vendo minha mãe moldar meticulosamente a massa feita de papel de jornal. Desde a feitura da massa, até a peça pronta, tudo pra mim era arte. As noites acordadas ajudando a cortar as tiras de papel, distribuir as lantejoulas, o brocal, ou simplesmente contemplando a destreza com a qual ela colocava cada pinga de tinta, com a precisão de seus acabamentos milimetricamente perfeitos. Era verdadeiramente apaixonante. Hoje ao lembrar sou tomada por uma certa melancolia, por sentir o cheiro doce da saudade. O cheiro de cola. A cola, diluída em água para dar o ponto certo de impermeabilizar a peça de papel, sem deixar que a cola manchasse a peça. Era de uma sabedoria potente. Ah! o cheiro da cola. A tinta sobre o papel. O aroma do grude cozinhando no fogão. Assim, quando fui apresentada a possibilidade de pesquisar sobre as obras de arte das mulheres artesãs de Tracunhaém, eu imediatamente disse sim pra elas. Mas pra mim também. Era a doce lembrança da saudade batendo em minha porta, embora eu só soubesse disso meses depois.

Quando meu gentil orientador, ainda em nossa primeira orientação, numa das salas do Programa de Pós-graduação em Educação Contemporânea - PPGEduC, ainda de modo presencial, pois o mundo ainda não tinha sido acometido pela Pandemia da Covid-19. E por falar em saudade, que saudade que dá do cheiro das salas de aula, do

perfume das pessoas, de me sentar nas cadeiras, do toque, do afago de um abraço. Mas voltemos ao dia de nossa primeira reunião, Ridelma Moura, Mário de Carvalho e eu, numa sala do PPGEduC, ajustando os encaminhamentos para a tentativa de uma bolsa pela Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco - Facepe e pensando sobre os possíveis ajustes do projeto-pesquisa. Mário me deu duas sugestões para que pudéssemos, ele e eu, repensar o campo-objeto do meu pesquisar. - O que você acha da arte figurativa das mulheres artesãs de Tracunhaém? Disse ele, com olhar que mais parecia ler meus pensamentos. Eu ainda não sabia por que havia escolhido esta opção, talvez tenha sido levada por meu desejo pulsante para que a arte me salvasse mais uma vez.

No caso da nova proposta de pesquisa, mudamos o campo, pois o objeto permaneceria o mesmo. Como já sabido, este estudo se propõe enxergar os artefatos da cultura como pedagogias culturais, e nesse sentido as obras de arte dessas artesãs entraram como campo a ser analisado.

4.1.1 Caminhando entre elas

Depois do encontro e algumas epifanias que me proporcionaram quedas e diversos encontros comigo mesma, levando do encontro ao caminhar entre elas. Digo entre elas, pois, ainda não é possível dizer que estou caminhando com elas, mas observando-as a “olhos nus” fazendo empréstimo do termo cartográfico utilizado por Rolnik (2016). Desse modo, esta pesquisa pretende contemplar as narrativas das artistas mulheres produtoras de arte no barro. Apesar do foco da pesquisa está direcionado para análise das obras de arte, o meu olhar, de uma mulher que pesquisa no encontro com as outras, pretende considerar as narrativas dessas mulheres, suas vivências e histórias de vida que serão possíveis de encontrar em suas obras.

Assim, pretendo neste item apresentar brevemente o campo-objeto da pesquisa. As obras e as artistas, a partir de um olhar nu que foi capturado, e assim me seduz a mergulhar nelas, para outros encontros.

Quando finalmente me encontrei com as mulheres de Tracunhaém, fomos acometidas pela Pandemia do novo coronavírus Covid-19, o que impossibilitou minha imersão ao campo, conhecer pessoalmente as obras e suas mestras do barro. O meu caminhar entre elas se deu de maneira virtual, a tentativa de encontro presencial ainda não foi possível. Mesmo vacinadas, elas e eu, outras demandas de trabalho nos tomaram

tempo, e nesse sentido o diálogo se estabeleceu no encontro através de conversas via *whatsapp* com a presidenta da Associação de Artesãos de Tracunhaém (ASSOCIATRA) Regilene Tibúrcio. O contato inicial foi feito através da página do *Instagram*, quando Regilene me enviou o contato da ASSOCIATRA para que pudéssemos conversar melhor a respeito de minhas propostas.

Foi no contato com Regilene, mas também nas pesquisas da internet, no site de busca *google*, que me levou ao *Youtube* e outras plataformas, que pude conhecer Mestra Maria Amélia e Noêmia das Bonecas⁶. Neste momento abro espaço para apresentar as mestras Maria Amélia, Noêmia das Bonecas e Regilene Tiburcio e os motivos que me levaram a dialogar com elas e suas obras.

Regilene é artista do barro, sua produção é diversa, no entanto a artista se dedica em grande medida à arte santeira. É a produção de Santo Antônio, entre outros santos e santas, que a página do *instagram* do ateliê de Regilene é tomada. No primeiro encontro com a artista, que se deu na tentativa de algum contato com a ASSOCIATRA, eu fui afetada por suas obras, apesar de não saber dizer ainda o porquê, mas é possível dizer que algo naquelas imagens me convidaram a examiná-las.

⁶ Noêmia faleceu em 28 de agosto de 2021. Uma perda lastimável para a cultura pernambucana. No entanto, Noêmia vive eternizada em suas obras.

Fotografia 6- Nossa Senhora – Lenys artes em barro



Fonte: Arquivo pessoal da artista

Mestra Maria Amélia, Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco (GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 2011), única artista-mulher de Tracunhaém a compor o catálogo de Mestras do Centro de Artesanato de Pernambuco, no Marco Zero do Recife. Maria Amélia tem 98 anos e ainda produz sua arte passando seus ensinamentos para as próximas gerações. Aprendeu com seu pai o modelar no barro, mas é nas telas de santos que via na feira da cidade que se inspira para reproduzir sua arte santeira. Enquanto seu pai produzia painéis de barro para vender na cidade de Olinda, Maria Amélia, a pedido de seu pai, moldava bichinhos e bonecos de barro. O pai levava as produções para vender junto com as painéis e sempre dava o dinheiro das vendas à Maria Amélia. Sobre a sua relação com o barro Maria Amélia revela: "Nas peças, os artesãos contam suas histórias. Meu pai dizia que o barro era saúde porque descansava por muito tempo nas

profundezas da terra. Eu tenho tanto amor pelo barro que quando morrer quero ter um pedaço dele nas minhas mãos” (MARIA AMÉLIA, s.d.).

Fotografia 7- Nossa Senhora de Mestra Maria Amélia



Fonte: Portal do Artesanato de Pernambuco

Noêmia das Bonecas, conhecida pela sua vasta produção de bonecas a qual lhe conferiu o apelido e nome que carregou ao longo de sua existência enquanto artista do barro. Meu encontro com Noêmia buscando na plataforma *youtube* vídeos sobre a arte do barro produzida no município de Tracunhaém. Entre uns e outros, encontrei uma

entrevista com a artista, ali fui afetada pela narrativa de Noêmia, por sua história de vida, e mesmo sem saber que aquela mulher se tratava da “famosa” Noêmia, título que a mesma recusava receber. Dizia que não era famosa de coisa alguma (SÁTIRO, 2019). Na breve entrevista, porém muito potente, a artista fala brevemente sobre sua trajetória e ali me veio o desejo de conhecer Noêmia e sua obra mais de perto. Em outras buscas encontro com a entrevista concedida ao blog de Camila Sátiro (2019) e nessa entrevista é possível conhecer um pouco mais das dores que Noêmia e suas bonecas carregam e se transformam em potência através de seu fazer artístico. Noêmia afirma que o barro, a arte e as bonecas, a salvaram. E é com esta frase, que me inspira a escrever, que encerro esta seção: A arte salva!

Fotografia 8- A namoradeira de Noêmia das bonecas



Fonte: A autora (2022)

4.2 O percurso

Começo este tópico dizendo que não pretendo, pois, conforme tudo que já foi dito até aqui, traçar um percurso fixo de caminhos marcados pelos cânones da pesquisa em educação pautada por um cartesianismo, tampouco quero “[...] fazer proselitismo, ganhar adeptos [...]” (BUJES, 2002, p.11), mas como salienta Bujes (2002), digo-lhes que este é um texto apaixonado, intencional e quem sabe na tentativa de manifestar em outras a sensibilidade de “buscarem novas armas” (BUJES, 2002, p. 11). É nesse passo que busco, na senda dos Estudos Culturais, um estranhamento do meu modo de ver o mundo, de ver o que já foi visto por outras, mas precisamente por mim mesma. É dialogando com Wortmann, Costa e Silveira (2015) que busco a tentativa de desfamiliarizar o meu olhar como estratégia de desnaturalizar os espaços pedagógicos. Revendo. Reelaborando os significados já enraizados, naturalizados.

É nesse sentido que busco nas obras das mulheres de Tracunhaém as fissuras, aquilo que me provoca olhar com outros olhos, cheirar outros cheiros, sentir outros universos que já tinha se apresentado a mim quando me foi proposto investigar esses artefatos. Inicialmente eu estava olhando com olhar repetitivo para essas obras, mesmo antes de conhecê-las eu deduzia que as mulheres e suas esculturas moldadas no barro reproduziriam um padrão de estereótipos de gênero moldado pelos discursos do patriarcado, e poderia até estar certa nesse sentido. Esta era a hipótese inicial.

No entanto, motivada pelos Estudos Culturais, campo teórico-metodológico que norteia a pesquisa, mas também pelos meus próprios caminhos, afinal, como já foi mencionado aqui, esta pesquisa não se dá no vazio, não há possibilidade de traçar caminhos sem as reminiscências, sem os fragmentos que nos constitui enquanto pessoas no mundo. As questões nascem das inquietações, daquilo que provoca, que faz movimentar. É no incômodo do já sabido (CORAZZA, 2007) que nasceu em mim o desejo de olhar nas brechas, nas fissuras. Certa vez a professora Rosângela Tenório me inquietou com uma questão, e é nela que sempre retorno quando estou a fazer pesquisa, quando estou a viver. Portanto, desde então questiono-me diariamente “- Se já sabemos a resposta, não há sentido em pesquisar” me dizia ela. Certamente não com essas palavras, pois a memória me falha neste momento, mas era o teor de seus questionamentos. Ir em busca do novo, mesmo que todas as outras pessoas já tenham pesquisado aquele objeto, aquele mesmo campo, sempre existe algo na brecha. E é nessa brecha que pretendo olhar.

Em busca de Pedagogias Culturais que subvertem o nexo dominante-patriarcal-branco-europeu-cristão-moderno me debrucei nas obras dessas mulheres não com a intencionalidade de mostrar os rasgos, mas pretendo entrar nessas brechas para tentar dizer como elas provocaram tais inquietações. “Em suma, criar um problema de pesquisa é virar a própria mesa, rachando os conceitos e fazendo ranger as articulações das teorias” (CORAZZA, 2007). O que esses rasgos nos provocam? Que subversões? Há subversão nelas? Que pedagogias culturais são essas? Não sei ainda, mas é nas fissuras que pretendo encontrar as respostas, ou talvez mais questões, é nelas que pretendo me entranhar.

Dito isto, é preciso dizer por quais linhas e lentes tento provocar esses deslocamentos. E por que me lanço nessa hipótese de encontrar talvez uma subversão nas obras dessas artistas? Pedagogias Culturais de gênero que subvertem, provocam deslocamentos. Ora, podemos dialogar com Linda Nochlin (1971), Andrea Giunta (2020) e Ana Mae Barbosa (2019) quando elas trazem para dentro da academia, cada uma a seu modo, tempo e contextos, os questionamentos do não reconhecimento da mulher artista, onde essas mulheres estão, quem são essas mulheres que produzem arte? O apagamento de artistas mulheres na história da arte por si só já nos denuncia bastante a respeito dessa subversão.

Não é então subversivo que Dona Maria Amélia, hoje com 98 anos, desde os 8 já produz arte no barro? A mim isso já se apresenta como subversão das normas. Trago a Mestra Maria Amélia apenas como um exemplo, mas poderia trazer tantos outros como no caso de Regilene, que é hoje a segunda mulher a se tornar presidenta da ASSOCIATRA. Noêmia das Bonecas, que foi a primeira a presidir a associação, hoje falecida, mas sua obra permanece viva, também se apresenta como subversiva em sua narrativa de sair de casa ainda muito jovem e sustentar-se com sua arte. Noêmia sempre ressaltava, em entrevistas acessadas pelo portal do YouTube, o desejo que tinha desde jovem em conseguir sobreviver com sua arte.

Volto nesse momento às questões em torno do caminho metodológico que esperam que eu aqui descreva. Aos “quadros bem arranjos” de ferramentas (BUJES, 2002) que se articulam com as teorias que fundamentam as análises da investigação. O que se espera, nos moldes da modernidade, é que o referencial teórico não se confunda ou se misture com a metodologia. Os limites bem estabelecidos, alinhados, demarcados. A preocupação de seguir a tal receita de bolo para que assim se possa chegar aos resultados e conclusões das análises de maneira linear, reta. Porém, a metodologia por

mim eleita é fluída, não fixa. Não segue receitas de bolo, mas também não se dão soltas ao acaso. Mas não se fixa em tabelas e quadros demarcados, aqui a metodologia se mistura na teoria, quase que organicamente se confluem em uma só coisa.

Nesse caso, concordo com Paulo Freire (1996) em dizer que prática e teoria são indissociáveis, não se pode descolar prática e teoria para não cair no vazio de uma reflexão sem ação. Obviamente que Freire falava a partir de um outro contexto, dialogando com o fazer docente, no entanto acho possível deslocar o diálogo que Paulo Freire propunha em seus estudos. Portanto, a teoria não explica a prática, pois ela é a prática em si mesma (BUJES, 2002).

4.3 A análise cultural e a cartografia: uma colcha de retalhos

Os Estudos Culturais, base teórica e metodológica que orientam este estudo, têm como um de seus métodos a análise cultural para a consideração e interpretação dos dados. Tais estudos se caracterizam por agirem em diversos campos de saberes das humanidades e das artes (WORTMANN, 2002). Essas análises se destacam aqui por darem visibilidade a estudos que não são valorizados em análises tradicionais, de tal modo que o estudo sobre a interpretação da arte figurativa esteve invisibilizada dos estudos científicos por um longo período, principalmente no campo das humanidades e ciências sociais, no entanto tais artefatos produzem identidades e visões de mundo que não eram valorizados até antes da virada linguística e a entrada das análises qualitativas nas ciências sociais.

Outro ponto importante que eu preciso destacar neste momento é que os Estudos Culturais, por serem considerados uma “antidisciplina” (ESCOSTEGUY, 1998; 2010; WALSH, 2010), possibilitam o uso de uma diversidade ampla de métodos, técnicas e teorias se aliando ao campo para dar conta de refletir sobre os fenômenos sociais que me proponho analisar. É dessa indisciplina que se apresenta, para mim, a beleza contida neste campo de estudo. É a possibilidade de dançar por entre as noções e termos que Wortmann (2002) vai chamar de *patchwork* imperfeito. Para tanto, as escolhas dos retalhos para a costura de teorias e técnicas é preciso ter posicionamento crítico diante do histórico de exclusão epistêmica que os Estudos Culturais buscam repudiar. Assim, podemos dizer que os EC não são tudo ou qualquer coisa, apesar de abrir portas e possibilidades que me parecem infinitas, se faz necessário escolher bem que retalhos serão costurados e quais linhas usaremos.

Nesse sentido, há quem diga que exista campos de saberes mais dignos que outros, o que os EC propõem refletir é que muitas vezes, textos considerados menos dignos de análises, despertam mais o interesse de quem se propõe pesquisar a partir desse referencial. Ora, não quero invalidar tais produções consideradas inteligíveis e inquestionáveis pelas perspectivas mais tradicionais, o que me arrisco a dizer, amparada pelas teorizações deste campo, é que em qualquer uma dessas produções culturais, sejam as obras de arte consolidadas pela visão eurocêntrica, ou as obras das mulheres artesãs de Tracunhaém, em ambas há normas de viver sendo produzidas a partir de significados que se movimentam na cultura, “sendo essa a justificativa que nos convida a examiná-los” (WORTMANN, 2002, p.74).

É por este motivo que me aproximo da cartografia a partir de Suely Rolnik (2016) e Deleuze e Guattari (1995) como possibilidade de tecer tais costuras formando essa colcha de retalhos. O método cartográfico foi atraente para traçar os mapas das obras, possibilitando meu encontro com as mulheres a partir de suas produções. “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21). Assim, é importante dizer que as análises culturais aqui empregadas terão como parte de sua costura alguns elementos da cartografia por considerar exatamente a natureza contingente que os métodos tendem a se apresentar.

A cartografia será aliada para a seleção das obras a partir do afeto. É na afetação com o encontro sensível das produções que eu as selecionei para análise, amparada pelo aporte teórico dos Estudos Culturais engendrando uma análise cultural partindo de como essas obras me atravessam e me transformam em pesquisadora. Afinal de contas, o que já venho dizendo nessas páginas é que pretendo encontrar nas brechas, nas fissuras, nas entranhas das obras dessas mulheres as respostas para meus objetivos da minha pesquisa-vida. Que pedagogias culturais estão para além do visível? Não pretendo “desenhar” aquilo que vejo, mas me interessa o que não é perceptível a “olhos nus”. Segundo Rolnik (2016) é na movimentação dos afetos que se produzem dos encontros, que possibilita outras existências, outros mundos. “[...] o pleno funcionamento do desejo é uma verdadeira fabricação incansável de mundo [...]” (ROLNIK, 2016, p. 43).

No campo dos Estudos Culturais, representação (SILVA, 2005; HALL, 2016) é uma noção cara ao campo. A noção de representação traz consigo o que Baliscei (2020) e Hall (2016) vão chamar de estereotipagem, que é aquilo que “reduz, essencializa, naturaliza e

fixa a 'diferença'" (HALL, 2016, p. 191). Esse processo de construir estereótipos provoca uma espécie de "cisão" separando as pessoas - e tudo que for produzido e pensado por elas - a partir do que é considerado normal versus o anormal. Logo, as identidades das pessoas estão constantemente sendo produzidas, em grande medida, pela circulação de estereótipos que são representados, muitas vezes, de maneiras reducionistas, apagando os detalhes e evidenciando hierarquias (BALISCEI, 2020). Assim, as representações não provocam campos isentos de saber e poder, não são neutras e/ou inocentes, elas atuam na constituição das identidades das pessoas, se valendo dos estereótipos para reduzir e fixar os modos de existência, provocando apagamentos e exclusões, criando histórias únicas (ADICHIE, 2019).

Dito isso, é que se torna importante destacar a urgência que vejo na mobilização das análises culturais para olhar os circuitos que significam os processos de constituição das identidades, que segundo Hall (2016) não são fixos e intactos em suas representações, esses significados e construções vão se adaptando conforme os contextos sociais, culturais, políticos, econômicos, e por que não espirituais, no encontro com as outras. Neste momento é possível encontrar outras formas de tecer os saberes construindo diálogos com outras teorizações a fim de penetrar nesses significados e quem sabe subvertê-los na fresta. Assim, me parece sedutora a possibilidade em dialogar com a cartografia, pois suponho um campo muito mais interessado em inventar essas novas possibilidades de significar o mundo, inventar novos possíveis, do que reconhecer o mundo nas representações estereotipadas que tendem a fixar os afetos.

Percebo o método cartográfico como possibilidade de dialogar com as análises culturais, na tentativa de provocar tais subversões pretendidas nesta pesquisa. A cartografia cria desvios, cativa novos sentimentos, nos levando a olhar um pouco mais além. É a arte de produzir um mapa vivo, que une fragmentos, construindo e reconstruindo constantemente os caminhos, em um eterno movimento. O que espero ao praticar o método cartográfico, para a escolha dos meus retalhos-obra, é a oportunidade de descrever os processos (DELEUZE; GUATTARI, 1995) que me levem ao encontro com as outras, com as artistas e suas obras. Neste sentido, pretendo encontrar as obras a partir das afetações que elas me provocam, praticando a cartografia para construir esse mapa fluído, que resguardadas surpresas, me lance ao encontro com outras possibilidades de construir outros caminhos. Que me possibilite o encontro com outras formas de educar, de representar e se encontrar, se olhar. Mobilizando saberes que, talvez, subvertem.

4.4 Cartografia: mapas em movimento — subversão

Nesse caminhar de inspirações cartográficas, parti para o campo pensando nas possibilidades de pensar identidades subversivas, representações que, ao invés de reafirmar a norma, conformar padrões sociais pré-estabelecidos, pudesse perceber as subversões, afinal de contas os mesmos modos de significação que operam de modo a resguardar a norma, pode transgredir, formando as identidades que divagam, perambulam e criam outros modos de existir. Pensando a partir desses modos outros de existência, penso nessas outras formas de educar, que nomeio pedagogias subversivas de gênero.

Reflito que deslocamentos são possíveis, que é tão necessário quanto possível criar outros lugares, outras formas de pensar. Me ancorado no pensamento de Chimamanda Adichie (2019), penso que quando rejeitamos a “história única” (ADICHIE, 2019), quando repensamos os estereótipos, questionamos as representações, percebemos que nunca existiu um único modo de ver o mundo, que não existe um modo único de existência, assim é possível reaver uma espécie de paraíso (ADICHIE, 2019) .

Ainda refletindo com Adichie (2019), estereótipos são criados a partir do Poder. A autora vai dizer que falar de Histórias únicas é falar sobre Poder. Ela define o Poder não apenas como a habilidade de contar histórias, mas de fazer com que elas sejam definitivas. Desse modo, construindo estereótipos e identidades a partir das representações que confirmam e reforçam essas histórias, como uma espécie de repetição. Segundo Butler (1999), essa repetibilidade garante o êxito dos atos performativos, que corroboram para que as identidades se estabeleçam. Desse mesmo modo, os atos de repetição enquanto um Poder de contar histórias (ADICHIE, 2019) pode também possibilitar que identidades hegemônicas se desloquem, “a repetição pode ser interrompida e contestada. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes” (SILVA, 2014), são esses escapes que torna concebível tencionar outras alternativas de identidades e modos de existir, de forjar subversões.

Nesse aspecto que a cartografia enquanto inspiração me possibilitou o encontro com as obras, com as narrativas, deslocamentos, fluxos, afetações, fissuras e subversões, capaz de explodir a norma, ultrapassar as barreiras do Poder de contar histórias, suscitando novas histórias possíveis. O Outro olhar que me fez caminhar com

Elas e me fez desver o visível, transpondo meu olhar a enxergar além das flores das bonecas de Dona Noêmia, por exemplo.

Assim, muitas coisas me serviram de material para análise das obras. Jornais, blogs de contação de histórias, que me possibilitaram o encontro com Dona Noêmia das bonecas que faleceu antes mesmo que eu pudesse conhecê-la pessoalmente, através de vídeos e documentários disponibilizados no YouTube. Através do site de relacionamentos sociais Instagram, enquanto ainda se vivia o isolamento social provocado pelo início da Pandemia de Covid – 19, pude encontrar as “Lenys artes em barro”, e foi através de Regilene Tibúrcio, presidenta da ASSOCIATRA, que foi possível o encontro com outras mulheres.

O encontro com a Mestra Maria Amélia através do site do centro de artesanato de Pernambuco, no catálogo de Mestras, lá estava ela, patrimônio vivo de Pernambuco, que aos 98 anos ainda produz suas peças, as mãos vividas de Maria Amélia me capturaram, a força e a história que aquelas mãos poderiam me contar, o que aquelas digitais escondiam? É com pesar que anuncio que Maria Amélia, grande Mestra do barro, faleceu ainda no caminhar para o fechamento desta pesquisa, foi em um dia muito simbólico para minha vida pessoal, o dia em que minha avó materna, Vozinha Carmelita faria 92 anos, se foi a mestra mais antiga da cidade de Tracunhaém. Onze de novembro de 2020.

Dessa maneira, gostaria de dizer que não pretendo movimentar conceitos, noções, que mobilizam o método cartográfico segundo Deleuze & Guattari (1995), apesar de me parecer atraente, assumo os limites da pesquisa e da pesquisadora em mobilizar tantas noções que me são caras. “Embora o que está havendo seja um desencontro [...] Embora os conceitos nasçam do que se engendra no encontro dos corpos que nosso olho vibrátil acompanha, há uma espécie de mundo organizado de definições” (ROLNIK, 2016, p. 230), e não posso, agora, me debruçar em tantas concepções de desejos, no entanto, como já exposto, busco um diálogo com suas teorizações na intenção de inspirar minha escrita e meu olhar no (des)encontro com as obras, narrativas e imagens. Acreditando ser um método que possibilita movimentos, linhas de fuga, proporcionando o deslocamento das identidades fixas, propondo outras possibilidades de existir.

Portanto, compreendo que há territórios segmentados nas obras, mas também é possível deslocar tais linhas estratificadas (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Nesse aspecto é preciso dizer que no campo, em tempo de desterritorializar (ROLNIK, 2016) as obras, sofri uma série de desencontros, que de certo modo me levaram ao achamento das coisas. Pois, segundo Rolnik (2016), o cartógrafo, apesar de não me considerar uma,

“Durante sua expedição ele sofre acidentes” (2016, p. 230) “Ele acompanha também a “reparação” dos estragos e a reconquista da potência; conhece feridas e cicatrizes. Inevitável” (2016, p. 230). Nesse aspecto, preciso dizer que os achados da pesquisa, muito dizem a respeito de como foi esse caminhar para esse (des)encontro, afinal de contas, a pandemia que assolou o mundo em 2020 fez com que os rumos da pesquisa tomassem diversos caminhos, que foram se modificando a cada passo que eu caminhava, como um rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995) que se rompe e se reconstrói em outro em qualquer outro ponto, sem um centro, capaz de criar e recriar outras conexões.

Finalmente, comparo minha vida-pesquisa a um rizoma, constantemente recriando conexões, que ao romper certas ramificações, se cria outros ramos possíveis de (re)existir. Simultaneamente à pandemia, várias interrupções ocorreram, me fazendo mudar os fluxos da pesquisa. Pandemia. Morte. Nascimento e renascimento. Maya. Maternidade. Encontros. e desencontros com minha ancestralidade e espiritualidade. Me refizeram várias e várias vezes, refazendo assim a pesquisa-vida que se constituía.

5 OLARIA IV – UMA ERÓTICA DA ARTE

Fotografia 9- Entrada da cidade de Tracunhaém-PE



Fonte: a autora (2022)

Esse é um poema simples.
Para as mães irmãs filhas
garotas que eu nunca fui
para a mulher que limpa o ferry de Staten Island
para as bruxas lustrosas que me ardem à meia-noite
em efígie
porque eu como em suas mesas
e durmo com seus fantasmas.
(AUDRE LORDE, 2020)

Conforme o que já foi discutido até aqui, reitero que a base teórica-epistemológica que me dá aporte para as análises da pesquisa são os Estudos Culturais. E como já foi dito no capítulo que delimita os percursos da pesquisa, trago as análises culturais ancoradas nas teorizações de estudiosas do campo dos EC para subsidiar as análises dos recortes feitos para análises. A fim de me dar suporte para selecionar os dados e os elementos encontrados, aprecio o método da cartografia como inspiração para possibilidades de subverter o olhar no encontro com as obras e narrativas.

Diante disso, não busquei encarar a arte como um conteúdo, como quem tem algo a dizer sobre si, tampouco afirmar que as obras dessas mulheres são artes feministas, apesar de assumir, nesse texto, uma postura pautada em teorizações desse aspecto, não gostaria de encaminhar uma análise por este viés. Como já dito, aqui não se afirma nada. Afinal, “quem tem o poder de dizer que uma obra de arte é feminista?” (KUHNERT, 2018). Invariavelmente, a crítica. Desse modo, tentei assumir uma conduta de me pautar em torno do que Sontag (1987) tratou em seu ensaio “Contra a interpretação”, busquei em minhas análises um papel passivo, de espectadora, me permitindo sentir a arte, em vez de analisá-las e, talvez, falar mais sobre essa fruição do encontro da mulher-pesquisadora com a queda causada no (des)encontro.

Mesmo que pareça arriscado, a esta altura, assumir tais posturas, pois, desconfio que esteja fugindo das minhas pretensões iniciais. De qualquer modo, nunca optei por assumir uma postura de crítica de arte, mas de quem aprecia arte e se deixa ser tocada por ela. Quem sabe eu já tenha deslocado muito antes de escrever essa passagem.

Conforme os pressupostos apresentados até aqui, chego com a esperança de que os (des)encontros no percurso permitissem enxergar além do exposto. Foi nas fissuras das obras, das narrativas, não as visíveis a olhos nus, mas as que estão nas entrelinhas, nas narrativas das palavras, ditas e as não ditas, das histórias vividas por elas, que se entrecruzam com as minhas e as narrativas que são possíveis sentir no encontro com o barro. As digitais impressas, que deixam brechas e que contam histórias.

Nas linhas que seguem dialogo com As Lenys: Regilene Tibúrcio e Greycilene Mascarenhas, Mestra Maria Amélia e Noemia das Bonecas, e tento adentrar em tais fissuras. No entanto, assumo que não tive a intenção desvendar nenhum mistério, não espero trazer respostas prontas e fixas para a problemática apresentada nesta pesquisa, assumi o risco da natureza contingente da tentativa de pesquisar sem prever as hipóteses, de modo que me permiti flutuar por entre as outras, na tentativa de deslocar outros fluxos. Desse modo, dialogo com Susan Sontag (1987) no movimento de tentar

não interpretar a obra, mesmo que esta tarefa tenha parecido delicado. Tentei sentir a obra, sem tentar prever, ou afirmar, o que ela me revelaria, mas sentir no ato de fruir, compreender em mim, não nas obras, os sentimentos que se fazem em mim enquanto quem pesquisa e produz, enquanto quem consome o artefato e se deleita, enquanto pessoa no mundo que se depara de modo aleatório com a obra em si e se permite bailar por entre as frestas que a arte nos provoca.

Neste sentido, a pesquisa tentou olhar nas brechas das obras e nas narrativas das artistas com o interesse de refletir de que modos esses retalhos podem significar nossas existências enquanto pessoas que consomem. Entendendo os artefatos culturais enquanto potência capaz de educar outros modos de olhar, ressignificando histórias de vida de quem produz a arte, mas também de quem é produzida por ela. Que pedagogias culturais estão nas brechas? Quais as subversões são possíveis? Que saberes extrapolam o visível?

Me afastei do pensamento de tentar definir a obra de arte enquanto função educativa, não considero que elas tenham alguma obrigatoriedade conosco, apesar de acreditar que produzem outros modos de existir, me afasto dessa narrativa, para me afastar da ideia de interpretação questionada por Sontag (1987), pois, para a autora, não há um problema em interpretar a obra, “não estou dizendo que as obras de arte são inexprimíveis, que não podem ser descritas ou interpretadas. Podem sê-lo. A questão é como. Como teria de ser uma crítica adequada [...], e que não usurpasse seu lugar?” (SONTAG, 1987, p. 21). Analisar presume a experiência sensível da obra, e a partir dela é que se “avança” na interpretação (SONTAG, 1987), para a autora se deve considerar a natureza sensível da existência da obra de arte, o que ela nos oferece, o que nos acrescenta, quais sentidos nos aguçam, o que nos fazem sentir. Recuperar nossos sentidos, a fim de “aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais” (SONTAG, 1987, p. 23).

É nesse sentido que proponho essa aproximação com o método cartográfico, pois me proporcionou um outro modo de experienciar, ver e sentir a arte. Dessa maneira me afasto da obra enquanto pesquisadora-crítica, que analisa, julga e determina o que significa a arte, e me desloco para a mulher que pesquisa e sente a arte para entender como a obra significa na minha existência enquanto pessoa no mundo. Parafraseando Sontag (1987) a função da análise, de quem pesquisa, de quem faz a crítica, deveria ser realçar como é que é, e não mostrar o que ela significa. “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987, p. 23).

Dessa maneira, eu tento desenhar nos subitens a seguir, minhas análises, ou minhas experiências eróticas da arte. Expor como o encontro com as fissuras das outras, das obras e narrativas, me tocam, me subjetivam, me fazem pensar essas possibilidades outras de educar para os feminismos e as relações de gênero, e fazer pensar como essas narrativas podem fazer surgir outros sujeitos e outras pedagogias. Assim, dou início as análises a partir de minhas cheganças em Tracunhaém, Pernambuco.

5.1 Tracunhaém: cheganças

Numa manhã de quarta-feira chuvosa, me arrisco em cima de uma moto com meu irmão mais velho, rumo a Tracunhaém. Primeira vez ao encontro delas. As mulheres de barro. Eu havia conversado dias antes com Regilene e com Ricardo (neto de dona Maria Amélia), ambas já estavam aguardando minha visita. Eu estava ansiosa que só, quase não dormi de terça para quarta. Pensando como seriam esses encontros. O que me esperava em Tracunhaém? Um misto de sentimentos e sensações tomaram meus pensamentos.

O despertador toca às 5 h do dia 16 de fevereiro de 2022. Acordo. Preparo o café. Maya ainda está dormindo. Amanheceu, mas parecia noite. O Sol se escondia por trás das nuvens acinzentadas. As ruas na frente de casa estavam molhadas nos dizendo que há pouco havia chovido. O quintal estava com aquele cheiro de infância, terra molhada, as árvores balançavam e caíam gotículas da chuva que haviam se acumulado. O céu denunciava a chuva por vir. Apronto o café da manhã. Tomo banho. Maya acorda. Dou café. Ajeito a bolsa de Maya e a levo para o hotelzinho. 7 h saímos, meu irmão e eu, destino Tracunhaém. A chuva fez carinho na gente por todo caminho. Para no posto. Espera estiar. Segue em frente. E assim seguimos, brincando de esconde-esconde com a chuva. 10 h chegamos.

Logo na entrada de Tracunhaém me deparo com inúmeras obras que dão boas-vindas à quem chega no município. Desço da moto para fotografar algumas que me chamaram atenção.

Fotografia 10- Escultura exposta na entrada de Tracunhaém-PE



Fonte: A autora (2022)

A obra que me convida a entrar nas entranhas de Tracunhaém, me chama e eu a saúdo. As obras que se encontram na entrada da cidade não possuem nomes, ou assinaturas, ou autorias. Foram criadas por várias artistas e colocadas na entrada para recepcionar quem chega. Procurei me informar de quem seria essa obra que me convidou a entrar, mas não consegui descobrir quem era a artista, mas a verdade é que a obra me capturou. Achei incomum ver na entrada da cidade a figura de um corpo nu, despido. Antes de chegar a cidade eu já imaginava me deparar com algumas esculturas na entrada, no entanto aguardava uma outra estética. Supus encontrar obras de arte com uma estética mais “conservadora”, mas a entrada de Tracunhaém parecia denunciar já de

cara que as artistas da cidade se apresentavam subversivas. As imagens das tradicionais esculturas religiosas se misturavam às obras mais livres, que fugiam dos clássicos bustos de mulheres com suas tigelas de frutas na cabeça e roupas floridas, ou as famosas namoradeiras. Na entrada é possível sentir a diversidade. Na verdade, era um festival de obras e estilos diferentes, arte que representavam a imagem de santos da igreja católica, anjos e outras imagens de corpos nus, sem rosto que fosse capaz de denunciar seu gênero, sem elementos estereotipantes. Fica a cargo de quem chega, imaginar.

Entretanto, apesar de algumas imagens não denunciarem elementos estereotipados de gênero, outras denunciavam a ousadia de um corpo feminino nu, sem expor de maneira pornográfica, objetificada, mas de forma aparentemente “pura”. Sem querer indicar para uma possível pureza feminina, ou naturalidade, tampouco quero revelar alguma essência contida nas obras. O que quero dizer é que parecia que as obras estavam ali despretensiosamente, como se o lugar do corpo feminino sempre tivesse a liberdade de existir. Sem pedir licença. “[...] Quando a mulher propõe características que não são consideradas próprias delas, há um estranhamento, rejeição e, em muitos casos, a violência, [...]” (KUHNERT, 2018, p. 83), como foi o caso de Juliana Notari e a obra-ferida-vulva Diva, que já foi exemplificada nesse texto.

Enquanto desde pequenos os meninos são encorajados a exhibir o pinto mijando na rua ou mostrando o quanto cresceu para suas tias, percebendo-o como sua ferramenta de orgulho e poder, nós, meninas, somos alvos de críticas, obrigando-nos a nos esconder fechando as pernas, deixando de os tocar e nos fazendo sentir envergonhadas de nossa parte que sequer pode ser falada: a buceta. [...] (KUHNERT, 2018, p. 83).

Fotografia 11- Escultura exposta na entrada de Tracunhaém-PE



Fonte: A autora (2021)

Vou seguindo em frente. Caminhando. Descendo a avenida principal da cidade. Nela é possível ver diversos ateliês de um lado e do outro. A cidade toda respira arte em barro. A sensação era de paz e harmonia. Eu não sabia explicar. Senti um afeto profundo cada vez que entrava na cidade à procura de Regilene Tibúrcio.

O telefone não funcionava ali. Parecia que havia entrado numa dimensão onde as tecnologias digitais haviam sido bloqueadas momentaneamente, para que assim eu pudesse desfrutar de maneira mais inteira e entregue possível. Fui apreciando delicadamente tudo que podia e perguntando, a cada ponto que eu parava, por Regilene Tibúrcio. Quem a conhecia e onde eu poderia localizar seu ateliê. “Regilene? Não conheço. Será que você tá falando de Leninha? Filha de Tibúrcio?” e pronto achei Regilene, ou melhor dizendo Leninha de Tibúrcio, como ela é conhecida na Cidade. Pego as orientações de como chegar no ateliê e sigo em frente.

5.2 As Lenys, São Francisco, o barro e a subversão

Ao chegar no ateliê senti “frio na barriga”, era a emoção da sensação de finalmente fazer a pesquisa, vê-la materializada, no caso. Sentir a pesquisa nas mãos. O ateliê que é casa. É morada. A sensação era de familiaridade, embora eu nunca estivesse colocado meus pés ali. Minha alma sentiu a leveza do ar, o cheiro das paredes, o orvalho das plantas que foram se aglutinando pela chuva que havia caído a pouco, o ranger do ferrolho do portão de ferro, o latir de Serena Francisca que me recebe com empolgação.

Fotografia 12 e 13- Entrada da casa-ateliê das Lenys artes em barro



Fonte: A autora (2022)

A arte mora ali. Tudo que compõe a casa é arte. Cada detalhe palpitava o coração e a alma. Era possível sentir cheiro do barro, afetuoso. Cheiro de abraço. Casa de vó. Com gosto de banho e cheirinho de sabonete Alfazema, lembra infância. Acalma. Afaga. Abraça.

Fotografia 14- Entrevista com Regilene Tibúrcio na sala da casa-ateliê



Fonte: A autora (2022)

Posso dizer que as Lenys são isso, abraço e aconchego. De sorriso largo e peito aberto, Regilene me recebeu disponível, acessível. O ateliê das Lenys é o meu lugar em Tracunhaém. Naquele momento elegi aquele espaço, como o espaço para onde sempre se quer voltar. Nesse dia eu conheci Grecylene Mascarenhas, companheira de Regilene. Elas duas, em conjunto, presidem a associação de artesãos. Todas as peças produzidas são assinadas de forma conjunta. É uma parceria.

Conversamos bastante. Pude conhecer um pouco da trajetória de cada uma. Foi um encantamento a cada descoberta. Ambas veem na arte do barro uma salvação. Regilene é técnica agrícola de formação e Grecylene era cozinheira em um restaurante no bairro em que morava na cidade de Paulista-PE. Nesse momento peço licença para falar um pouco mais sobre elas, enquanto vou tecendo as análises que se costuram nas narrativas das duas.

Regilene sai de Tracunhaém para Triunfo-PE em busca de melhores condições de vida, de uma profissão que não fosse o barro, ela estava determinada a não trabalhar com o barro, diferente da maioria de seus familiares, herança de seu pai Mestre Tibúrcio. Retornou anos depois, com o diploma na mão, mas um vazio no peito. É no barro que Regilene diz descobrir paixão pela arte e pela vida. “Não sei o que seria de mim sem o barro, sem fazer arte” (Regilene Tibúrcio).

Aproveitando a fresta, já que ela falou que “fazia arte”, indaguei se ela se via enquanto artista, já que ela emprenhava o termo arte em sua fala. Em outros momentos fazia menção ao artesanato, sobre ser artesã, e como havia sido o início da trajetória de sua trajetória enquanto artista. Ela titubeou, um pouco envergonhada, me disse

Sou artista sim, bem, eu acho né? Algumas pessoas dizem que não, no começo eu achava que não. No começo eu fazia peças repetidas, sempre para galeristas venderem. Eles chegavam e pediam em grande quantidade. Pediam e eu fazia sempre as mesmas peças. Chegavam com a referência e eu meio que copiava, né? Mas aí comecei a ver que eles me compravam bem barato, e repassava para os clientes com o triplo do valor que me compravam, às vezes até mais. Comecei a ver que meu trabalho tinha valor, que se eles conseguiam vender, por que as pessoas não comprariam diretamente a mim? Assim eu comecei a pensar, e por que não fazer minhas próprias peças? Do jeito que eu tenho vontade? Aí comecei a fazer, né? Ai agora sim, me vejo como artista, por que eu me entrego pra fazer, cada peça é única. E eu posso até tentar fazer igual, mas tem sempre algo que sai diferente, cada detalhe, cada queima é diferente. Às vezes o cliente chega aqui e diz que quer um São Francisco igual aquele ali [Regilene aponta para uma obra que está bem a minha frente] e sempre falo que nunca vai sair igual, mesmo que eu tente, as vezes eu começo a fazer e quando vejo sai outra coisa, por que me dá vontade de fazer outra coisa. É assim, eu faço o que eu tenho vontade (Regilene Tibúrcio).

Na fala de Regilene é possível perceber o modo como as obras e suas narrativas vão moldando o pensamento da artista ao longo dos anos, como o fazer artístico traz para ela uma concepção do que é arte e de como ela se sente enquanto artista, é possível sentir em seu relato a experiência viva da pedagogia exercida pelo moldar do barro, que foi moldando outros modos de perceber-se. Acredito nessa potência educativa da arte pois “o entrecruzamento entre arte e educação traz contribuições para se pensar as práticas e experiências artísticas enquanto meios de ampliação poética da visão de mundo de alguém” (BRACCHI, 2021, p. 554). Assim, as experiências que nascem dessa interlocução são potencializadoras para alargar as formas narrativas que constituem a vida (BRACCHI, 2021).

Partindo desses pressupostos, de que a arte e a educação podem constituir rotas de fuga para se deslocar do lugar-comum a fim de criar outros mundos, conhecer novas formas de ser, me debruço na discussão da Cultura Visual para dizer sobre essa potência

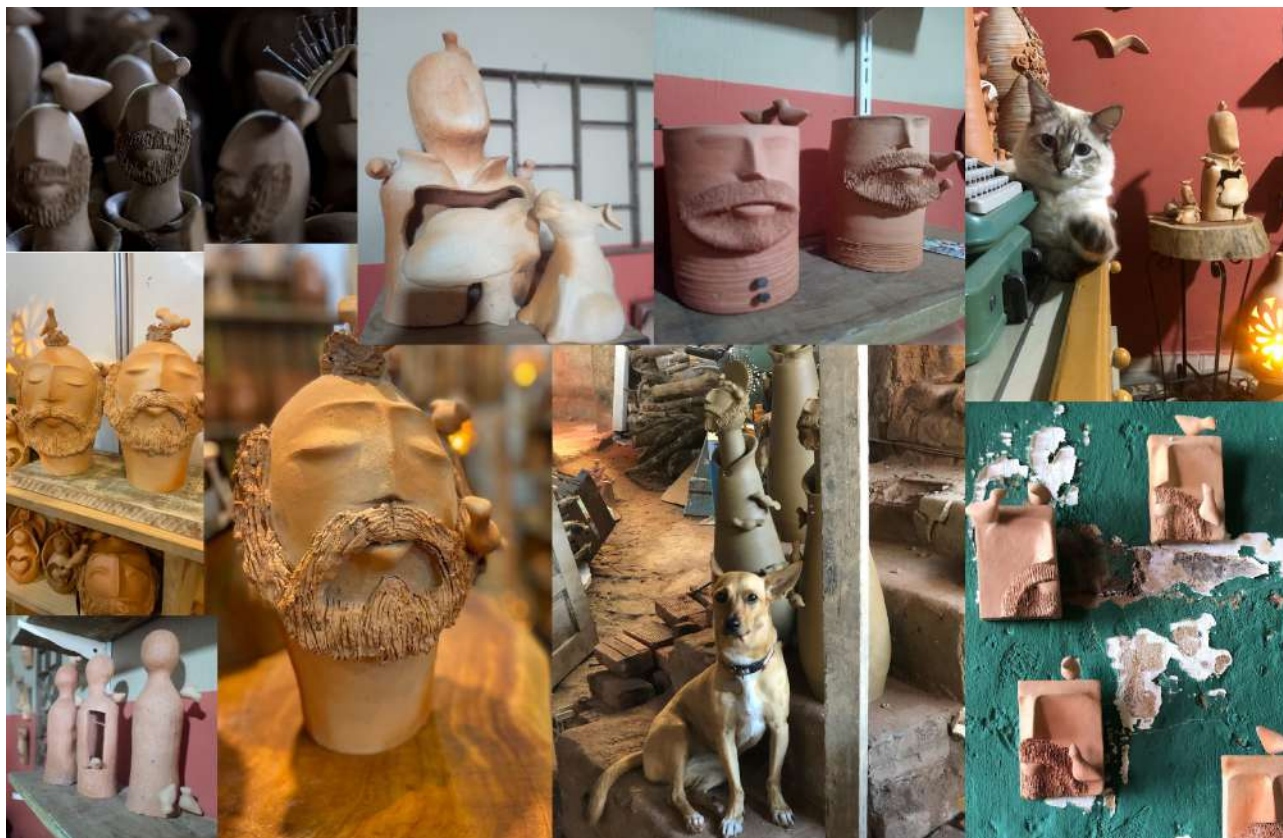
educativa existente nas imagens. De modo “que a experiência social é afetada por imagens e artefatos que configuram práticas do mostrar, do ver e do ser visto, sendo um campo crítico/político que pensa e problematiza nossas experiências visuais” (NUNES, 2015, p. 124). Acerca disso penso que perceber as obras de arte enquanto pedagogias, pressupondo sua habilidade e potência múltipla de sentidos, é aceitar sua natureza polissêmica de que nem todas as pessoas vão enxergar as mesmas coisas, sentir os mesmos desejos e prazeres em contato com a arte. As imagens forjam inimagináveis modos de existir e sentir.

Por isso, no momento em que a artista cita São Francisco em sua fala, aproveito a fenda para adentrar na pergunta sobre o santo. Por que Francisco de Assis? Era inegável a presença marcante e constante entre as demais obras. Já havia me deparado com São Francisco na Fenearte de 2021, e nas fotografias postadas na página do instagram, no entanto, na chegada ao ateliê, a presença era tocante, a começar pelos nomes dados aos seus animais, Serena Francisca e Bento Francisco. No entanto, era difícil perceber na superfície as conexões que encontro a seguir, nas brechas, nas fendas, a partir de suas narrativas, vou encontrando, em mim e nas artistas, esses outros modos de ver. Passando a compreender exatamente essa natureza fluída que são as visualidades, corroborando com o pensamento de Bracchi (2021) abordado anteriormente.

Portanto, o que me interessa é exatamente esse modo de ver o São Francisco para além do visível, permitido que os afetos apareçam e revele algo para além do já percebido a olhos nus.

Há São Francisco por todos os lados no ateliê, é possível sentir a atmosfera do Santo que ficou conhecido por abrir mão de suas riquezas em prol dos mais necessitados e de acolher os animais para perto de si.

Fotografia 15- Colagem “todos os São Franciscos” das Lenys artes em barro



Fonte: A autora (2022)

Apesar de parecer apelo religioso, o São Francisco, que está presente no ateliê sob a representação de vários estilos de rostos, é uma forma de representar, a meu ver, a diversidade a qual São Francisco dizia abraçar, respeitar, amar e acolher.

Eu não tenho religião não. O que me pedirem eu faço; São Francisco começou assim, uma cliente me pediu pra fazer, então todas as vezes que me pedem pra fazer algum santo, eu vou pesquisar, né? Pra entender, conhecer, quem é esse Santo. Não que eu já não quem era, mas não sabia as histórias, não sabia como me aprofundar nos detalhes. Aí vem a pesquisa e muito estudo, vou conhecendo, e enquanto conheço, permito minha imaginação fluir e minhas mãos simplesmente moldam. Muitas vezes eu tenho uma coisa na cabeça, e do nada a obra sai completamente diferente, pois a gente vai criando. Criar é isso, é deixar ir, sabe? (REGILENE).

Perguntei a Greyclene se para ela tinha alguma história em especial, alguma ligação religiosa que a conectava. Greyclene me diz que quando começou a procurar a história de São Francisco, achou os relatos muito especiais. Ela sentiu conexão. Algo que ela não soube explicar, mas dizia sentir. Ambas deixam evidente que a conexão não é religiosa, mas afetiva.

Não é pela religião não, sabe? Eu não sou religiosa, não tenho uma religião. Nós não temos. Acredito em Deus, mas não sigo nenhuma doutrina. Nasci e me criei numa família evangélica, protestante né, frequentava a igreja quando era mais nova, mas nunca segui a religião não. Mas acho que o apego por São Francisco é pela história dele. Quando a gente vai e pesquisa pra conhecer a história, pra poder fazer a obra, a gente se aproxima. No começo é só o interesse comercial mesmo, pedem e a gente produz, mas quando a gente conhece, a gente se envolve com as histórias, aí a gente começa a fazer por conexão mesmo. Continua fazendo, né. Aí a gente se aproxima. Fica perto. E aí a gente fala com ele [com o Santo], eles respondem a gente e aí a gente sente e faz. Regilene faz mais, eu produzo mais mandalas, peças decorativas, luminárias, pinto as roupas dos santos, mas eu também faço escultura, só não é muito minha praia. Então o São Francisco foi assim, a gente conheceu e gostou da história, é uma história massa, né? Então eu acho sim que a gente gosta dele porque ele é diferente, como a gente (GRECYLENE MASCARENHAS).

Nesse momento pedi licença à Gre cylene questionando-a, diferente, como? A que diferenças ela atribuía essa conexão, quais similaridades? Gre cylene diz que o que ela considera “diferente” em São Francisco de Assis e o que a atraía nele, era o fato delas produzirem a arte para além das expectativas das pessoas, rompendo com alguns paradigmas sobre o que a sociedade acha que deve ser uma mulher, sobre o que deve ser trabalhar com o barro e sobre o que é ser artista.

Bom, pelo que eu sei, do que eu já li assim na internet, né. E do que algumas pessoas nos dizem, por que depois que nosso santo ficou popular, a gente recebe muita coisa sobre histórias de São Francisco. Mas eu sei que São Francisco abriu mão de suas riquezas, rompeu com algumas coisas que se esperava dele e fez da vida dele o que ele achava certo fazer, sem se preocupar com o que as pessoas vão dizer. Eu acho que a gente pode ser o que a gente quiser. Muita gente acha que a gente não pode pegar no pesado, por exemplo, cortar o barro, preparar a argila, sabe? Acham isso por que a gente é mulher, mas a gente sabe, a gente faz (GRECYLENE, 2022).

A gente corta o barro também, se for preciso, né? Eu faço mais do que Gre cy. Mas é que hoje em dia a gente não precisa tanto por que a gente terceiriza, a gente ganha tempo, então se além de produzir as peças a gente tivesse que preparar o barro, não tinha como dar conta. Graças a deus que a gente tem tido uma boa produção. Não dá tempo de parar, mas se um dia precisar, não tiver quem corte o barro, a gente vai lá e faz (REGILENE, 2022).

Com essa afirmação, as Lenys adentram por si só num debate muito caro a minha pesquisa, quase como uma energia que impulsionasse meu trabalho nessa direção. O debate sobre gêneros e feminismos veio ao meu encontro. Questionei sobre o que ela entendia sobre feminismos, se ela se considerava uma feminista, afinal de contas ela estava falando a respeito das diferenças que carregavam por serem mulheres. Apesar disso, ambas não se dizem feministas, tampouco acham que seu trabalho seja prejudicado por isso, mas reconhece a dificuldade que existe em ser mulher, os obstáculos que a sociedade patriarcal impõe a todas nós. No entanto, elas dizem que

nunca sentiu que essa diferença fosse um paralisador para elas no aspecto da arte, mas para outras mulheres sim.

Não acho que sou feminista. Que minha arte seja feminista. Ou que o fato de sermos lésbicas faz da nossa arte melhor, ou pior. É meu talento que diz isso. Mas acho sim que a gente precisa de mais espaço, apesar de termos conquistado muitas coisas aqui, queremos que todas sejam capazes de usufruir o que temos, o que conseguimos (GRECYLENE, 2022).

Talvez Gre cylene e Regilene não se vejam enquanto mulheres feministas, ou que sua arte não expresse tal luta política. Para muitas também acredito que não. No entanto, a leitura que faço a respeito de suas obras, a partir das fissuras, e em suas narrativas são outras. Não quero de modo algum refutar o que as artistas disseram sobre si mesmas, mas o que quero evidenciar é que talvez o que se espera de uma arte feminista é que ela seja evidente, transparente. Vulvas. Peitos. Bocetas. Genitálias expostas. Não que seja errado, ou vulgar, mas quero dizer que é possível perceber os feminismos em outros modos de existir.

De modo geral, se engessou o entendimento de que a arte feminista estaria restrita a um tipo de estratégia muito característica das artistas norte-americanas, em sua maioria do início dos anos de 1970, quando o ativismo transborda para o campo da arte. Um marco muito importante foi quando as artistas Judy Chicago e Miriam Shapiro se associaram para criar um programa de arte feminista na Califórnia, com a presença apenas de mulheres e recortado pela preocupação em pensar a misoginia do campo da arte. Programas como esses e seus conceitos radicais moldaram a percepção do senso comum sobre o que seria uma arte feminista (KUHNERT, 2018, p. 77).

Em certo momento da conversa pergunto a Regilene sobre a relação dela com Gre cylene, antes eu achava que elas eram irmãs, quando as via apenas pelo instagram, por causa do final do nome e por adotarem o nome Lenys. Sem querer ser invasiva, a minha curiosidade a respeito da natureza da relação de ambas se deu exatamente por essa “diferença” citada por Gre cylene. Era a subversão que me interessava. Que me movimentou a olhar as obras nas fissuras, na brecha. Passei então a me questionar se não seriam essas subversões as responsáveis por essa aproximação com o Santo? Afinal de contas, sabe-se que Francisco de Assis era subversivo em seus atos, cedeu a mão aos mais necessitados, enquanto a sociedade de sua época não se preocupava tanto com os mais pobres. Não foi então São Francisco que acolhia os diferentes, os excluídos, as minorias sociais, sem voz, de sua época?

Regilene um pouco envergonhada me revela que elas formam um casal, que há mais de dez anos vivem juntas e que Gre cylene aprendeu com ela a arte do barro.

Antigamente eu não dizia muito. Tinha vergonha e medo, sabe? Nunca escondi, se me perguntavam eu falava, mas também nunca expus. Tinha medo que as pessoas deixassem de comprar nossas peças. Aí muita gente acha que a gente é irmã, hoje em dia eu digo que não somos, mas antes eu deixava pensar. Antes nós assinávamos as peças separadamente. Ela pegou meu sobrenome emprestado, por causa da família Tibúrcio que já tem nome nessa região, mas aí depois a gente começou a assinar juntas. Somos as Lenys agora. Por que fazemos tudo juntos. Eu sou a presidente da associação, mas ela me ajuda em tudo, então somos nós duas, né? Eu sou no papel, mas ela ta comigo em tudo. (REGILENE TIBÚRCIO).

A artista assume publicamente, mesmo que de maneira tímida, a sua relação amorosa com Greyclene. Relação que rendeu arte e trabalho em parceria. Greyclene aprendeu com a companheira o ofício que levou pra vida. Essa diferença que marca a vida de ambas foi uma mola propulsora para o encontro com a arte do barro. Ambas dizem que não sofrem preconceito em Tracunhaém, nem entre os ambientes artísticos que circulam, tampouco entre a clientela. Que segundo Regilene “é selecionada, sabe? Só vem no nosso ateliê quem realmente tá interessado na nossa arte. Quando chegam aqui, já sabem o que querem e o que vão encontrar. Tanto que você pode ver, não temos nem placa na fachada. Quem vem, já vem certo” (REGILENE, 2022).

Diante das falas das artistas, reflito a partir das teorizações dos Estudos Culturais em Educação, da Cultura Visual interconectando arte, educação e cultura, para pensar esses modos de subjetivação que operam nos artefatos da cultura e acabam constituindo esses modos de existir que citei mais acima, mas vou retomar aqui a discussão. Porém, declaradamente, não pretendo propor uma interpretação do que é a obra de arte, o que ela quer dizer, tampouco o que as artistas estavam pensando quando fizeram a obra, não é meu papel aqui. Busco essas conexões entre as narrativas delas, as obras e a fruição que extrapola o fazer artístico, mas não está totalmente descolado da obra.

Dessa maneira, as obras de arte das Lenys são, para mim, mais do que meros artefatos da cultura, concordando com o posicionamento de Baliscei (2020) sobre a definição da noção do que é um artefato cultural, pois a grosso modo, artefatos culturais são entendidos como um termo cunhado pelos Estudos Culturais para representar fenômenos embora “construídos socialmente, tornam-se [...] “naturalizados”, isto é, têm suas origens sociais esquecidas” (BALISCEI, 2020, p. 37). Esse pseudo esquecimento Baliscei (2020) vai dizer que outorga privilégios aos grupos dominantes que coopera para que esses artefatos se tornem explícitos, autênticos e irrefutáveis.

Por esse aspecto que considero a obra das Lenys mais que um artefato da cultura pautado nessa naturalização, pois é possível perceber nas obras, atrelada a narrativa das

artistas, algo para além da superfície. E uso o termo superfície, não apenas para dizer sobre o exterior da obra, o visível, mas como sinônimo de superficial, que não é de modo algum inquestionável.

O que quero dizer a respeito dessa natureza superficial, não é jamais afirmar que as obras das Lenys sejam inúteis, ou não tenham nada a nos fazer sentir, muito pelo contrário, digo isso no sentido de não atribuir a suas obras um sentido único e hegemônico. Afinal de contas, para mim, o que se encontra na superfície de suas obras são imagens de Santos da igreja Católica, que para muitos, podem ver apenas isso, considerando apenas um teor religioso de suas produções. E não há problema nenhum em sentir isso, mas o que desejo é possibilitar para as artistas, e para vocês leitoras desse texto, é que possam ver além. Ampliando, a partir das sensações, outros modos de enxergar as Lenys.

Penso eu, que a arte que é moldada por Regilene e Grecylene, molda seus próprios modos de existir e de produzir a arte, não deslocado do mundo em que vivem, claro, mas que ao fazerem isso, provocam em que consome o artefato, sensações que emanam dessa energia, dessa força pulsante, mas que também provocam nelas mesmas essas existências múltiplas, que é possível sentir ao nos encontrarmos com uma de suas obras. Deslocando para longe do lugar-comum. Provoca a pensar outros afetos. Observando os inúmeros São Franciscos, percebo as inúmeras facetas de rostos, estilos de cabelos, diferentes corpos. Penso que as Lenys conseguem experimentar essa liberdade criativa de modo que colocam em suas obras seus sentimentos e emoções que fluem de quem elas são, de como se identificam no momento. Segundo Regilene

É o momento que vai dizer o que vai sair dali, as vezes preparo o projeto, quando me sento pra modelar o barro a ideia surge na hora e tudo muda. O cliente as vezes pede uma coisa e sai completamente diferente. Mas é assim, é como eu crio. Não recebo ninguém que não esteja preparado para nosso modo de produzir. As pessoas veem pela arte. E sinceramente [fala timidamente, mas com firmeza] se não quiserem, por que não gostou da arte, seja como for, quero que levem minha obra porque se conecta com ela. Então essas pessoas, não me fazem falta, sabe? (REGILENE, 2022).

Parto dessas divagações para pensar a noção de representação e esteriotipagem a partir de Hall (2016) nas obras de Regilene e Grecylene, cogitando um deslocamento das representações hegemônicas, revelando outras possibilidades de pessoas, sentidos, sentimentos e modos de ser, quando elas de maneira deliberadas ou não, criam e recriam suas obras a partir de seus repertórios culturais, obviamente, mas também de seus sentimentos e sensações, sem necessariamente pensar uma obra com o fim de discutir

questões sociais, não configurando um caráter político ativista de suas produções, mas ainda assim o fazem. O que me parece e que os Santos das Lenys me fazem sentir é algo que dialoga com Foucault (1999) usou como premissa ao analisar a obra *Las meninas* de Diego Velázquez é que não existe, na pintura de Velázquez, um sentido único, fixo e definitivo. Afinal, não me interessa que minhas análises sobre o São Francisco das Lenys e suas narrativas assumam um sentido “verdadeiro”, correto ou indiscutível (HALL, 2016).

Assumo, pois, a natureza inesperada de minhas análises, e que outras análises sejam possíveis. Assim, eu procuro o que falta ao meu olhar, o que falta em cada olhar, como sugeriu Foucault (1999) ao olhar para *Las meninas*, ir além daquilo que todas olham no primeiro plano, e adentrar nas entranhas do barro em busca de ver outras coisas. Dessa maneira, a representação produz seu próprio conhecimento. A representação é o subtexto da obra, o que ela quer dizer (HALL, 2016). No entanto, me distancio do autor, pois, não tenho interesse em saber o que ela deseja me dizer, mas encaro esse subtexto como sendo as fissuras, ou como cunhou Foucault (1999) “o que falta a cada olhar”. Portanto, o sentido do São Francisco depende de como o lemos, ou de quem lê, de onde lê, onde está exposto, quem é o espectador.

Consequentemente, quem especta a obra, a observa a partir de seu olhar, assim, assumo que a leitura que faço aqui é minha, não das Lenys, e que você pode ver ou não o que vejo, talvez veja além. Pois, o que quero dizer é que, ao analisar uma obra de arte, não fazemos isoladamente do mundo social e das representações que nos forjam, a vista disso, assumo que essa análise é uma leitura apaixonada e feita a partir de minhas representações de mundo, assim como as Lenys depositaram em suas obras suas visões de mundo e representações de si mesmas.

Nessa perspectiva, aponto para uma leitura visual de raça quando observo o São Francisco em que me debruço nas próximas imagens. Não poderia eu me descolar dessa narrativa racializada que me constitui enquanto mulher negra. Tomando como ponto de partida a ideia exposta por Hall (2016), ao estudar a análise de Foucault sobre *Las meninas*, de que o sentido da escultura é construído a partir do diálogo entre obra e espectador, mas sem deixar de fora a conexão com a narrativa das artistas, que também se identificam enquanto mulheres negras e de origem periférica. A partir disso, encontro na obra de Regilene e Grecylene um São Francisco que foge de um padrão branco e europeu, que geralmente as imagens, pinturas, esculturas e representações de santos da igreja católica assumem, independentemente da origem do santo representado estes,

geralmente, são representados dentro de um padrão estético ocidentalizado, que foi naturalizado como natural.

Fotografia 16- Colagem São Francisco - Lenys artes em barro



Fonte: A autora (2022)

Fotografia 17- São Francisco de Mark Sanislo



Fotografia 18- São Francisco de Portinari



Fonte: Blog de arte em arte (2013)

Para transmutar um esteriótipo não precisamos, necessariamente, invertê-lo. Muito embora possa ser uma estratégia. No entanto, a estratégia por mim discutida e dialogada com Hall (2016) a partir das “leituras” das imagens acima é a preocupação com a forma de representação racial, ou seja, está mais interessada na luta de como essas imagens estão representadas, do que com a “introdução de um novo conteúdo” (2016, p. 219). Assumindo o caráter instável do significado e inicia um enfrentamento pela representação, embora não exista vitoriosos, justamente pela impossibilidade de se fixar o significado.

As Lenys, arrisco a dizer que inspiradas nas suas próprias visões de mundo, a respeito de seus olhares para a diferença, mesmo que de maneira não deliberada, representa um São Francisco afastado de um padrão estereotipado de Santo. Afinal de contas, sabe-se que a sociedade lê pessoas não brancas, na posição de pessoas subalternas, “[...] são obedientes aos brancos, nunca os heróis, estão desligados do *glamour*, do prazer e das recompensas” (HALL, 2016, p. 215), ou são lidos como o extremo oposto de sua forma estereotrópica de que são violentos, ligados às drogas e ao crime, ou quando são mulheres, ligadas a prostituição, vulgaridade e ao pecado (hooks, 2020), nunca há uma variedade de posições para a leitura de corpos negros.

No entanto, o campo da representação não é estático. Desde o início da década de 1980 até o presente, as maneiras pelas quais as diferenças raciais e étnicas têm sido codificadas dentro da representação popular continuam a ser deslocadas por meio de novos padrões emergentes (HALL, 2016, p. 224).

É obvio que Hall está discutindo a respeito da representação popular de pessoas negras a partir de uma leitura de mundo da Europa, mas creio eu, que facilmente poderíamos pensar esses meandros a partir da vivência de um Brasil contemporâneo. É possível ver o avanço da representatividade de pessoas negras na televisão, nas telenovelas, jornais e revistas sobre celebridades negras, aqui no Brasil, na América Latina de modo geral, entre os norte-americanos ou mesmo na Europa, a ascensão da representatividade de pessoas não brancas é notável em nosso cotidiano, porém esse “desvio multicultural” (HALL, 2016, p. 227) não se trata simplesmente de uma conversão das classes dominantes e que hoje tem sido reconhecido a necessidade de explorar essas demandas a fim de obter uma reparação histórica a partir da representatividade, tentando subverter as imagens negativas de pessoas negras, ou até mesmo a ausência absoluta delas, afinal enquanto as pessoas negras

[...] podem ser celebrados pela cultura popular, as formas mais antigas de divisão e difamação continuam em operação. Na imprensa popular nas revistas de celebridades, por exemplo, continua evidente a divisão dos temas negros [...]. As estrelas negras figuram nos artigos principais da mídia sobre as celebridades, mas essas representações convivem com a contínua demonização da juventude negra na cobertura sobre crimes e desordem, feita pelo jornalismo “investigativo” (HALL, 2016, p. 227).

De toda forma As Lenys insurgem ao ousar um São Francisco que foge a essa representação subserviente de pessoas negras ao colocar a figura de um dos santos mais famosos e “importantes” da igreja católica, fundador de ordem religiosa dentro do catolicismo, que embora tenha também quebrado com alguns padrões dominantes, ainda assim se tratava de uma pessoa branca de classe abastada de sua época. As Lenys ousam e subvertem a norma no cenário artístico, acostumado a representar pessoas negras apenas no lugar de servidão, ou repulsivo, trazendo a tona um Santo católico que pode ser muitas pessoas comuns, do povo, elas mesmas.

5.3 ‘Santa’ Maria Amélia: o barro e a mulher como provedora da família

Mestra Maria Amélia é sensibilidade no olhar, no gesto, no toque de suas mãos habilidosas e cheias de marcas que o tempo lhe trouxe. Foram 98 anos de sabedoria nessas mãos e muitas histórias que ficarão perpetuadas em suas obras e em seu legado. Falo saudosamente da Mestra e com enorme pesar. Mestra Maria Amélia nos deixou, foi deixar suas marcas em outros lugares. No dia 11/11/2022, a Mestra partiu. Dia simbólico para mim, dia em que minha vizinha Carmelita completaria 92 anos se ainda estivesse por aqui, foi o dia também em que eu conversava um pouco em uma mesa de diálogo com minhas grandes amigas Ridelma Moura e Manuela Dias, sobre os desafios que é maternar na academia.

Relembrando esses fatos, fico a pensar, enquanto digito essas linhas, como os afetos se cruzam. E como, de algum modo, esses fatos se entrecruzam. Afinal de contas, falar sobre maternidade e pesquisa acadêmica, produção de saberes, produção artística, sobre como lidar com todas essas questões e ainda cuidar da prole, cuidar do lar, tudo tem a ver com esses sentimentos que me tomaram no dia em que a Mestra nos deixou saudades, fazendo suscitar outras saudades em mim, mas também muitas reflexões.

Partindo desse devaneio, me recordo da conversa que tive com Maria Amélia na sala de sua casa, na presença de seu neto Ricardinho a quem ela deixou seu legado. A Mestra já um pouco adoentada, com dificuldades de locomoção devido uma artrose, dificuldades na fala e na audição, foi difícil fazer com que ela me escutasse, assim deixei que ela falasse à vontade a respeito de sua vida, e fui tomando nota em meu diário de campo.

Maria Amélia, que eu já havia conhecido através de entrevistas antigas e pelo site do centro de artesanato do Recife, é a única Mestra reconhecida em Tracunhaém pelo estado. Quando fui passeando pelo site do centro de artesanato é que fui me dando conta da disparidade entre homens mestres e mulheres que recebem esse título, que de maneira bem peculiar, a grande maioria delas está relacionado a atividades artesanais têxteis, atribuindo uma ideia estereotipada de que mulheres tenham mais afinidades e aproximação com as questões relacionadas ao bordado, a costura, enquanto a presença dos homens é mais notável entre as atividades ligadas a madeira e ao barro, por exemplo, sob a justificativa de que essas atividades estariam mais relacionados com a força, em contrapartida as atividades que estariam destinadas às mulheres, pois requer mais delicadeza e destreza, consideradas características essenciais das mãos dóceis das mulheres. Para além disso, Araújo (2017) vai destacar que homens e mulheres têm sua renda diferenciada, mesmo quando ambos se dedicam ao mesmo setor de atividade.

Rendas e bordados, tecelagem e tecidos são executados, em sua maioria, por mulheres, enquanto trabalhos em couro e metal, madeira e cerâmica são realizados por homens. No tocante à renda, os rendimentos auferidos pelas mulheres são inferiores aos dos homens, enfatizando, ainda, que as Tipologias exercidas predominantemente por homens possuem maior valor agregado de comercialização (ARAÚJO, 2017, p.18).

Esse fato se torna ainda mais intrigante quando me deparo com a pesquisa de Alencar (2019), que identificou através de uma pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE 2006) que o Brasil possuía em 2006 aproximadamente 8 milhões de artesãos, e que 87% eram do sexo feminino. Apesar disso, o número de mestras e mestres reconhecidas pelo estado de Pernambuco é discrepante.

Em visita ao site do centro de artesanato de Pernambuco, na aba “nossos mestres”, localizei 62 homens e 14 mulheres espalhadas por todo estado, até o momento em que escrevo essas linhas, que recebem o título de mestres e mestras. Filtrando esse número para artistas que trabalham com o barro, que é o meu interesse, de 25 mestres/as apenas cinco são mulheres. Quando delimitamos ainda mais para as artistas de Tracunhaém, conhecida como a capital do artesanato de barro, apenas a Mestra Maria Amélia aparece com o título. A discrepância fica maior quando eu me arrisco a continuar passeando pelo site e clico na aba artesãos, delimitando à Tracunhaém, encontro um total de 70 artesãos, dentre esses, apenas 18 são mulheres. Apesar de a disparidade ainda ser grande, quando comparamos ao fato de que a cidade possui 18 mulheres cadastradas enquanto artesãs do barro, mas apenas uma figura no *hall* dos mestres em Pernambuco, me coloca a pensar acerca dessas questões sociais que estão diretamente ligadas ao apagamento de mulheres no cenário artístico. O que difere Maria Amélia das demais? Não sei se consigo responder a tal questionamento que me toma desde o momento em que me deparei com o fato, mas trago algumas coisas a se pensar.

Seja pelo fato de mulheres não conseguirem se dedicar em exclusividade as atividades artísticas, pois, como salienta Giunta (2020), mulheres sempre estão se dedicando a alguma outra atividade além do trabalho, seja ele artístico, ou não. Sempre há mais trabalho extra para as mulheres. Ou talvez simplesmente a essas mulheres-artistas sejam negadas reconhecimento, não por falta de dedicação e tempo, mas ocasionado por uma estrutura dominante que nega esse espaço, fazendo parecer que elas sequer existem.

Mulheres que são artistas, são também, muitas vezes, mães, trabalham em casa no cuidado com o lar, então é no intervalo entre uma coisa e outra que as mulheres produzem. Já os homens, quando são artistas, se dedicam exclusivamente a suas produções (OLIVEIRA, 2022, p. 197).

Em conversa com a Mestra Maria Amélia, enquanto ela me conta sua vida, sua trajetória de mulher-artista, me deparo com o relato de uma mulher que, com sua arte, criou filhos e netos. Proveu não apenas economicamente, mas culturalmente sua família. Segundo a artesã, ela revela que já trabalhou muito na vida, não apenas fazendo barro, mas que “foi o barro que pagou os estudos dos meus filhos e colocou carne na mesa. Já trabalhei de tudo, minha filha, lavei roupa pra fora, dei aula pra criança quando eu era mocinha, ensinei o Bê A Bá. Mas eu fiz muito barro, viu?” (MARIA AMÉLIA, 2022). Nesse aspecto, a fala de Maria Amélia confirma o pensamento de Oliveira (2022) e Giunta (2020). No entanto,

ainda que por muitas vezes invisibilizada e subalternizada em uma comunidade onde a figura predominante é a masculina, a produção artística das mulheres tem proporcionado não apenas a visibilidade social, mas também tem sido direcionada à reflexão de questões sociais complexas (SILVA; CARVALHO, 2021, p. 123).

Silva e Carvalho (2021) refletem em torno da realidade de mulheres artesãs do Alto do Moura em Caruaru, Pernambuco. Porém, é possível pensar com as autoras a respeito dessas problemáticas que, a meu ver, perpassam outras comunidades artísticas, outras mulheres. Isso corrobora para que eu possa considerar que não se trata de um fato isolado, mas que parece ser um fenômeno social que diz respeito ao mundo ocidentalizado e patriarcal. Afinal de contas, como já trouxe nos capítulos anteriores desse trabalho, outras intelectuais, de variadas áreas e épocas, já denunciavam essa falta de reconhecimento em torno de mulheres artistas há algum tempo.

Continuo a pensar com Silva e Carvalho (2021), pois me questiono a respeito do percurso percorrido por Maria Amélia para que ela conseguisse chegar a ala dos mestres. De maneira bem informal e despretensiosa, caminhando pelo site, é possível perceber artistas (homens) bem mais jovens que a Mestra e já detentores de seus títulos. Afinal de contas, Maria Amélia recebeu o título de mestra apenas em 2011, com seus 88 anos de idade. O que difere então Maria Amélia se não for as problemáticas em torno do gênero que se constituiu histórica, social e culturalmente apagando mulheres de qualquer lugar que não fosse o lar?

O modo como as mulheres foram (e ainda são) retratadas nas obras de arte e a enorme quantidade de artistas homens que conhecemos em relação ao pequeno número de mulheres reconhecidas enquanto artistas, na história da arte, faz refletir sobre o quão penoso foi (e continua a ser) o percurso que as mulheres perfizeram para ocupar tais espaços (SILVA; CARVALHO, 2021, p. 125).

Nesse ponto, é possível fazer uma interconexão com a fala da Mestra Maria Amélia sobre como o trabalho dela sustentou a família economicamente, o que segundo Silva e Carvalho (2022) é uma problemática que aponta a mulher somente enquanto provedora da família, mas não a reconhecem artista. A arte, nesse contexto, vira arrimo de família, enquanto aos homens ficam reservados os títulos e reconhecimento.

Apesar desse contexto, se eu for afunilar ainda mais a discussão e propor uma reflexão em torno das questões raciais, é ainda mais subversivo encontrar Maria Amélia nesse lugar. Para além de mulher, Amélia é uma mulher negra. O que Collins (2019) vai denominar o trabalho de mulheres negras, como sendo “as mulas” do mundo, sobretudo no mercado de trabalho. “Como objetos desumanizados, as mulas são máquinas vivas e podem ser tratadas como parte da paisagem. As mulheres plenamente humanas [mulheres brancas] são menos facilmente exploradas” (COLLINS, 2019, p. 99). Nesse aspecto, é fácil compreender que Juliana Notari, artista branca e oriunda da classe média, pode figurar em outros espaços, ter mais valor estético e monetário agregado a sua obra, sem necessariamente sua arte se transformar em “sustento familiar”. Afinal, mulheres negras sempre ocuparam o mercado de trabalho, enquanto mulheres brancas lutavam por direitos de trabalhar fora de casa, enquanto as mulheres negras estariam nos lares das famílias brancas, “maternando” os filhos das patroas, para que estas pudessem lutar politicamente por melhores condições de vida para todas?

No entanto, mesmo que Maria Amélia seja uma mulher negra, e que a ela, talvez, nunca tenha se dado a escolha sobre ser ou não a provedora de sua família, pois mulheres negras sempre foram mulheres trabalhadoras, dentro ou fora de casa, a mestra obteve reconhecimento de sua arte, ainda que tenha sido uma trajetória longa e árdua. Do meu ponto de vista, o legado de Maria Amélia proporcionou à outras mulheres na cidade de Tracunhaém, vislumbrar além. Em sua maioria, mulheres negras e periféricas assim como Amélia. Mesmo que a artista ainda seja a única mulher da cidade a ter o título de mestra, Regilene e Gre cylene já figuram em espaços nunca imaginado por elas. Herança dos caminhos percorridos por Maria Amélia ao subir a montanha para que outras mulheres pudessem vislumbrar outras possibilidades de existir.

Teve um momento que eu cheguei a pensar em desistir, sabe? Principalmente na pandemia. Mas aí Greicy começou a usar o instagram, a Suvini viu a gente e patrocinou a reforma do ateliê. A gente começou a ganhar mais visibilidade depois disso. Depois daí a gente só cresceu. Nunca imaginei que a gente chegaria onde chegamos. Ganhamos prêmios. Alugamos outro espaço. Vendemos pra todo lugar do Brasil, vem gente de todos os cantos aqui em Tracunhaém pra comprar. Vem só por causa da gente. Estamos cheias de encomendas. Até o final do ano ainda tem encomenda pra cumprir e as vezes a gente não dá conta, o cliente tem que

esperar, porque tem momentos que não sobra tempo, mas me sinto realizada (REGILENE, 2022).

Apesar de Maria Amélia ser a única mulher a ter conquistado tal reconhecimento de mestra, ela relata que desde 8 anos que produz brinquedos em barro, e que seu pai levava para vender na cidade de Olinda, Pernambuco, junto com as peças utilitárias que ele fazia. É bem mais tarde que a mestra começa a produzir sua arte santeira, pela qual ficou consagrada. Sobre isso ela relata que se inspirava nas imagens de quadros de santos que encontrava para vender na feira da cidade. “Eu bem mocinha ia passear na feira, sabe, e via lá os santos, achava bonito e ia para casa pra tentar fazer. Aí comecei a fazer e não parei mais. Todo mundo começava a me pedir santo” (MESTRA MARIA AMÉLIA, 2022).

Embora a narrativa de Maria Amélia assumir esse contexto de sustentar a família com sua arte, ela se orgulha disso e percebe a atividade como algo que salvou a sua vida e sua família de condições mais precárias. “Foi através do barro que eu criei meus filhos, e eles criaram os filhos deles. Os ensinamentos vou passando para todos que quiserem aprender. O barro é vida, minha filha” (MESTRA MARIA AMÉLIA, 2022). É possível perceber em sua fala o afeto quando ela fala do barro. Afeto que é possível perceber em suas obras mais famosas.

A imagem da Santa Nossa Senhora, é, talvez, o reflexo de quem Maria Amélia se constituiu enquanto pessoa, desde seus 8 anos quando fazia brinquedos de barro aos pés do pai artesão. Para além dos estereótipos de gênero que Maria, mãe de Jesus, pode carregar, é possível ver subversão em Maria, assim como é possível para Maria Amélia subverter com as naturalizações esperadas e designadas ao seu gênero/sexo. Segundo o historiador Tabor (2016) em entrevista ao site unissinos, a vida de Maria, mãe de Jesus, foi intencionalmente apagada, em detrimento de uma história que a transformou em uma espécie de mulher divina, capaz de gerar em seu ventre virgem o filho de Deus. No entanto, Maria foi uma revolucionária ativa de sua época.

O que se sabe, salvo as explicações religiosas, é que Maria gerou uma criança em seu ventre, que não era filho de seu esposo José, “sabemos que Maria está grávida, e que José disse que não é o pai; conseqüentemente, o pai biológico é outro homem” (TABOR, 2016). O historiador conclui que ao final do século I, Jesus se tornou tão importante como o “Filho de Deus” que a imagem de Maria começou a ser apagada, juntamente com ela a sua sexualidade começou a ser uma problemática. “Tudo o que é humano a respeito dela começou a ser nuançado ou negado” (TABOR, 2016). Desse

modo, se constrói a imagem de que Maria, mãe do filho de Deus, foi apenas um receptáculo, negando-lhe todo e qualquer envolvimento político e revolucionário com o movimento social encabeçado por Jesus.

Ainda que ela carregue a narrativa de cuidadora do lar, da casa, dos filhos e netos, posso dizer que, apesar de concordar com Silva e Carvalho (2021) a respeito da mulher artista, enquanto provedora da família ter sua produção não reconhecida como a arte em si mesma, ainda assim suas produções a colocaram num papel de protagonismo em seu próprio lar. Quebrando com as lógicas hegemônicas que subalternizavam as mulheres (brancas) nos espaços privados e que mulheres negras assumiam trabalhos que as desumanizam, a Mestra do barro de Tracunhaém entra na fresta e vai além do que a ela estaria reservado pela sociedade.

Interessante recordar que enquanto Maria Amélia, ainda muito pequena, mas já era artista, quebrando com várias barreiras impostas pela sociedade patriarcal, o movimento feminista brasileiro ganhava força inspirados pelas ideias revolucionárias de Nízia Floresta, e de tantas outras mulheres potentes que vieram depois. Nesse período, em que Maria Amélia já produzia e vendia sua arte em barro, as potências feministas se organizavam para a conquista do voto feminino. Que só veio acontecer no Brasil no ano de 1932 (ALVES, 2019), quando Maria Amélia tinha por volta de 9 anos de idade e já era artesã.

Papel que geralmente se espera das figuras masculinas, pai, marido, irmão. É Maria Amélia pioneira de sua família a produzir arte, e apesar de provedora econômica, Maria Amélia assume para si o papel principal dentro de sua produção, se deslocando de suas produções iniciais que seu pai lhe incentivava (brinquedos e animais de barro) e produzindo as imagens de santos por conta própria.

Com 8 anos eu ficava brincando na Olaria de meu pai enquanto ele trabalhava fazendo as peças dele pra vender em Olinda. Ele fazia panela, vaso, pote de água, sabe, minha filha? E eu ficava lá brincando com os pedaços de barro, amulegando o barro, fazendo boizinho, carro de boi, os bichos que a gente via, né. Ai um dia meu pai viu e disse que ia levar pra vender. Eu ri né, e aquilo lá ninguém ia querer, eu pensei! Ai quando meu pai voltou, tinha vendido tudo. Ai começou a pedir pra eu fazer mais, mas era brincadeira, eu fazia brincando. Ele dizia “faça minha filha, que o dinheirinho do que vender, você junta pra suas coisinhas”. E eu fazia e ele me pagava né, pouca coisa. Ai eu comprava minhas coisinhas, ia pra feira pra comprar. Quando chegava na feira eu via as santas e santos nos quadros, ai eu disse que ia fazer e fiz. Ai pronto, não parei mais, minha filha (MARIA AMÉLIA, 2022).

Fotografia 19- Colagem “Nossa Senhora” de Maria Amélia



Fonte: A autora (2022)

Outro ponto de discussão que me chama atenção na narrativa de Maria Amélia e consequentemente em sua obra, é a marcada presença de sua negritude nas formas como representa suas santas e santos. A nossa senhora, que aparece como exemplo nesse texto, é uma das obras mais recentes da artista, que foi produzida e vendida na Fenearte 2022. Assim como Regilene e Grecylene, que apresenta traços que fogem do padrão europeu das imagens de santos, Maria Amélia traz uma estética mais aproximada dos traços que, possivelmente, fez parte de seu repertório imagético. O que segundo Martins e Tourinho (2012)

[...] quando falamos de visualidades, nos referimos a um processo de sedução, rejeição e cooptação que se desenvolve a partir de imagens. Esse processo tem sua origem na experiência visual como uma espécie de cosmos imagético que nos envolve ao mesmo tempo que nos assedia, sugerindo e até mesmo fazendo links com nossos repertórios individuais. Esses repertórios individuais incluem imagens de infância, de família, de amores, conflitos, acasos, azares e dissabores (2012, p.34).

5.4 Noêmia das bonecas: nem dona, nem Mestre de coisa alguma – narrativas em subversão

Conheci Noêmia Barbosa através de vídeos do *YouTube* em 2020, bem no comecinho da pesquisa, quando eu ainda nem sabia como seria gestar esse texto. Noêmia foi a primeira artista que apareceu pra mim quando eu coloquei na busca, procurando por Tracunhaém e artesanato. Eu já tinha ouvido falar de seu nome, pois ele já era legado no mundo do barro. Famosa que só, a arte dela já ganhou o mundo todinho.

Infelizmente não pude conhecer Noêmia pessoalmente, pois nas primeiras visitas a campo, Noêmia já havia falecido, aos 73 anos de idade e muita irreverência. Assim as pessoas que a conheciam se lembram dela, por uma personalidade forte, livre e simples. Noêmia Barbosa, era a Noêmia das bonecas, mestra e patrimônio vivo do município de Tracunhaém. Apesar disso, Noêmia rejeitava os títulos que lhes eram dados. Segundo Eliete Soares, grande amiga e também artesã, revela que Noêmia era muito simples e não gostava de ostentar os títulos que tinha. “Ela sempre dizia que não era mestra nem dona de nada. Era só a Noêmia das Bonecas. Mestre pra ela só Deus que tava acima de dela e ensinou a ela o ofício do moldar do barro” (ELIETE SOEARES, 2022).

Noêmia não esconde em suas entrevistas sua história resiliente, de força e luta. Desde menina, aos 8 anos, que Noêmia saiu de casa para trabalhar em “casa de família”, aos 14 ela foge com um circo, pois a vida era muito difícil, ela não gosta de falar dessa fase, mas sugere que sofria com violências do pai e da madrasta dentro de casa (SÁTIRO, 2019). Depois de alguns anos viajando com o circo, Noêmia pedia a Deus que lhe desse

um ofício que eu pudesse viver trabalhando até minha velhice chegar, por que eu não vou trabalhar no circo a vida toda. E ai, um belo dia o circo chegou aqui em Tracunhaém. Eu vi de longe um menino fazendo acabamento num santo, e pensei ‘se esse menino consegue fazer esse santo, eu também consigo.’ Eu fui lá no dono do circo e disse que ele podia ir embora que eu ia ficar. Ele virou pra mim e disse que eu ia passar fome, aí eu pensei ‘oxe, e eu já num passo aqui no circo?’ (NOÊMIA DAS BONECAS, 2014).

Em entrevista a Camila Sátiro (2019) Noêmia revela um pouco mais, ela diz que foi casada com um palhaço do circo, mas que sofria muito. Segundo Sátiro (2019) o período de Noêmia no circo foi mais um capítulo triste para a artista, que foi casada por 10 anos com o palhaço. “Era um homem ruim demais, safado” (NOÊMIA DAS BONECAS, 2019). Dois anos depois de chegar em Tracunhaém Noêmia conta que “se livrou do palhaço”, pois o mesmo havia ido embora da cidade, fugindo da polícia, após cometer abuso sexual infantil contra uma menina de cinco anos. Diante desses relatos, fica mais ‘fácil’ compreender a vida sofrida de Noêmia, posso conjecturar o tanto de sofrimento e resignificação que tem em sua história, que de certa maneira se confunde um pouco com

a minha. “Noêmia amadureceu à força, na marra, pelos fatos que a vida lhe colocou. Quando ela fala desse tempo, sua voz muda. Sussurra, fala baixo [...]” (SÁTIRO, 2019, np).

Essa força que Sátiro se refere, essa resiliência e poder de ressignificar as coisas, potência essa que eu tenho muita conexão, pois por diversas vezes me deparei com a necessidade de olhar as coisas e superá-las também na força, assim como Noêmia encontrou no barro a salvação, foi na potência da escrita que eu encontro meu lugar para ressignificar as dores. Por outro lado, estudiosas do feminismo negro vão dialogar a respeito dessa resiliência presente, em maior ou menor medida, na vida de mulheres/meninas negras (COLLINS, 2019; hooks, 2020; 2019a, 2019c; KILOMBA, 2020).

Há uma potência na força da mulher negra, no entanto é preciso atentar para não cair em romantização dos estereótipos da mulher negra, que circula por aí desde o período da escravização, pois alguns desses estereótipos estão relacionados às mulheres negras como sendo donas de uma sub-humanidade, pelo fato delas serem capazes de exercer as atividades que homens negros faziam, com a finalidade de justificar a força da mulher negra, sem cair em contradição a respeito do estereótipo de que mulheres (brancas) são frágeis e incapazes de exercer as mesmas atividades que os homens, homens brancos começam a fazer circular a ideia de que a força de mulheres negras estaria ligada a essa natureza sub-humana, se tratava de mulheres “não reais” (hooks, 2020). Dessa maneira,

o estereótipo da mulher negra como forte e poderosa domina tanto o consciente da maioria dos estadunidenses que, até mesmo se uma mulher negra estiver claramente em conformidade com as noções sexistas de feminilidade e passividade, ela talvez seja descrita como durona, dominadora e forte (hooks, 2020, p. 140).

Apesar disso, é possível encarar essa força e desejo de ressignificar as feridas, rasgá-las a fim de possibilitar intervir na representação, transcodificando novos significados para as imagens negativas em torno da negritude (HALL, 2016). Noêmia parece ter consciência dessa potência quando fala da importância que o barro tem para a vida dela e de como a arte a salvou, ajudando que ela pudesse transformar esse estereótipo hostil em potência criativa (SÁTIRO, 2019).

Então Noêmia ficou, o circo seguiu sem ela. Anos mais tarde Noêmia conhece Tiago Amorim, artesão do barro de Olinda, Pernambuco, na época morador de Tracunhaém. Tiago conheceu Noêmia e começou a levar as obras dela com ele, para

exposições e feiras, espalhadas pelo país, e sempre que voltava para casa, voltava sem nenhuma peça, mas cheio de dinheiro no bolso para Noêmia. Em sua fala emocionada e entusiasmada, a artista revela “Oxe, então quer dizer que fazer barro dá dinheiro é? E muito! Não parei mais” (NOÊMIA DAS BONECAS, 2014).

É na década de 1980 que Noêmia das Bonecas ganha destaque nacional com suas obras, pois a artesã passa a produzir mais devido a procura crescente que a cidade começou a ganhar em busca de esculturas de Juca Pitanga, personagem do ator Tarcísio Meira na novela *Coração Alado*. Tarcísio interpretava Juca, que era um artesão morador da cidade de Tracunhaém, que sai da cidade em Pernambuco em busca de melhores condições de vida depois de descobrir que um comprador de suas peças revendia no Rio de Janeiro repassando pelo dobro do valor negociado, dessa maneira Juca decide ir ele mesmo para o Rio de Janeiro e comercializar suas peças. Assim, através da novela que teve grande sucesso e sendo considerada uma produção subversiva para a época, um dos exemplos para que isso fosse considerado é uma cena de sexo que trata da masturbação feminina, que até os dias atuais é considerado um tabu, devido a essas “polêmicas” a novela nunca mais foi exibida pela rede globo.

No entanto, apesar das polêmicas, a novela trouxe grande repercussão para a cidade “capital do barro”, trazendo cada vez mais turistas a procura da escultura de Juca Pitanga. Apesar da obra de arte que aparece na novela ter sido, ironicamente, confeccionada por um artista carioca, as pessoas começaram a buscar, na cidade de origem do personagem, a escultura em questão. Noêmia não confeccionava a obra que ficou conhecida pelo nome da personagem, no entanto, o número de turistas que crescia na cidade, fez com que a busca por outras obras também crescesse. Ao chegar em Tracunhaém, as pessoas começam a se deparar com outros estilos de arte. Nesse período Noêmia começa a produzir um vaso cheio de flores e corações e dá a ele o nome de coração alado, homenageando a novela.

Depois disso, a produção de Noêmia cresceu e ela começou a ficar famosa por suas bonecas em tamanho natural. As bonecas de Noêmia que me capturou foi a vendedora de flores, o que para muitas análises pode ser considerado uma forma de representar estereótipos de feminilidade através das rosas, afinal de contas são marcadores de gênero que marcam o corpo feminino como sendo delicado, as rosas de Noêmia das bonecas podem ser percebidas como subversão pois me proponho a pensar num processo de contestação, refletindo a partir de Hall (2016), em um processo de um regime de generificação do corpo lido como feminino a partir de o que Hall vai chamar de

uma contrarrevolução que valoriza estereótipos que seriam “naturalizadamente” vistos como características negativas, limitadoras, essencializantes e que reduzem o corpo há um local fixo e inflexível, fazendo com que esses elementos possam ser usados e de algum modo tenham suas lógicas subvertidas a fim de provocar resistência e revolução.

Portanto, o que compreendo a partir de Hall (2016) e Noêmia das bonecas é que o significado nunca poderá ser aprisionado, pois se isso fosse possível, fixar os significados, através das representações, não haveria mudanças. Com isso, nenhuma contrarrevolução seria possível. “Nós, obviamente, fazemos grandes esforços para fixar o significado – é precisamente o que as estratégias de estereotipagem pretendem fazer, muitas vezes com considerável sucesso, por um tempo” (HALL, 2016, p. 211). No entanto, em algum momento o significado começa a resvalar, derrapando, e novos significados são implantados nos antigos.

Fotografia 20- Noêmia das bonecas ao lado de uma vendedora de flores.



Fonte: Sátiro (2019) / Foto: Renata Alencar

Desse modo, penso a partir de Kuhnert (2018), ancorada pelo pensamento de Hall (2016) a respeito dessas transcodificações para me adentrar na obra e na narrativa de

Noêmia Barbosa, para dizer que é possível encontrar potência no choque com signos tradicionalmente ligado ao feminino. A partir desses pressupostos, penso que o uso das flores usadas por Noêmia pode ser encarado como uma forma de transcodificar os estereótipos, sem que necessariamente essa obra seja considerada uma obra feminina, tão simplesmente pelo fato de fazer uso das flores como um adorno em suas esculturas. Na verdade, as flores são usadas como um subterfúgio para que Noêmia esconda as brechas, fissuras e feridas, que talvez presente em seu próprio corpo. Encontro na narrativa de Noêmia das bonecas, em um trecho da entrevista concedida a Sátiro (2016) o motivo para considerar essa minha afirmativa, revalidando a justificativa que me fez ir ao encontro de Noêmia e sua vendedora de flores.

No começo elas eram carecas e sem roupa. Com os peitos de fora. Com o tempo as pessoas que compravam pediam pra Noêmia colocar roupas nela, daí veio a inspiração a partir de um perfume que ela usava, seiva de alfazema, passou a criar cestas de flores e cobrir os seios das bonecas com camisas de flores.

Ainda de acordo com Kuhnert (2018) é o feminismo, atrelado a outras metodologias e epistemologias, que me permite pensar elementos considerados femininos com uma potência capaz de transcodificar os estereótipos de feminilidade em uma crítica ácida e politicamente ativa. A vista desse meu posicionamento, gostaria de alertar que se trata de uma leitura minha a respeito daquilo que me toca na arte de Noêmia, muito embora eu ache que ela concordaria comigo em alguns aspectos.

6 OLARIA V – ESTILHAÇOS: O BARRO E A ARTE QUE SALVA!

[...] Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.
(EVARISTO, 2021, p. 23)

Aqui me despeço de vocês, mas deixo avisado que não pretendo acabar nada. O diálogo se mantém vivo na memória, na saudade, no por vir. No barro. Nas sementes plantadas por Maria Amélia e Noêmia das bonecas. É na fissura do São Francisco das Lenys que há possibilidades de continuar essa caminhada. É na herança das mestras que já não estão mais aqui neste plano, mas que deixam seus legados para as próximas que permanecem a caminhar. Afinal de contas, essa é a natureza fluída que faz o rio correr, se dissipar e refazer. A argila que vira flores em potência. Que vira brecha na queima do forno. Que corta a pele e restaura o espírito inventivo, renovado. Faz renascer do barro.

Nesse espaço, reservado para fechamentos, deixo muito mais que conclusões, mas possibilidades de refletir um outro lugar de existência. Uma outra possibilidade de existir sendo mulher, negra, mãe, irmã e esposa. Possibilidade de me reinventar como uma mulher que pesquisa e vive. Uma pesquisa-vida. Uma pesquisa-que-vive. Que anda. Pulsa. Que transcende o meu existir. Que busca nas brechas, nas fissuras, nas feridas, minhas e das outras, uma chance de se reconstruir. O barro me deu isso, a escrita me possibilitou andar por entre as outras e perceber a potência criativa, criadora, revolucionária e educativa que pode existir nos espaços outros de socialização para além da escola, para além dos espaços institucionalizados. É obvio que não quero que pensem que estou negando a existência e a importância da academia, da escola e dos espaços formais de educação, mas para além disso, pensar outras formas de educar que podem ser tão potentes quanto qualquer outra.

Nesse sentido, penso que o cotidiano, a vida comum, as histórias ‘pequenas’ são tão ricas e poderosas no modo de educar as pessoas. A partir das reflexões vindas do barro, o quanto a narrativa dessas quatro mulheres mudou meu modo de ver o mundo. Me fazendo compreender a importância da arte na existência das pessoas. Pensando com Noêmia das bonecas “Arte me salvou”. Essa narrativa da arte que salva foi possível compreender na fala de todas elas. Quatro mulheres, de gerações diferentes, mas que

encontraram no barro, na arte, uma forma de transpor suas dores em existência. Que de algum modo cruzou seus afetos com a minha realidade, fazendo com que organicamente esses desejos se cruzassem.

Assim, ao perceber a arte produzida por essas mulheres como uma Pedagogia Cultural Subversiva, estou considerando a natureza transformadora e poderosa que o artefato produzido por elas teve em suas próprias existências, mas também na minha própria forma de estar no mundo. Transcodificando estereótipos, reajustando representações, produzindo outros modos de significação nas próprias artistas, que foram capazes de me capturar para que me fosse capaz considerar as vicissitudes do encontro com as obras. No caminhar para e com as mulheres, houve uma sucessão dessas imprevisibilidades que são próprias da vida, foi nessa imprevisibilidade que a natureza da pesquisa se fez. O que aparentemente parecia desfavorável, mesmo que ainda pudesse ser desconfortável, mas foi o que possibilitou que essas linhas fossem traçadas e não outras.

A cada caminhada, cada passo dado, fez com que esses mapas fossem sempre reajustados, fazendo com que eu me deparasse sempre com novas linhas, novos recomeços. Dessa maneira, eu fui me refazendo junto com a pesquisa. Ao descobrir as fissuras, as brechas, eu fui rasgando a mim mesma, encontrando na minha existência, outras. Por esse aspecto, considerando os artefatos como uma potencialidade educativa subversiva, que seja capaz de, não apenas subverter, mas de abrir portas que possibilitem mulheres, sobretudo as mulheres negras, existirem, é que eu tenho tentado emprenhar os Estudos Culturais em Educação, não por acreditar tão simplesmente que esse seja o melhor campo de estudo, mas o que me permite entrar nas brechas. Afinal o que está em jogo é a luta por significação social (SILVA, 2005), ou seja, uma disputa por existência, onde o mais forte (dominante) geralmente vence.

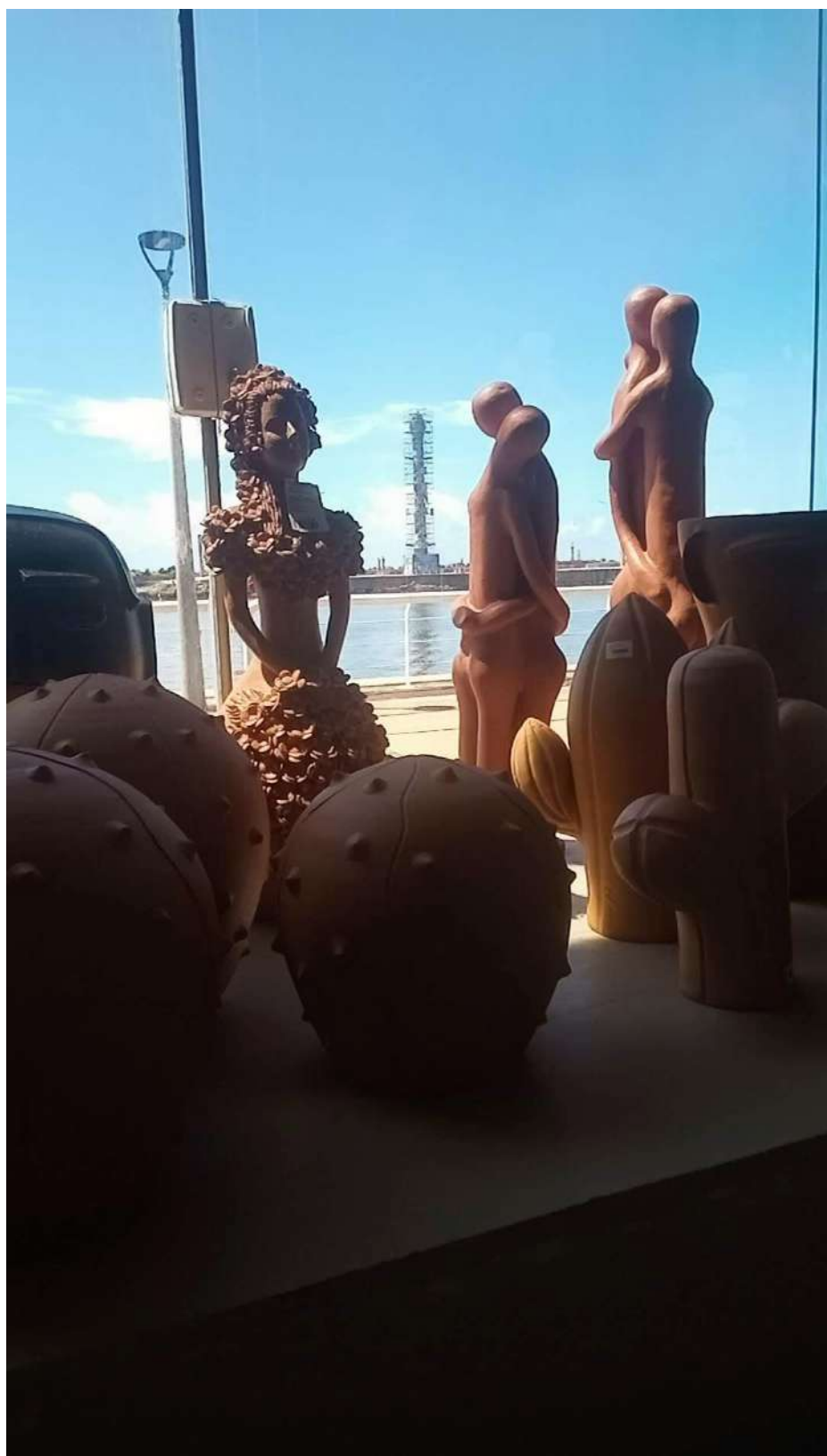
Desse ponto de vista, me encontro, no centro de artesanato de Pernambuco, localizado no Marco Zero do Recife, com Nilda de Tracunhaém, que não apareceu nessa pesquisa, no entanto me chama a atenção na obra de Nilda, entre outras coisas, é exatamente essa relação de poder, essa disputa que Silva (2005) discute. Encontro com a obra de Nilda, num tablado de madeira, ao fundo o porto do Recife, banhado pelo rio Capibaribe. Da imensa janela de vidro pode-se ver Brennand, no parque das esculturas a famosa e imponente torre de cristal com seus 32 metros de altura e patriarcado. Nilda por sua vez, tão imponente quanto, do meu ponto de vista, porém, o discurso em torno de sua obra, ao menos pelo que pude encontrar nas brechas foi uma Nilda acanhada, sem

etiqueta com nome ou especificação de preço. Uma peça empoeirada e aparentemente esquecida, nos porões de um sistema que fede.

Dessa maneira, concordo com hooks (2019a) quando ela afirma que os Estudos Culturais podem nos servir como uma forma de intervenção acadêmica, capaz de fazer surgir nesses espaços intelectualizados, o debate, que antes parecia impossível, dificultoso, sobre temáticas que antes pareciam desimportantes, não bem-vindas na academia. Os Estudos Culturais abriram essa porta de possibilidade para que essa pesquisa pudesse existir, e que pudéssemos aqui, vocês e eu, discutir esses outros modos de existência.

Assim, vou me despedindo daqui, mas permaneço no desejo da possibilidade de produzir a partir daqui outras vozes, minhas e das outras. Nessa luta, eu deixo minha última reflexão para que seja possível vislumbrar outras realidades não distópicas, pensar um mundo que Maya possa existir para além de um gênero imposto a ela desde o seu gestar. Que Nilda de Tracunhaém (artesã de Tracunhaém) possa ganhar a visibilidade por sua obra, sem ser assombrada por um 'majestoso e imponente Brennand' que lhe observa ao fundo.

Fotografia 21- Nilda de Tracunhaém e a Torre de Cristal de Brennand



Fonte: A autora (2022)

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: companhia das letras, 2019.
- ALENCAR, Renata Tavares. **Tracunhaém EntreLaços femininos**: narrativas de barro em primeira pessoa. TCC, Especialização em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, Universidade Católica de Pernambuco. Recife, p. 60, 2019.
- ALMEIDA, Flavia Leme de. **Desvios do barro: raízes culturais, feminismo e rituais nas poéticas de mulheres artistas da cena contemporânea latino-americana**. 2018. Tese (Doutorado em artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2018.
- ALVES, Branca Moreira. A luta das sufragistas. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: bazar do tempo, 2019.
- AMÉLIA, Maria. **Mestra Maria Amélia - Patrimônio Vivo do Estado**. FUNDARPE, Secult. [Entrevista concedida a Ricardo Moura]. Pernambuco, 2012. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/fundarpe/40522555391>. Acesso em: 10 de dez. de 2022.
- AMÉLIA, Maria. Nossos mestres: Mária Amélia. Portal do Artesanato de Pernambuco. Entrevista concedida a: Rozziane Fernandes. Governo de Pernambuco. s.d. Disponível em: <http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt-BR/mestres/maria-amelia-mestre/mestre>. Acesso em: 18 de nov. 2021.
- ANDRADE. Paula D. de. COSTA. Marisa V. Usos e possibilidades do conceito de pedagogias culturais nas pesquisas em estudos culturais em educação. **Revista Textura**, v. 17 n.34, mai./ago.2015. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/1501/1140>. Acesso em: 15 de Março de 2021.
- ARAÚJO, Marcílio de Souza. **Fiando renda, tecendo história e fazendo memória**: a arte do labirinto na memória e identidade cultural das labirinteiras da comunidade de chã dos Pereiras-PB. Campina Grande, Universidade Federal da Paraíba, 2017.
- ARROYO, Miguel G. **Outros sujeitos, outras pedagogias**. Petrópolis, Editora Vozes, 2014
- BALISCEI, João Paulo. **Provoque**: cultura visual, masculinidades e ensino de artes visuais. Rio de Janeiro: Metanoia editora, 2020.
- BARBOSA, Ana Mae. A cultura visual antes da cultura visual. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 3. 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/9288/6778>. Acesso em: 15 de Março de 2021.
- BARBOSA, Ana Mae. Itaú Cultural. **Ana Mae - Seminário arte, cultura e educação na américa Latina**. YouTube, abr. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CIEbe86jyvk>. Acesso em: 10 de dez. de 2022.

BARBOSA, Ana Mae. Mulheres: arte, artesanato, design. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória (Orgs.). **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação**. São Paulo: Cortez, 2019.

BLOGSPOT. LUDWIG, Denise Gomes. Pintura de São Francisco de Assis e de Santa Clara: a arte do período gótico italiano. **De arte em arte**. 03 de out. 2013.

BONECAS, Noêmia das. **Noêmia das bonecas: a salvação pelo barro**. Entrevista concedida a Camila Sátiro. Camila Sátiro: um mói de histórias. 2019. Disponível em: <https://camilasatiro.com.br/noemia-das-bonecas-salvacao-pelo-barro/> Acesso em: 18 de nov. 2021.

BONECAS, Noêmia das. **Território das mãos - Tracunhaém, Noêmia**. Entrevista concedida a território das mãos. YouTube, jul. de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dEvaAsMuWpM&t=89s>. Acesso em: 10 de dez. de 2022.

BUENO, Juliana Fonseca da Silva Linhares. Uma breve reflexão sobre o processo de apropriação do saber fazer das parteiras pela medicina da mulher no Brasil do século XIX. **Cadernos de clio**. Curitiba, vol. 12, nº 1, 2021.

BUJES, Maria Isabel Edelweiss. Descaminhos. In: COSTA, Marisa Vorraber (org). **Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 12-33.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 1999. p. 151-166.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**/Judith Butler; tradução, Renato Aguiar. – 15ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BRACCHI, Daniela Nery. Experiências fotográficas e educação em “Meu mundo teu”. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**. Rio de Janeiro, vol. 18, nº 54, p. 553 – 576, fev. 2021.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Lutar com a palavra: escritos sobre o trabalho do educador**. Rio de Janeiro: edições graal, 1985.

CAJU, Fred. **Retratos sedimentais do Recife**. Paulista/PE, Castanha Mecânica, 2017.

CAMOZZATO, Viviane Castro. Pedagogias para o século XXI: gerenciamento das vidas e educação das novas gerações. In: CAMOZZATO, Viviane Castro; CARVALHO, Rodrigo Saballa de; ANDRADE, Paula Deporte de. **Pedagogias culturais: a arte de produzir modos de ser e viver na contemporaneidade**. Curitiba, Appris, 2016. p. 189-204.

CARDOSO, Fernando da Silva; CARVALHO, Mário de Faria. Questões teórico-epistemológicas à pesquisa social contemporânea: o pesquisador, o ator social e outros aspectos. **Cadernos da Fucamp**, v.17, n.30, p. 187 - 201/2018.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Ed. Boitempo, 2019.

CORAZZA, Sandra Mara. Laberintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos I**: novos olhares na pesquisa em educação. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007, p. 103-127.

COSTA, Cléber José Silveira da. **Seu Paulo - a escrita no barro**: um Outro Sujeito, um Sujeito Outro, uma Pedagogia Outra, uma Outra Pedagogia. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

COSTA, Marisa Vorraber. Sobre as contribuições das análises culturais para formação de professores do início do século XXI. **Educar**, Curitiba, n. 37, p. 129-152, maio/ago. 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia vol.1. Rio de Janeiro, editora 34. 1995.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. ed. on-line – Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos estudos culturais. **Revista Famecos**. Porto Alegre. n.9. dez. 1998.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA, Rosane Felix. **Ensinaamentos do Barro: Conversas com Francisco Brennand**. 2012. Dissertação (Mestrado em educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

FIRMINO, Filipe. A buceta e os pretos: trabalhadores de obra de arte não são escravos, são fruto da abolição precária. [Entrevista concedida a Fabiana Moraes]. **The intercept**. 2021. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2021/01/26/trabalhador-negros-escravos-abolicao-precaria/> Acessado em: 10 de dezembro de 2022.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I**: a vontade de saber. São Paulo: Ed. Paz e Terra. 2020.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

FREIRE, P. Pedagogia da autonomia: **Saberes necessários à prática educativa**. São Paulo. Ed. Paz e Terra (coleção leitura), 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y Arte Latinoamericano**: historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Argentina, 2020.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Decolonialidad estética: geopolíticas del sentir el pensar y el hacer. **388 Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 369-389, maio/ago. 2019. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>.

GOVERNO DO ESTADO DE PERNAMBUCO. Patrimônio Cultural. Patrimônios vivos. Maria Amélia, 2011. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/maria-a-melia/> Acesso em: 18 de nov. de 2021.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 103-133.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: bazar do tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: bazar do tempo, 2020.

hooks, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. tradução, Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019(a).

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?**: mulheres negras e feminismo. Trad. Bhuvli Libanio. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosas dos Tempos, 2020.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019(c).

hooks, bell. **Teoria Feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019(b).

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Pesquisa de informações básicas municipais**. Rio de Janeiro: IBGE, 2006.

KAUR, Rupī. **O que o sol faz com as flores**. tradução: Ana Guadalupe. São Paulo: ed. Planeta do Brasil, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

KUHNERT, Duda. Nas artes. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 75-104.

LINHARES, Célia. Escrever e viver: estranhamentos e entranhamentos recíprocos. In: CALLAI, Cristina; RIBETTO, Anelice. (orgs). **Uma escrita acadêmica outra: ensaios, experiências e invenções**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016. p. 7-11.

LORDE, Audre. **Entre nós mesmas: poemas reunidos**. tradução Tatiana Nascimento, Valéria Lima. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LOURO, Guacira Lopes. **Flor de açafrão: takes, cuts, close-ups**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte, Autêntica editora. 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Heteronormatividade e homofobia. In: JUNQUEIRA, Rogério D. (org.). **Diversidade Sexual na educação: problematizações sobre homofobia nas escolas**. Brasília: MEC/SECAD/UNESCO. 2009.

MAGRINI, Amanda. **Lá no Alto, o barro é encantado: a cerâmica do Alto Vale do Ribeira**. 2019. Dissertação (Mestrado em artes) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2019.

MARTINS Raimundo; TOURINHO, Irene. **Culturas das Imagens: desafios para a arte e a educação**. Editora UFSM, 2012.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p. 9-29.

MORAES, Fabiana. A buceta e os pretos: trabalhadores de obra de arte não são escravos, são fruto da abolição precária. **The intercept**. 2021. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2021/01/26/trabalhador-negros-escravos-abolicao-precaria/> Acessado em: 10 de dezembro de 2022.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great female artists?** Editora Thames & Hudson, 1971.

NUNES, Luciana Borre. Cultura Visual: travessias, provisoriiedades e encontros em processos de ensinar e aprender. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (orgs.). **Educação da Cultura Visual: aprender... pesquisar... ensinar**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2015, p. 111-132.

OLIVEIRA, Jéssica Ribeiro de. Mulheres artistas: feminismo e resistência. In: CARVALHO, Mário de Faria; SILVA, Everaldo Fernandes da; PAIVA, André Luiz dos S.; **Educação e cultura popular**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022, p. 187-204.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

PIPER, Adrian. A tripla negação das mulheres de cor artista. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (ORGs). **História das mulheres, histórias feministas**: vol. 2 Antologia. São Paulo, MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

POLINI, Ilza Nunes da Cunha. **Associação arte da Terra: das mãos das mulheres artesãs as relações educativas construídas no processo de autogestão do trabalho**. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2012.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Revista Estudos Feministas**. v. 9, n. 1, p. 9-21, 2001.

SANTOZ, Jailton. **A obra de Anita Malfatti e a crítica de Monteiro Lobato**. O Gazzeta, 2012. Disponível em: <<http://ogazzeta.blogspot.com/2012/11/a-obra-de-anita-malfatti-e-critica-de.html> > Acesso em: 09 de Maio de 2022.

SANTOS, Telma Saraiva dos. **As voltas do Tempo: as reminiscências de um projeto de identidade nacional na cerâmica Marajoara de Icoaraci**. 2011. Dissertação (Mestrado em artes). Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

SÁTIRO, Camila. Noêmia das bonecas: a salvação pelo barro. Camila Sátiro: um mói de histórias. 2019. Disponível em: <https://camilasatiro.com.br/noemia-das-bonecas-salvacao-pelo-barro/> Acesso em: 18 de nov. 2021.

SILVA, Aldir José da. **Mulheres Vestidas de Barro e os sentidos da produção de mestras artesãs da comunidade do Alto do Moura**. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação Contemporânea) Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2016.

SILVA, Ilzy Gabrielle Soares da; CARVALHO, Mário de Faria. Vozes do barro: pelas mãos de Marliete. In: CARVALHO, Mário de Faria; PEREIRA, Clécia; ANDRADE, Graciele. (Orgs.). **Imaginário, estética e cultura**: ensaios transdisciplinares. São Paulo: Pimenta cultural, 2021, p. 122 – 146.

SILVA, T. T. da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p.73-102.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche: a poética e política do texto curricular**. Belo Horizonte, Autêntica, 2005.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. 2013. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

TABOR, James D. Como Maria, a mãe Judia de Jesus, se tornou a virgem que deu à luz a Deus. Entrevista com James D. Tabor. Entrevista concedida a Instituto humanitas unissinos. ago. de 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/602004-como-maria-a-mae-judia-de-jesus-se-tornou-u-a-vmrgem-que-deu-a-luz-a-deus-entrevista-com-james-d-tabor>. Acesso em: 10 de dez. de 2022.

WALLACE, Michele. Por que não existiram grandes artistas negrxs? O problema da visualidade na cultura afro-americana. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (ORGs). **História das mulheres, histórias feministas**: vol. 2 Antologia. São Paulo, MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

WALSH, Catherine. Estudios (inter)culturales en clave de-colonial. **Tabula Rasa**, n. 12, p. 209-277, 2010.

WOOLF, Virginia. **As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2019.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Análises Culturais: um modo de lidar com histórias que interessam à educação. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos II**: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2002, p.71-90.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna; COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Sobre a Emergência e a Expansão dos Estudos Culturais em Educação no Brasil. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 38, n. 1, p. 32-48, jan./abr. 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/18441> Acesso em: 03/11/2021.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Pedagogia, cultura e mídia: algumas tendências, estudos e perspectivas. In: BUJES, Maria Isabel, BONIN, Iara Tatiana (orgs.). **Pedagogias sem fronteiras**. Canoas: Ed. ULBRA, 2010.