



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAMPUS AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE DESIGN

TALITA MATOS RIBEIRO

PEDAGOGIAS ESTÉTICAS E DE GÊNERO: questões
simbólicas e sensíveis tecidas na arte de mestras-artesãs da
Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE

Caruaru

2023

TALITA MATOS RIBEIRO

PEDAGOGIAS ESTÉTICAS E DE GÊNERO: questões simbólicas e sensíveis tecidas na arte de mestras-artesãs da Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Design do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de artigo científico, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel/licenciado em Design.

Área de concentração: Estética.

Orientador (a): Prof.º Dr. Mário de Faria Carvalho

Caruaru

2023

Pelas mulheres esquecidas e histórias não contadas. Pelas que bordam a si em uma rede de resistência, e reexistem dentro da arte. Por todas nós.

AGRADECIMENTOS

Às minhas ancestrais, minhas mães, que geraram, ensinaram e cuidaram, para que hoje eu estivesse aqui. Às bordadeiras, mães da Associação Tapeçaria Timbí, que tecem a trama da vida de muitas pernambucanas artistas, e fazem memória. À família acadêmica formada no grupo d'O Imaginário, que floresceu dentro do Campus Acadêmico do Agreste, e o apoio de todos que fizeram e fazem parte da minha trajetória na pesquisa, com um carinho especial ao professor Mário, que me abraçou nesse espaço.

“Imaginar é criar o mundo, é criar o universo, seja por meio das artes, das ciências, ou por meio dos pequenos atos, profundamente significativos, do cotidiano.” (PITTA, 2005, p.40)

Pedagogias estéticas e de gênero: Questões simbólicas e sensíveis tecidas na arte de mestras-artistas da Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE.

Aesthetic and gender pedagogies: Symbolic and sensitive issues woven in the art of master-artisans of the Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE.

Talita Matos Ribeiro¹

RESUMO

É investigada a subversão das noções de gênero e, conseqüentemente, de educação, a partir das percepções das mulheridades presentes nas produções da Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE. Consideramos o imaginário cultural e suas afetações simbólicas cotidianas, segundo uma perspectiva fenomenológica sobre vivências femininas na cultura popular, que reflete experiências e noções decoloniais sobre as temáticas abordadas. Foi feita uma análise estética de três obras, percebendo as sensibilidades contidas em tais artefatos culturais, possibilitando a discussão do coletivismo nas comunidades. Concluimos que o produto da relação mulher-arte intui narrativas sobre questões de gênero e formação humana, e sugere a decolonização do conhecimento.

Palavras-chave: estética; artesanato; educação; gênero; mulheridade.

ABSTRACT

The notions of gender and education subversion is investigated, based on the women's perceptions present in the productions of Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE. We consider the cultural imaginary and its everyday symbolic affectations, according to a phenomenological perspective on women's experiences in popular culture, which reflects decolonial experiences and notions about the themes addressed. An aesthetic analysis of three works was carried out, realizing the sensibilities contained in such cultural artifacts, enabling the collectivism discussion in communities. We conclude that the product of the woman-art relationship intuits narratives about gender issues and human formation, and suggests the knowledge decolonization.

Keywords: aesthetics; craftsmanship; education; gender; womanhood.

DATA DE APROVAÇÃO: 01 de setembro de 2023.

¹ Universidade Federal de Pernambuco – Campus Acadêmico do Agreste (UFPE- CAA). E-mail: tmattw@outlook.com

1 INTRODUÇÃO

Na diversidade da arte popular pernambucana, um grupo de mestras-artesãs residentes de Timbí, bairro localizado no município de Camaragibe, dimensiona a história de resistência cultural feminina e confere valor único às produções artísticas em bordado no estado. São mulheres que tecem outros espaços e discursos dos quais lhes foram socialmente permitidos, revolucionando múltiplos aspectos culturais e saberes em seus fazeres artísticos. Subvertem imposições sociais, desde a conquista do reconhecimento artístico no espaço pernambucano, às obrigações que lhes são pautadas por intermédio de seus gêneros.

Nesse recorte, em 26 de julho de 1983, a Associação Tapeçaria Timbí foi fundada. Inicialmente, com o intento de proporcionar, coletivamente, uma fonte de renda, mas possibilitou que mestras-artesãs compartilhassem seus saberes mutuamente e formassem outras mulheres para a produção de tapeçaria. Atualmente, como forma de engajar mulheres da comunidade para o seu corpo de artesãs e promover a difusão dos saberes a partir das ações de tais matriarcas, a Associação Tapeçaria Timbí disponibiliza cursos de bordado que envolvem, sobretudo, elementos da região em que residem (BRITO; MACIEL, 2015).

Aspectos regionais demarcam e impulsionam representações dispostas nas produções das mestras-artesãs da Associação. Nesse espaço, de fomento cultural, a nordestinidade tece relação íntima com os atravessamentos dispostos nas obras confeccionadas e são indissociáveis do contexto social que ocupam enquanto mulheres. A maneira a qual são manufaturados os tapetes² possui como base o ponto de costura chamado “ponto casa caiada” ou “ponto flor”, de origem eminentemente nordestina (BRITO; MACIEL, 2015).

O universo feminino é representado a partir de questões cotidianas presentes nas vivências das mestras-artesãs, havendo expressiva demarcação simbólica de elementos de gênero. A arte perpassa a construção de saberes populares que reafirmam o conhecimento do grupo acerca de questões de gênero que impulsionam a referida produção. Na jornada das artesãs pertencentes à Associação, é notável o desdobramento de suas produções artísticas em objetos que participam do cotidiano, por vezes domésticos, relacionando a arte não só como meio expositivo, mas também utilitário.

Com base nessas premissas, é possível contemplar questões que demarcam a pesquisa: Os símbolos contidos nas peças produzidas pela Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE

² Em 2014 o SEBRAE propôs a criação da linha J. Borges, em parceria com o artista. Desde então, a xilogravura e o cordel integram um local importante nos bordados, em linhas intituladas Árvore da Vida, Cenas do Cotidiano e Casario Pernambucano, os dois últimos idealizados pelo Centro Pernambucano de Design.

permitem cogitar o modo pelo qual estas mulheres experienciam, e conseqüentemente representam, a categoria ‘gênero’? Qual a centralidade dos elementos estéticos e sensíveis nesse fazer artístico das tapeceiras? Quais elementos de gênero relativos ao cotidiano da comunidade são materializados através dos símbolos presentes nas peças analisadas? Como a arte pode ser colocada em um âmbito pedagógico, especificamente nas produções analisadas?

Fundamentada nas discussões teóricas sobre Estética, Sensibilidades e Gênero, esta pesquisa consiste em repensar as categorizações de gênero com base em premissas não-reductoras. Objetivando compreender quais as principais dimensões teórico-metodológicas do estudo das sensibilidades na educação e no cotidiano a partir da estética e do imaginário. Temos, enquanto objetivos específicos: Compreender como o modo de produção da Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE, possibilita refletir sobre as representações simbólicas da categoria ‘Gênero’; Identificar os principais sentidos estéticos presentes no fazer artístico associativo de produção de mulheres tapeceiras; Analisar as representações simbólicas da categoria gênero presente na produção artística da Associação Tapeçaria Timbí, Camaragibe-PE, sob a perspectiva das ‘Pedagogias Culturais’.

Interessa-nos expor e refletir sobre formatos educacionais que possibilitem vislumbrar modos de discutir gênero e decolonialidade considerando Pedagogias Culturais, que demonstram possibilidades de existências a partir de uma abordagem decolonial, posicionando a ação pedagógica dentro das lutas sociopolíticas e epistêmicas de libertação. A qual é indissociável às sensibilidades que nos posicionam enquanto seres coletivos, reconhecendo a intenção simbólica e estética presente no fazer artístico popular.

2 REFERÊNCIAL TEÓRICO

2.1 A dimensão mítico-simbólica da tecelagem

Segundo Jean-Yves Durand (2006) a arte do bordar é indissociável à composição imposta enquanto à forma pretensamente correta sobre a relação entre homens, mulheres e a sociedade. Ao citar a Encyclopédie de Diderot et D’Alembert, o autor constata que, no século XVIII, a prática já era dominada por mulheres, sem o reconhecimento profissional, as quais eram invisibilizadas em atividades econômicas. As obras visíveis e valorizadas eram produzidas por homens-cis, enquanto as domésticas ou de ocasionalidades vistas como banais, por mulheres.

Tais noções perduram na contemporaneidade, a partir de algumas divisões: as obras alcançam reconhecimento e são consideradas artísticas apenas quando feitas por homens, às mulheres são reservadas produções domésticas, que servem somente como passatempo e apresentam possibilidade de reconhecimento inviabilizada. Peças valorizadas no universo da moda, que recorrem ao artesanato para sua produção, são fruto do trabalho de mulheres

anônimas, por exemplo. Ainda assim, se antes o serviço feminino era subalternizado por homens mestres-artesãos, hoje há uma inversão dessa estrutura, assim, mestras-artesãs atuam como bordadeiras, podendo contratar outras mulheres e, por vezes, homens.

Paola Tabet (1979) sugere a reflexão acerca de um fenômeno técnico e econômico componente da relação entre homens e mulheres, e ressalta que, quando determinada área adquire visibilidade, e torna-se espaço para auferir renda, o desejo masculino por dominação se sobressai, havendo a exclusão, muitas vezes de forma radical, de mulheres que nela atuam. A partir do momento que o artesanato conquistou valor artístico e comercial, passou a ser objeto negocial e de interesse masculino. Desde o contexto das tapeceiras de Timbí quanto ao estudo de figurado, produzido por Galegos, cabe a indagação levantada por Angélica Lima Cruz (2003, p. 26-27): “O figurado não tinha prestígio porque era feito por mulheres, ou era feito por mulheres porque não tinha prestígio?”.

A imagem de mulheres bordadeiras reafirma um local integrante do imaginário de feminilidade. Contida nos mitos, a figura arquetípica denota o caráter narrativo, reflexo do trajeto antropológico humano, proposto por Carl Gustave Jung (1982, p. 27) enquanto o “inconsciente coletivo”, a partir de uma dimensão pedagógica sugere padrões identitários. O autor demonstra a importância de serem expressas imagens oriundas do inconsciente pessoal e coletivo, que, quando dispostas em arte, formatam símbolos a partir da consciência e do inconsciente, uma vez que o fazer criativo evidencia questões, por vezes, irracionais. Ao abordar o imaginário social, são notadas referências a partir de diferentes perspectivas, de todas as camadas culturais, com base em aspectos como as mitologias (PITTA, 2005).

Daniele Pitta (2005) afirma que, para o ser humano, tudo possui significado e adentra no plano simbólico. Para entender o arquétipo da tecelã, assim como os aspectos sociais da tecelagem, é necessário adentrar o imaginário de mulheridade. Ao explicar os símbolos nictomórficos³, um feminino noturno, Pitta (2005) mostra no aspecto da “água escura” a relação entre as ondulações dos longos cabelos femininos e a água corrente, adentrando o arquétipo da mulher fatal que correlaciona, por sua vez, à água/lua (marés), lua/mês (menstruação), lua (tempo)/morte, reconhecidas na mãe terrível e na “vamp”, até que então a feminilidade encontra características animais para, enfim, culminar na mulher aranha manipulador do liame.

Analogias podem ser realizadas entre aspectos da tecelagem e artifícios narrativos expressos em algumas palavras, no hinduísmo os Upanixades empregam o termo Sutra tanto como o fio que liga os seres, o mundo terreno e o espiritual, como os textos búdicos. Enquanto na Índia shruti e smriti podem significar urdidura e trama ou produtos das faculdades intuitivas e

³ Segundo Gilbert Durand (2001) os símbolos nictomórficos são relativos à noite, dizem respeito à escuridão e se subdividem em “situação de trevas” e “água escura”.

discursivas. Na China os caracteres *mi* representam urdidura e os livros essenciais, e *wei* a trama e os comentários do livro (GAGO, 2010).

Às mulheres sempre foi relegada a função de cuidadoras, e o artesanato está incluso nesse contexto, sem perder, por outro lado, a sua ligação com os desejos, memórias e tradições femininas. A dimensão simbólica da tecelagem sempre esteve relacionada à identidade feminina. Em diversas culturas as tapeçarias são consideradas documentos que descrevem histórias sociais, mitológicas e cotidianas, atuando enquanto artifício utilizado para a criação de narrativas. Lélia Almeida (2003) argumenta que, durante séculos, artifícios da educação básica, como o ato de escrever, eram negados às mulheres. Consequentemente, elas criaram signos comunicacionais outros, manipulando instrumentos de fabricação caseira.

O tear simboliza, nesse sentido, uma ordem cósmica e a produção do fio da vida, no qual existem representações diversas, desde as tradições islâmicas, em que é caracterizado como a estrutura e o movimento do universo. Mircea Eliade (1991) alude, de tal modo que tanto o universo quanto a vida humana são uma grande amarração invisível de fios manipulados por divindades e exemplifica na tradição hindu o mundo representado pelo véu da deusa do mundo das aparências, Maya. A arte de tecer se projeta, portanto, sobre uma forma feminina de divindade que precede representações masculinas, o arquétipo da Grande Mãe (DURAND, 2001) a qual governa o tempo cíclico e, consequentemente, o destino, o crescimento, os ciclos como o dia e a noite e a mudança de estações.

Importante ressaltar que as tecelãs do destino são aduzidas tanto na mitologia grega, com as Moíras, quanto na romana, com as Parcas, na nórdica com Normas, Urth, Weryhandi e Skuld, na inglesa com as Weird Sisters, ou na germânica com as 12 Valquírias (ELIADE, 1991). Todas, individualmente, teciam a vida humana, exemplificando as tríades “começo-destino-fim, passado-presente-futuro, nascimento-vida-morte.” Outra figura arquetípica responsável pela manutenção do universo a partir da tecelagem da vida é a Mulher Aranha, responsável pela criação cósmica e de uma realidade ilusória, para os navajos, nativos da América do Norte (GAGO, 2010).

Eliade (1991, p. 114) menciona outras figuras arquetípicas que se relacionam com a tecelagem, como Ariadne, que utiliza fios para guiar Teseu à saída do labirinto, ambiente entendido “como um nó que deve ser desatado”, que cria um significado de libertação, por vezes da ignorância, e refere-se à iniciação filosófica e metafísica. Nesse sentido, diversos contos mitológicos proporcionam a tapeçaria de mulheres, caráter comunicacional que retrata suas realidades pessoais ou o cotidiano, além da capacidade de expressão sobre suas crenças.

2.2 A dimensão pedagógica da arte

No meio artístico a situação da mulher se difere da do homem. Segundo Linda Nochlin (2016), a arte produzida por mulheres, grupalmente articuladas, que impulsiona a consciência sobre vivência própria, deve ser identificada como arte feminina, e, um elemento importante neste debate atuando como resgate às sensibilidades do ser mulher. A autora situa que a problemática é instaurada no que concerne à noção do que é arte, colocada enquanto uma expressão individual, pessoal e emocional, apenas. Ainda que, quase sempre, advenha de um processo contínuo de aprendizados, por vezes culturais, e experimentações individuais. (NOCHLIN, 2016).

Desdobrando-se na possibilidade de respostas à pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, Nochlin (2016) elucida a constância da integração errônea de uma aura ao artista, sem considerar o contexto sociocultural, expressa sempre a partir da genialidade responsável pela assimilação (anterior) do artefato. Partindo desse princípio, o talento revela o artista, no masculino, mulheres não integram esse espaço afinal é pressuposta a falta desse atributo. As perguntas sobre as condições e a atividade artística devem anteceder as da produção da grande arte, uma vez que ela acontece em um contexto social com estruturas determinadas por instituições, não é uma atividade livre.

Dialogando sobre processos de criação humana, Fayga Ostrower (1993) coloca formatos comunicacionais como expositores de aspectos da vida humana, propondo interpretar os fenômenos sociais e padrões culturais. Ela afirma que mediando nosso mundo interno e externo existem diferentes formatos comunicacionais não verbais, estabelecendo uma mensagem por meio de ordenações, formas. Formatos artísticos são possibilidades de ordenações determinadas diante materialidades mais subjetivas. Sendo o formar e criar um ordenar e comunicar, onde ao percebê-los o sujeito os dá sentido. As experiências vivenciadas ao longo da vida humana proporcionam o reconhecimento de semelhanças entre o passado e o presente, estabelecendo “a essência do nosso mundo imaginativo” que advém do inconsciente (OSTROWER, 1993, p. 20).

As pedagogias culturais integram ao discurso cultural o caráter pedagógico, presente na vida social e nos espaços culturais de diferentes grupos. O indivíduo atinge o estado de reflexão sobre determinado tema, sujeito ou realidade ao entrar em contato com certo produto da cultura popular que expõe tal discurso social, ocasionando maior proximidade entre quem consome e as narrativas do que é consumido. Ocorrendo o reconhecimento ou o entendimento de dada vivência, e, a descoberta de um novo saber. A arte influencia na construção da consciência coletiva que muito tem a acrescentar na formação individual do ser (ELLSWORTH, 2001).

Do mesmo modo, bell hooks (2019, p. 255) aduz à ideia de uma cultura plural advinda de representações inclusivas, presentes nas mais diversas realidades grupais, e expõe o desejo de “expressar a vida conforme a temos vivido”, uma estrutura que demonstra um contexto social e a

ideia subversiva às políticas de dominação. A autora atribui ao movimento feminista um papel importante no estímulo ao produto acadêmico sobre discursos contra hegemônicos. É possível se referir a uma vivência feminina em si mesma, tais questões encontram-se interligadas aos debates sobre diferenças, alteridades e pluralidades que se desdobram. Nesse campo, surge espaço, portanto, para discursos não participantes da estrutura tradicional da academia (HOOKS, 2019).

Um apontamento importante feito por hooks (2019) diz respeito à necessidade de refletir o direcionamento de discursos nos estudos culturais, uma vez que, intelectuais, pensadores e críticos escrevem sobre cultura entre si e apenas dão continuidade à hierarquização de conhecimentos, reforçando estruturas de dominação. Vislumbra-se a necessidade da produção cultural insurgente, que lança obras não acadêmicas com imenso poder pedagógico nas comunidades. Para hooks (2019, p. 214): “Esse poder tem a ver com escrever de um jeito que possibilite que as pessoas pensem criticamente sobre a vida cotidiana”.

Há um aprendizado orgânico no qual criam-se significados a partir do autorreconhecimento quanto ao que é consumido, que confere maior liberdade interpretativa aos significados, voltando-se a questões culturalmente difundidas e ligadas ao imaginário coletivo. Ruth Sabat (2001) explora a multiplicidade de veículos produtores de conhecimento e saberes, e articula sobre a necessidade de voltar a atenção para cada um desses espaços inseridos em instâncias culturais e acerca das(os) produtoras(es) e de suas identidades. A produção cultural é e produz conhecimento valorado, a princípio, desde o contexto cultural. Dado produto, inclusive de arte, expõe ao público uma realidade, destacando sua relevância na vida cotidiana, revelando discursos do inconsciente coletivo onde “suas imagens trazem sempre signos, significantes e significados que nos são familiares” (SABAT, 2001, p. 12).

Significantes constroem um ‘currículo cultural’ que constitui representações de acordo com as relações de poder. Por vezes, um discurso possibilita o controle sobre determinados aspectos sociais com base na mera repetição, chegando a tornar-se verdade. Sabat (2001) relaciona a forma com que tais discursos constroem ideias de gênero, como quando propagandas midiáticas colocam as mulheres em ambientes domésticos, fazendo atividades manuais. Assim, entende-se que esse é o ambiente pertencente às mulheres. Quando sexualiza seus corpos, a desumaniza como um objeto de domínio masculino, afinal: “Tal currículo cultural faz parte de uma pedagogia específica, composta por um repertório de significados que, por sua vez, constroem e constituem identidades culturais hegemônicas” (SABAT, 2001, p. 14).

As identidades formadas culturalmente são variáveis, a depender do período histórico e território em que emergem. Dessa forma, a concepção de gênero independe de características biológicas, havendo a distinção entre feminilidade e masculinidade com base em marcadores cotidianos, aquilo que caracterizam ambos e seus respectivos papéis sociais. Eis que Sabat (2001) situa uma série de meios de produção e reprodução de “tipos específicos de

comportamentos, valores, hábitos, atitudes pessoais diretamente conectados com o tipo de sociedade na qual estão inseridos” que constroem e organizam a segregação de gênero.

Desde o estudo da cultura visual, Susana Cunha (2008) destaca a relevância do referido campo acerca de orientar formas subjetivas de visualizar, perceber e refletir sobre para onde o olhar é conduzido quando se trata das representações culturais e da formação do imaginário coletivo. Nessa perspectiva, a autora afirma que: “as imagens têm exercido papéis educativos, sem que se leve em conta suas pedagogias” (CUNHA, 2008, p. 104). Quando um único modelo feminino é disposto em diversos meios comunicacionais, outras possibilidades de feminilidade são invisibilizadas. A autora abre espaço ao questionamento sobre as imagens midiáticas, suas representações e as afetações advindas no meio social onde são formuladas concepções fixas sobre os comportamentos sociais (CUNHA, 2008).

Ellsworth (2001, p. 11) teoriza a existência de um ‘modo de endereçamento’, no qual argumenta sobre a quem as produções são destinadas e como uma construção social se estabelece na psiquê humana. Os padrões presentes na comunicação e áreas afins, discretamente, orientam construções sociais através de pressupostos conscientes ou não, de tensões socioculturais na atualidade. Para isso, é necessário que a(o) espectador(a) crie uma relação particular com o produto. A autora nota que as(os) pesquisadoras(es) que trabalham a partir de perspectivas feministas têm utilizado o modo de endereçamento para mostrar como a repetição apresenta “uma gama estreita e sistematicamente enviesada de posições-de-sujeito” (ELLSWORTH, 2001, p. 11) e a forma com que se torna excludente.

Tal formato comunicacional pode contribuir para relações desiguais de poder e para a formação inconsciente de subjetividades. Aqui colocamos a produção do artesanato pelas mestras-artesãs da Tapeçaria Timbí como formato revolucionário de utilizar os modos de endereçamento, motivando a mudança dos tipos de posições-de-sujeito construídas socialmente, ao produzir novas formas de pensar a mulher, onde as mesmas têm “o poder de construir suas próprias histórias e expectativas”. Ainda assim, deve-se perceber a necessidade de afastar-se do dualismo entre espectadores dominantes e marginais perpetuando a falsa dicotomia de “nós e eles”, uma vez que esse caminho apenas fortalece essa divisão. (ELLSWORTH, 2001, p. 34)

Por fim, Ellsworth (2001) expõe como os conhecimentos inconscientes e conscientes estão interligados, o que faz que ambos participem da ação pedagógica. Colocando como problemáticos os discursos educacionais que não consideram as sensibilidades das manifestações socioculturais, e, conseqüentemente, excessivamente racionalistas. Se tal como a arte, diferentes artefatos culturais são agentes pedagógicos, e podem ser encontrados simplesmente passeando pela cidade, faz-se necessário voltar os olhares, de forma sensível, para as subjetividades e conhecimentos sociais oferecidos pelas vivências em comunidades, uma vez que o sensível constitui valores e o reconhecimento de distintas subjetividades.

2.3 Arte popular e o olhar sensível

Segundo Gilbert Durand (2001, p. 17), o trajeto antropológico é uma troca “ao nível do imaginário” entre as subjetividades e assimilações do âmbito sensível e a objetividade presente no meio cósmico e social. A “gênese recíproca” é uma pulsão entre gesto e meio social, no qual ambos afetam e são afetados, nessa troca encontra-se a investigação antropológica, sob o olhar para a representação da subjetividade advindas do meio objetivo. Em outro cenário, Ostrower (1993) sugere a percepção do indivíduo sobre si em suas ações, enquanto relaciona múltiplos eventos que ocorrem no seu entorno e dentro de si, para os significar a partir de sua vivência, e os comunicar na ação.

Sobre o fazer criativo, Ostrower (1993, p. 12) propõe que as sensibilidades se interligam intimamente com os processos de criação, dessa forma, todas(os) nascem com um potencial sensível, mesmo que em diferentes instâncias. Sendo a sensibilidade “uma porta de entrada para as sensações”, que une o acontecimento a quem o experiencia. Ela afirma que grande parte da sensibilidade é o inconsciente, que estabelece as reações involuntárias, contudo, uma parte menor é a percepção, descrita como “a elaboração das sensações”. A consciência parte da percepção do ser sobre seu contexto social, ao mesmo modo que a cultura guia tanto o sensível quanto o consciente, havendo orientações do imaginar individual. (OSTROWER, 1993)

Esta associação posta por Ostrower (1993) vincula os fenômenos à ordenação interior de quem os vivencia, e tal ordem é projetada em cada ato do ser, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-se dentro dele. Para além da consciência, as ações e criações humanas são conduzidas pelo conhecimento inconsciente, que se tornam conscientes à medida em que lhes é dada forma. Se a potencialidade parte de fatores externos e internos e o fazer reflete a ordem interior do indivíduo, a criação de uma pessoa reflete de modo único sua compreensão cultural. O criar é uma forma de vivenciar-se no fazer, formando uma nova realidade de si (OSTROWER, 1993).

Michel Foucault (2004, p. 165) afirma que a construção do ser advém do contato com o social, sendo um processo contínuo feito a partir de descobertas e redescobertas com a(o) outra(o), que pode aparecer na figura de uma artesã, entre tantas outras. As visões sobre um determinado fenômeno variam de acordo com diferentes colocações culturais. No contexto social que o indivíduo se desenvolve, são formatados modos de sentir e pensar, onde os valores sociais constituem suas possibilidades experienciais.

É preciso entender o aspecto sensível da criação para investigar suas significações socioculturais. Adentrando o contexto cultural pernambucano, podemos citar uma reflexão importante levantada por Eli Bartra (2008) sobre a arte popular e os desdobramentos dos estudos de gênero. Sob a perspectiva da América Latina, o título de arte popular é dado às produções artísticas das classes subalternas, distanciando-a da concepção de arte, a qual pertence à elite. Por

vezes, esse formato invisibiliza as pessoas e vivências que antecedem as obras. Nomes, rostos e características são esquecidos e aglomerados no que se conhece como arte popular. O artesanato se distancia ainda mais da noção de arte pelo seu caráter repetitivo e utilitário (BARTRA, 2008).

Em detrimento da consolidação da identidade cultural nacional de um país pluriétnico, são considerados aspectos próprios de cada cultura e se aglomeram nesta unidade identitária. Para que haja, de forma crescente, a recuperação do reconhecimento de uma cultura própria de uma dada localidade deve-se olhar atenciosamente as mais diferenciadas formas de expressão cultural, e suas distinções. Bartra (2008) destaca que a criação artística de mulheres ajuda a conhecê-las com maior profundidade, além de ressaltar em que ponto seus processos de criação se diferem dos homens, acrescenta no desenvolvimento de uma identidade feminina.

Dentro da arte popular há fatores que a diferencia fundamentalmente das outras formas de arte, Bartra (2008) a coloca como uma combinação de variadas classes, etnias, gêneros, idades e processos artísticos, que possibilita vislumbrar o sujeito artista como participante da obra artística. Ainda que haja uma ávida participação da(o) criador(a) dentro da produção, ele não é evidenciado em relação ao produto artístico, apenas são bordados, fabricados ou feitos, e, nas vezes que a autoria é nomeada, é em masculino, referenciando um mestre (BARTRA, 2008).

Ocorre o apagamento de vivências que reafirmam os ensinamentos tradicionais e ancestrais, e práticas insurgentes que manifestam estratégias pedagógicas transgressoras e subvertem a colonização. Na concepção de memória coletiva proposta por Catherine Walsh (2013, p. 26), é formado um espaço que coloca em prática o pedagógico e o decolonial, resistindo à opressão e dominação de gênero, classe e raça e construindo uma realidade outra para os corpos oprimidos. Estrutura-se uma nova organização de saberes que desafia a matriz de poder civilizatório ocidental/moderno/colonial/global (WALSH, 2013).

Walsh (2013) explicita que a pedagogia decolonial se alinha com a pedagogia crítica iniciada por Paulo Freire (1987), formas de observar criticamente as estruturas sociais e reinventá-las, realizando um fazer político-pedagógico baseado na ação de grupos e classes populares, situando a conquista da liberdade a partir da consciência da dominação. Para Freire (1987), educar é um ato político, podendo denunciar a realidade da dominação e determinar caminhos emancipadores. Utilizando a opressão como objeto de reflexão para determinar a possibilidade de libertação: “[...] a pedagogia do oprimido é um instrumento para o descobrimento crítico que tanto eles – os oprimidos – como seus opressores são manifestações da desumanização” (FREIRE, 1987, p. 33).

3 METODOLOGIA

O estudo baseia-se na análise de três obras das mestras-artesãs da comunidade do Timbí, Camaragibe-PE, realizada entre agosto de 2022 e maio de 2023. Atualmente o grupo integra dez artesãs com diferentes histórias de vida. Em suas obras ecoam representações estéticas (DURAND, 2001), sensíveis (OSTROWER, 1977) e sobre gênero (BUTTLER, 2003), em que, a partir das pesquisas de campo e das obras catalogadas, observamos em que medida a produção artística de mestras-artesãs ressignifica os padrões sociais impostos ao gênero. Elegemos o trabalho da Associação Tapeçaria Timbí por possibilitar reflexões relacionadas à casa, à família, uma vez que os materiais artísticos produzidos pelas mestras são destinados ao contexto doméstico.

Propomos uma abordagem que transcenda à colonialidade, possibilite o resgate das memórias coletivas (WALSH, 2013) e proporcione o entendimento da vivência feminina, latino-americana das artesãs. Afastando-nos das ideias dos agentes coloniais de apagamento de saberes, que tomam os desdobramentos de raça e gênero como instrumentos classificatórios da hierarquia de poder.

Houve coleta de dados alicerçados em dois instrumentos: observação não participante e registro de imagens. Construimos um diário de campo para perceber as narrativas femininas que constroem tais produções e a intencionalidade de discursos que subvertem os papéis de gênero. Como também um acervo fotográfico da produção artísticas, categorizado pela presença de discursos sobre gênero (BUTTLER, 2003), analisado sob uma perspectiva decolonial (SEGATO, 2012), e feminista (FISCHER, 2017).

O trajeto metodológico decorre da perspectiva fenomenológica (CARVALHO; CARDOSO, 2015) descritiva, filosófica e interpretativa. Apresentando à proposta de pesquisa uma ferramenta crítica, por sua essência reflexivo-filosófica, e subjetiva quanto à compreensão dos fenômenos, da natureza humana e suas ações na história. Com abordagem qualitativa (GIL, 2008), por entender que lida com interpretações das realidades sociais, instrumentalizada a partir da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2001; 2004), das observações sobre estética e sensibilidades de Fayga Ostrower (1977), e das Pedagogias Culturais (ELLSWORTH, 2001).

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 Gênero e imaginário local

Camaragibe é um município do estado de Pernambuco, em sua área central se encontra Timbí, uma região periférica com alta densidade populacional que engloba uma realidade cultural a qual os olhares da cultura hegemônica pouco se direcionam, produto de vidas entregues à luta diária por subsistência (IBGE, 2010). Tais fatos influenciam no entendimento da vivência das mestras-artesãs que compõem esta pesquisa, mulheres que se deslocam do que a

elas foi permitido socialmente e revolucionam entendimentos culturais e pedagógicos em seus fazeres artísticos, expondo a prática de ações subversivas, desde a conquista do reconhecimento artístico no espaço pernambucano quanto às obrigações que lhes são pautadas por intermédio de seus gêneros (NOCHLIN, 2016).

A Associação Tapeçaria Timbí surge enquanto e a partir de uma rede de apoio. Reuniões intituladas “Saúde da Mulher” eram organizadas para discutir experiências particulares que ecoavam nas vivências coletivas. Os discursos apresentados envolviam temáticas relativas à saúde, meios de organização social, geração de renda e dificuldades financeiras. Durante esse momento, as artesãs comumente vendiam seus trabalhos mediante a ação de atravessadores, aos quais eram destinados uma parcela de lucro maior que o valor de compra das peças (BRITO; MACIEL, 2015).

É nesse recorte, em meio à inquietação de cerca de quarenta mulheres que ansiavam por mudança, em 26 de julho de 1983, que a Associação foi fundada. Com o intento de gerar coletivamente uma fonte de renda, as mestras-artesãs presentes no grupo compartilham seus saberes com as demais e formam novas mulheres atuantes na produção de tapeçaria. Atualmente, para atrair mulheres da comunidade em que residem e promover a difusão dos saberes dispostos a partir das ações de tais matriarcas, a Associação Tapeçaria Timbí disponibiliza cursos de bordado (BRITO; MACIEL, 2015).

No início, as tapeceiras aderiram ao estilo arraiolo, originário da Vila Arraiolos em Portugal, feitas em casa e vendidas para comércios de tapeçarias. Entretanto, surge a necessidade de colocar mais de suas identidades nas produções. Sem recursos para consolidar seus desejos, em 1988 iniciaram as buscas por apoio. Inicialmente o encontram em parceria com a Casa da Mulher do Nordeste, em seguida o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), e o Centro Pernambucano de Design e Laboratório de Design, O Imaginário (UFPE). Até que, em 1990, estabelecem sua sede com recursos do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD). Nessa jornada expandem seus produtos para além de tapeçarias, colecionam premiações ao participar de exposições nacionais, e são conhecidas internacionalmente na exposição Brazilian Craftswoman na sede da Organização das Nações Unidas (ONU) em Nova York nos Estados Unidos (BRITO; MACIEL, 2015).

Nesse espaço de fomentação cultural, a nordestinidade tem relação com os atravessamentos dispostos nas obras confeccionadas. A maneira com a qual são manufaturados os tapetes possuem como base o ponto de costura chamado “ponto casa caiada” ou “ponto flor”, que é de origem eminentemente nordestina. Em 2014 o SEBRAE propôs a criação da linha J. Borges⁴ em parceria com o artista, desde então a xilogravura integra um local importante nos

⁴ José Francisco Borges, conhecido artisticamente como J. Borges, é um artista, xilógrafo, cordelista e poeta pernambucano.

bordados, em linhas intituladas *Árvore da Vida*, *Cenas do Cotidiano* e *Casario Pernambucano*, os dois últimos idealizados pelo Centro Pernambucano de Design. (BRITO; MACIEL, 2015).

A mulheridade é representada a partir do cotidiano das mestras-artesãs, havendo expressões simbólicas de conhecimentos populares de gênero. Foi notada a necessidade de desdobrar suas produções em objetos que participam do cotidiano, por vezes doméstico, trazendo a arte não só como meio expositivo, mas igualmente utilitário. Essa proposta expande a comercialização e apresenta as reivindicações presentes em suas produções a mais pessoas.

De acordo com Flávia Almeida (2010, p. 56-57), no contexto ocidental, “boa parte dos documentos oficiais, há menos de dois séculos, foi escrita por homens”, uma vez que eles detinham o conhecimento por meio da possibilidade de leitura e escrita. Sendo assim, a realidade feminina é escrita atendendo a ótica masculina, ao qual aprisiona as mulheres à obediência. Isso também ocorre no meio artístico, no qual, recorrentemente, homens representam mulheres em suas obras de forma sexualizada e submissa. A divisão de tarefas de gênero foi formada a partir da concepção masculina, em que a “natureza feminina” é pertencente ao lar e biologicamente responsável pela procriação, honrar e cuidar da família.

Em “O segundo Sexo”, Simone de Beauvoir (1980) sugere uma importante discussão ao afirmar que “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Ressaltando a construção do papel empregado às mulheres dentro da sociedade patriarcal, a autora descreve a forma que o corpo feminino é socialmente inferiorizado, e a capacidade feminina de se livrar dessas amarras sociais. Hoje as mulheres se desdobram entre vida familiar e diversos espaços, desenvolvendo múltiplas atividades simultaneamente, que torna o universo feminino “múltiplo, flexível e acolhedor” (ALMEIDA, 2010, p. 64).

4.2 Figurações estéticas do gênero na arte

O imaginário social se constrói na repetição de símbolos. Assim acontece com a ideia do que é ser mulher, a qual se manifesta na consciência e nos corpos das mulheres, dessa maneira, a formação do imaginário pressupõe a existência do gênero. Judith Butler (2003, p. 199) afirma que o gênero não é algo real ou que tem uma essência, ele é construído através de atos que possibilitam sua existência, com origem oculta, a crença no gênero é imposta a partir de um “acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados”.

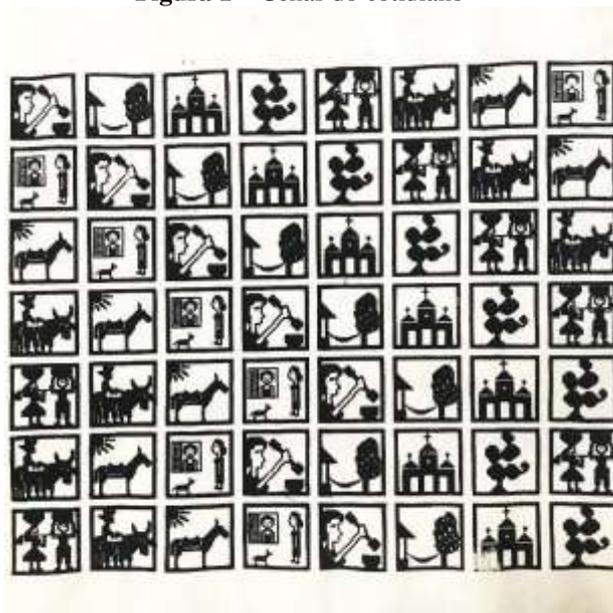
Sendo assim, os estilos corporais binários são ficções culturais. A partir da repetição de atos se produz um gênero baseado no sexo biológico, uma estrutura binária, uma obrigatoriedade do corpo enquanto signo histórico-cultural. Reproduzindo e legitimando um conjunto de significados sociais. Butler (2003, propõe a não construção do gênero como uma identidade estável, e sim uma produção da estilização do corpo, entendendo a pluralidade de gestos e estilos

corporais que formam uma ilusão de permanência do ser. Uma norma que não deve ser internalizada por serem fantasias não incorporáveis.

Mediante a noção de que não há gênero verdadeiro ou falso de Butler (2003), nas relações arbitrárias dos atos de gênero se localizam as possibilidades de transformação, a partir da não repetição, da anomalia que denuncia a ilusão da identidade permanente e politicamente construída. Através do feminismo foram alcançadas diversas conquistas que possibilitam uma nova postura social para as mulheres, onde detêm e compartilham conhecimentos, produzem arte, e fomentam diálogos sobre suas existências. Flavia Almeida (2010) coloca que, nesse contexto, as mulheres se apropriam de imposições e as ressignificam, algumas recorrem ao artesanato, que é associado à mulher, e o utilizam como ferramenta provocativa.

Exemplificando esse aspecto, podemos recorrer à produção da Associação Tapeçaria Timbí intitulada “Cenas do cotidiano” (Figura 1). Na sede da associação é possível notar como ocorre a confecção dos produtos e como surgem os aspectos de repetição nas obras. A referida obra já não se localizava na posse das artesãs, porém, um grande rolo de tecido com a aplicação da ilustração, com parte à mostra formando um painel, se encontra em um local reservado do grande salão de criação e exposição. No processo de observação é possível atestar que, a partir dele, eram retirados retalhos e aplicados nos objetos produzidos ali, uma produção em massa que traz mais uma vez a reflexão do caráter da repetição. Propomos olhar esse caráter com maior sensibilidade, uma vez que a partir dele se formam noções de gênero.

Figura 1 – Cenas do cotidiano



Fonte: Acervo Associação Tapeçaria Timbí (2022)

A obra demonstra a repetição nas ações cotidianas, criando uma percepção delicada da rotina. É apresentado um contexto rural que comunica uma diferenciação etária das moradoras de

Camaragibe, com apenas 40 anos de desenvolvimento urbano, quem ali reside há mais tempo experienciou uma estrutura rural, assim, muito se percebe da juventude das senhoras artesãs. Em sequência, as cenas são compostas a partir de: trabalho doméstico; descanso; contato com um ambiente cristão; em seguida com a flora; trabalho externo, só então aparece um personagem masculino; percepção da rotina do homem; contato com a fauna; e, por fim, com outras mulheres.

Uma vez presente a imagem da igreja, é necessário explorar o aspecto disciplinar, onde a fé estrutura crenças comportamentais que reafirmam papéis femininos de cuidado, dever, honra, e pureza sugerindo uma conformidade com o desconforto. Silvana Mota-Ribeiro (2000) discorre sobre modelos femininos impostos pelo cristianismo e aceitos, inconscientemente, como naturais, assim se tornando disciplinadores e adversos à ideia de uma construção histórico-cultural das questões de gênero, ao qual as mulheres são sedimentadas entre como são e como devem ser. Essas determinações de práticas sociais perpetuam a dominação masculina, e negligenciam a autopercepção feminina (MOTA-RIBEIRO, 2000; SILVA; CARVALHO, 2021).

Agrupadas as cenas refletem uma estabilidade, contudo, vinculada a uma configuração onde a mulher se desdobra em diversos meios, na maior parte do tempo sozinha, podendo servir como denúncia da rotina exaustiva e solitária, mesmo quando pertencente a um ambiente considerado ameno. A relação entre a mulher e uma rede de apoio com outras mulheres, de possível parentesco, está ali na interação entre duas figuras femininas.

Para melhor explorar esse aspecto, a obra “Árvore da vida” (Figura 02) se desdobra nas relações, não só familiares, mas também entre indivíduos presentes em uma comunidade. É expressiva a forma que ressignifica a ideia comum de árvore da vida, apresentando aspectos importantes da cultura regional. A ligação não é explícita, contudo, dentro de suas individualidades são explorados diferentes símbolos, que interagem em um mesmo plano, delimitado através da moldura preta. Tais pluralidades são o que, de forma orgânica, possibilitam o funcionamento da composição.

Nos estudos decoloniais podem-se encontrar diversas reflexões que demonstram a importância de analisar a perspectiva de vida em comunidades, Rita Segato (2012) incentiva o aspecto comunitário, uma vez que ele leva à “recuperação do tecido comunitário rasgado pela colonialidade e o restabelecimento de formas coletivistas com hierarquias e poderes menos autoritários e perversos do que os que resultaram da hibridação com a ordem colonial primeiro, e depois com a ordem republicana” (SEGATO, 2012, p. 115).

Figura 2 – Árvore da vida

Fonte: Acervo Associação Tapeçaria Timbí (2022)

Sob uma análise feminista, Stela Fischer (2017, p. 20) alude que a decolonialidade possibilita ver grupos de mulheres invisibilizadas como “categorias fundamentais no enfrentamento às colonialidades”, por isso, são postas enquanto questões centrais nas discussões emancipatórias. A autora cita uma vertente feminista que se chama “feminismo comunitário”, em que mulheres indígenas sul-americanas promovem ações políticas revolucionárias, e, organicamente apresentam a comunidade como proposta política, e em suas particularidades metodológicas a criatividade é um instrumento de luta.

De acordo com Fischer (2012), esses discursos do coletivismo nas comunidades defendem a autonomia de corpos, sexualidades e existências, decolonizando o saber através de práticas comunitárias e noções de si, se posicionando contra o imaginário ético e estético que atribui critérios de educação. São essas abordagens disruptivas e insurgentes que desarticulam as formas de dominação. Afinal, “o processo decolonial através de discursos emancipatórios é contínuo até que haja uma reconfiguração da colonialidade do poder” (FISCHER, 2017, p. 26)

Adriana Biazi e Jandaíra Padilha (2021, p. 206) afirmam que “o corpo e o espírito são ligados ao território, nele os saberes se originam da memória ancestral, passados de geração em geração”. Elas citam como o aprendizado é transmitido através da oralidade advinda do contato com os mais velhos: “Cada lembrança, memória recordada por eles, é pronunciada com muitos significados cosmológicos. Sabemos que este saber está em nós, está em nossa memória” (BIAZI; PADILHA, 2021, p. 207). São nesses espaços de contato que há saberes disruptivos, e percebe-se a transmissão de conhecimento para além da escola, a partir da prática da observação.

Forma-se uma memória cultural e comunitária, no qual discussões de gênero percorrem comunidades e linhagens familiares, e ecoam nas obras das mestras-artesãs. São criadas tradições

entre mulheres que formam uma rede de apoio. É o caso do “Giramundo” (Figura 03), conhecido por diferentes nomes e significados em todo o Brasil. Essas diferentes representações se assemelham não só no formato de poliedro, como igualmente enquanto participantes das relações femininas familiares, utilizado como presentes e demonstrações de cuidado e afeto. Há as que chamam a prática de produção dos Giramundos de “costurar orações” para proteção e cura, sendo assim, amuletos pessoais feitos por curandeiras.

Figura 3 – Giramundo



Fonte: Acervo Associação Tapeçaria Timbí (2022)

No blog “Giramundo - Estrela da Felicidade”, Paula Guerra (2019) compartilha relatos de mulheres de todo o Brasil sobre o Giramundo. Nas fazendas da região serrana do Rio de Janeiro, essas estrelas eram dadas como presentes de casamento de mães para filhas, confeccionados ao longo da vida da filha, com pedaços de tecido de roupas usadas em momentos importantes, ao estar pronta a estrela contava a história da vida da moça prestes a casar e desenvolver sua própria família, caracterizando um rito de passagem. Após o casamento era comum em fazendas e sítios o distanciamento entre mães e filhas, assim surge a necessidade de presenteá-las com moedas escondidas no objeto, para emergências (GUERRA, 2019).

Por ser uma tradição em localizações rurais e interioranas, os nomes e cores escolhidos nas produções representam a flora local. Segundo Guerra (2019), no Nordeste é chamado de Flor de Mandacaru, adquirindo a forma da flor do cacto do agreste a partir de estrelas menores dentro das estrelas padrão, e ornamentam as festividades regionais. Fica explícito que a partir da mesma base, porém, com diferentes cortes, materiais e vivências, o Giramundo vai criando diferentes formas, significações, e nova vida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos responder como o retrato de uma realidade feminina imposta às mulheres pode subverter o que é entendido enquanto o papel da mulher e enquanto o que é mulheridade. Como representar mulheres em seus afazeres domésticos a partir do artesanato, que também é tão feminino, pode subverter questões de gênero? Mesmo o artesanato sendo majoritariamente composto por mulheres, apenas os poucos homens têm seus trabalhos reconhecidos. A realidade feminina é vista socialmente a partir de uma visão masculina. A depender da forma que a informação é veiculada, dentro de uma perspectiva feminina, o retrato de uma mulher em seus afazeres domésticos pode causar incômodo e reflexão sobre o papel posto a ela. O fato dessas tapeceiras estarem fazendo arte, trabalhando, conseguindo seu sustento, movimentando a comunidade, já é revolucionário.

Direcionar o olhar às obras artesanais produzidas pelas mulheres pernambucanas, integrantes da Associação Tapeçaria Timbí, nos possibilitou compreender como a arte participa do campo educacional, proporcionando a formação crítica e performativa, e a consciência da significação presente nos artefatos que nos rodeiam. Deve-se reconhecer a potência educacional da arte. No presente artigo é possível compreender que produções artísticas são plenas de discussões e representações que sugerem comportamentos sociais, entendidos a partir da experiência pessoal de cada indivíduo, dessa forma, compreende-se que não há passividade nessa relação sujeito-artefato cultural, onde as imagens exercem um papel educativo que contribui na formação pedagógica humana.

Se da relação sujeito-artefato cultural cria-se um consciente e inconsciente coletivo, no qual os padrões comunicacionais discretamente orientam determinadas construções socioculturais, é necessário utilizar modos de endereçamento que fomentem a repetição de formatos emancipadores de posições-de-sujeito nas obras, motivando a mudança da construção educacional dos discursos de gênero. São em grupos femininos que as mulheres atuam enquanto construtoras e donas de suas próprias vidas. O cotidiano inspira organicamente impressões originadas com base em uma experiência estética, na criação artística se encontram as intenções simbólicas do artista de acordo com sua sensibilidade ao lidar com sua realidade.

O artesanato é distanciado da noção de arte pelo seu caráter repetitivo e utilitário, porém, como dito anteriormente, na repetição que se encontra a possibilidade de formar novas impressões de mulheridade, e, na utilidade se garante o contato cotidiano. Utilizando o sistema de repetição de padrões identitários, para a partir de uma anomalia dessas representações provocar o diálogo sobre outras propostas de feminilidade, masculinidade e o diálogo binário imposto socialmente.

Localizam-se nas criações artísticas femininas as mais profundas raízes da identidade feminina. Essas obras devem ser reconhecidas enquanto possíveis caminhos para discutir problemas sociais e de gênero. Esta pesquisa incentiva a consciência da necessidade de refletir sobre formatos comunicacionais plurais. As mãos também falam, elas sempre estiveram tentando se comunicar, a questão é: Quem está disposto a ouvir? A escuta é influenciada pela atual estrutura social? Essas discussões podem ser fomentadas através da descolonização do conhecimento, do ato de pensar os impactos estruturais do colonialismo no formato atual de produção de conhecimento, para, então, mudá-lo.

A análise sensível de obras artesanais, como as da Associação Tapeçaria Timbí, possibilita a consciência de que expressar o seu ser através da arte também é uma ação política e educacional, tais peças atuam como forma de direcionar os olhares para realidade da vivência feminina dessas bordadeiras, a partir da expressão imagética de seus cotidianos, numa tentativa de reafirmar sua existência, sua luta.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Lélia. Genealogias femininas em o penhor chinês de Rachel Jardim. **Santa Cruz do Sul: Signo**, v.28, n.44, p.7-30, jan/jul. 2003. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/13845>. Acesso em: 06 maio 2023.
- ALMEIDA, Flavia Leme de. **Mulheres recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010.
- BARTRA, Eli. Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular. **Revista de estudios de género, La Ventana**, Guadalajara, v. 3, n. 28, p. 7-23, nov. 2008. Disponível em: <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/970>. Acesso em: 19 nov. 2022.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo – a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Millet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.
- BIAZI, Adriana Aparecida Belino Padilha de; PADILHA, Jandaíra Belino. **Corpo território**: O conhecimento ancestral resistindo ao tempo, a história e a memória da mulher Kaingang. Cadernos Naui: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural, Florianópolis, v. 10, n. 19, p. 199-221, jul-dez 2021. Semestral.
- BRITO, João Gabriel da Silva; MACIEL, Betania. **Associativismo e folkcomunicação**: o caso da Associação Tapeçaria Timbí de Camaragibe-PE. Revista Internacional de Folkcomunicação, vol. 13, núm. 30, setembro-dezembro, 2015.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARVALHO, Mário de Faria; CARDOSO, Fernando da Silva. Contemporaneidade, Pesquisa Social e Imaginário. **Revista Nupem**, Campo Mourão, v. 7, n. 13, p. 105-117, 2015. Disponível em: <http://fecilcam.br/revista/index.php/nupem/article/viewFile/793/603>. Acesso em: 19 nov. 2022.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. **Infância e Cultura Visual**. In: ANPED, 31ª reunião, 2008, Caxambu. Constituição Brasileira, Direitos Humanos e Educação. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Educação, 2008, p.102-132.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Jean-Yves. **Bordar**: masculino, feminino. Secção de Antropologia, Universidade do Minho. 2006. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/55606310>. Acesso em: 29 abr. 2023.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs (Pele negra, máscaras brancas)**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, performance e ativismo**: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. 2017. 282 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 680p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

GAGO, Célia. **Fiar, tecer, narrar e criar**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://psiqueobjetiva.wordpress.com/tag/as-tecelas/>. Acesso em: 28 jul. 2022.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GERRA, Paula. **História do Giramundo - Estrela da Felicidade**. Giramundo - Estrela da Felicidade, São Paulo, 5 jan. 2019. Disponível em: <http://estrelagira.blogspot.com/search/label/a%20Historia%20do%20Giramundo>. Acesso em: 07 set. 2023.

HOOKS, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas públicas. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019c.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Percentual da população com rendimento nominal mensal per capita de até 1/2 salário mínimo**: IBGE, Censo Demográfico, 2010. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/camaragibe/panorama>. Acesso em: 07 set. 2023.

JUNG, C.G. **A natureza da psique**. O. C. v. VIII /2. Petrópolis: Vozes, 1982.

LIMA CRUZ, Angélica. Da comunidade à individualidade artística: as questões de gênero no figurado de Galegos. **Mãos. Revista de Artes e Ofícios**, nº 21. 2003.

MOTA-RIBEIRO, S. **Ser Eva e dever ser Maria**: paradigmas do feminino no Cristianismo, comunicação apresentada ao IV Congresso Português de Sociologia, Universidade de Coimbra, 17-19 de Abril, 2000.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação a teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SABAT, Ruth. **Pedagogia cultural, gênero e sexualidade**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 09, n.01, p. 09-21, 2001.

SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial**. E-cadernos CES, n. 18, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 24 fev. 2023.

SILVA, Ilzy Gabrielle Soares da; CARVALHO, Mário de Faria. A arte figurativa de mestras-artistas do Alto do Moura, Caruaru - PE, e os sentidos estéticos e sensíveis sobre questões de gênero. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 31-48, 2021. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/19869>. Acesso em: 18 maio. 2023.

TABET, Paola. **Les mains, les outils, les armes**. L'Homme, vol. XIX, nº 3-4. 1979.

WALSH, C. (Ed.). **Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo I. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

TALITA MATOS RIBEIRO

PEDAGOGIAS ESTÉTICAS E DE GÊNERO: questões simbólicas e sensíveis tecidas na arte de mestras-artesãs da associação tapeçaria timbí, camaragibe-PE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Design do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de artigo científico, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel/licenciado em Design.

Aprovado em: 01/09/2023

BANCA EXAMINADORA

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

Prof^a. Dr^a. Camila Brito de Vasconcelos (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Me. Maria Rita Barbosa Piancó Pavão (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco